71
К-90

КУЛЬТУРА КРАЇНИ

4

ХАРКІВ • 1997

Міністерство культури і мистецтв України
Харківський державний інститут культури

Культура України

Збірка статей
Випуск 4

Бібліотека ХДАК
інв. № 4131743

Харків ХДІК 1997

ББК 71.0(4УКР)я5+63.3(4УКР)я5
К90
УДК[008(477)+94775](06)

Культура України: Зб.статей: Вип.4 / Під ред. проф. М.В.Дяченка, проф. В.М.Шейка –Х., ХДІК, 1997. – 199 с.

У збірці розглядаються питання розвитку української культури, ставлення до культурної спадщини, роль мистецтва у духовному відродженні.

Для науковців, викладачів, аспірантів, працівників культурних установ.

ISBN 966-7352-02-1

© Харківський державний інститут культури,1997

В.М.Шейко

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ: ДОСЯГНЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

За останні п'ять років діяльність інституту організовувалась згідно з новою концепцією підготовки кадрів культури і відповідно до вимог законів України "Про освіту", "Про культуру", "Про мови", "Положення про вищий навчальний заклад освіти", постанов Кабінету Міністрів України "Про ліцензування, атестацію та акредитацію закладів освіти", "Про освітньо-кваліфікаційні рівні (ступеневу освіту)" та інших нормативних актів.

Діяльність інституту проводилась за такими традиційними напрямами: підготовка висококваліфікованих фахівців сфери культури, науково-педагогічних кадрів, науково-дослідницька та творчо-виконавська діяльність, студентська науково-творча робота, творчо-виконавська, міжнародна діяльність.

Навчально-виховний процес у ХДІК здійснюється на підставі нової концепції підготовки бібліотечно-інформаційних та культурологічних фахівців, яка розроблена провідними викладачами та науковцями інституту. Концепція навчального процесу в його змістовному аспекті полягає у відповідності змісту навчального процесу завданням розбудови національної культури, в його спрямованості на формування у майбутнього фахівця соціальної установки на реалізацію державної політики в галузі національного відродження; підготовці фахівця на рівні міжнародних освітніх стандартів; підготовці фахівця не для конкретної посади, а для сфери діяльності; в широкій культурологічній освіті; формуванні у студентів творчого мислення, вихованні відповідних організаційних, художньо-творчих та виконавських умінь професійної діяльності.

Концепція навчального процесу в його структурному аспекті виходить з ідеї багатоступеневої освіти, передбаченої законом "Про освіту" (стаття 43). Відповідно до цієї ідеї навчальний процес починається з глибокого оволодіння знаннями світової і вітчизняної історії та літератури, теорії та історії культури і мистецтва, проблем мистецтвознавства, сутності і змісту духовної культури як особистості, так і суспільства, основ філософських, політичних та економічних поглядів, психологічних та соціально-педагогічних учень, інформатики в її теоретичному та практичному аспектах та ін.

Загальноосвітній цикл продовжує вибірковий загальнопрофесійний і спеціальний профілюючий, під час вивчення якого студенти одержують можливість альтернативного вибору дисциплін, різноманітних як за змістом, так і за обсягом

Побудований таким чином навчальний процес вельми гнучкий, динамічний і практичний. Практичність полягає в тому, що зі змінами запитів галузі, ринку праці на ту або іншу спеціальність (кваліфікацію) інститут у змозі безболісно вилучати або включати її до навчального плану (заміною другого і третього циклів), не порушуючи при цьому цілісності вищої культурологічної освіти.

Післядипломне навчання, яке передбачає підвищений рівень загальної, спеціальної та кваліфікаційної підготовки, отримується за стаціонарною та заочною формами навчання при скорочених термінах і самостійних (незалежних від стаціонара) навчальних планах. При цьому можлива перекваліфікація (на різних рівнях, включаючи другу вищу освіту) спеціалістів, прискорена підготовка (за наявністю базової культурологічної) за новими напрямами, з урахуванням потреб галузі та ринку. Найвищий рівень післядипломного навчання здійснюється через аспірантуру та докторантуру.

Реалізація цієї концепції була б неможливою без переходу до підготовки фахівців за принципово новими, конче необхідними для становлення і розвитку культури України спеціальностями. І цей важливий крок у діяльності ХДІК зроблений саме в останні 5 років. Було здійснено перші в Україні випуски фахівців музейної справи, істориків-музеєзнавців, викладачів історії та теорії культури, соціальних педагогів-організаторів культурно-дозвіллєвої діяльності. За останні роки ліцензовано та акредитовано нові спеціальності: музичне виховання, телережисура, музичне мистецтво естради, менеджмент у невиробничій сфері, етнокультурологія, документознавство та інформаційна діяльність.

Згідно з новим переліком напрямків підготовки фахівців та спеціальностей, які затверджені у 1997 році, сьогодні інститут готує фахівців за 12 спеціальностями: соціальна педагогіка, музейна справа і охорона пам'яток історії і культури, культурологія, народна художня творчість, документознавство та інформаційна діяльність, театральне мистецтво, хореографія, кіно-, телемистецтво, музичне мистецтво, музичне виховання, менеджмент організацій.

Слід зазначити, що безумовним визнанням високих показників інституту стало затвердження магістерських програм підготовки студентів із 8 спеціальностей і рішення Державної акредитаційної комісії Міністерства освіти України від 17 грудня 1996 р. про надання ХДІК вищого, четвертого рівня акредитації.

Концепція системи функціонування інституту, його складових частин та динаміка розвитку полягає, з одного боку, у створенні нових факультетів і кафедр відповідно до перспективних напрямів підготовки фахівців, з іншого – у створенні комплексу культурологічної освіти, в якому здійснюється тісне співробітництво різних типів навчальних закладів. Саме реалізацією зазначеної концепції зумовлені глибокі структурні зміни, які відбулися в

останні роки. Так, з метою забезпечення найсприятливіших умов підготовки фахівців денної і заочної форм навчання, реалізації ідей ступеневої освіти (довузівська, вузівська та післядипломна освіта) у 1997 р. на базі колишніх традиційних факультетів (серед них 2 заочних) створено 7 нових: народного музичного мистецтва, культурології, режисерсько-хореографічний, бібліотекознавства та інформаційної діяльності, довузівської підготовки та післядипломної освіти, по роботі з іноземними громадянами. Відкрито нові кафедри: соціальної педагогіки, соціальної психології, історії України, документознавства, мовної майстерності та ін.

Важливою подією в процесі інтеграції вищих навчальних закладів культурологічного спрямування різних рівнів стало створення у 1996 р. на базі ХДІК навчального комплексу "Кадри культури", до якого входять 8 училищ культури Східного регіону та Криму: Донецька, Луганська, Дніпропетровська, Мелітополя, Гадяча, Сум, Сімферополя, Харкова.

Крім того, інститут має відповідні угоди про співпрацю зі школами та лицеями мистецтв, педагогічними закладами 1-2 рівнів акредитації. У 1997 р. з метою розширення профорієнтації роботи, створення найсприятливіших умов для навчання мешканцям південного регіону ХДІК відкрив у м. Севастополі власний навчально-консультаційний пункт.

Підготовка науково-педагогічних кадрів здійснюється через докторантуру (відкрита у 1995 р.), аспірантуру (відкрита у 1994 р.), систему прикріплення здобувачів наукових ступенів, а також переведення кандидатів наук на посаду старших наукових співробітників для завершення докторських дисертацій.

Підготовка спеціалістів у аспірантурі провадиться за шістьома спеціальностями (07.00.08 – Книгознавство, бібліотекознавство та бібліографознавство; 05.13.06 – АСУ та прогресивні інформаційні технології; 08.01.04 – Економічна історія та історія економічної думки; 17.00.01 – Теорія та історія культури; 17.00.08 – Музеєзнавство, консервація, реставрація та зберігання художніх цінностей та архітектурних пам'яток; 13.00.05 – Соціальна педагогіка). Підготовка спеціалістів у докторантурі провадиться за трьома спеціальностями (07.00.08 – Книгознавство, бібліотекознавство та бібліографознавство; 05.13.06 – АСУ та прогресивні інформаційні технології, 17.00.01 – Теорія та історія культури). Перший випуск аспірантів відбудеться у 1998 р., докторантів – у 1999 р.

Органічним завершенням створення системи підготовки науково-педагогічних кадрів за останні п'ять років стало відкриття в ХДІК двох спеціалізованих учених рад з захисту докторських та кандидатських дисертацій. Спеціалізована вчена рада Д64.807.02 працює за двома спеціальностями: 05.13.06 – АСУ та прогресивні інформаційні технології (у галузі технічних наук); 07.00.08 – Книгознавство, бібліотекознавство та бібліографознавство (у галузі педагогічних наук). Спеціалізована вчена рада

Д64.807.01 приймає до захисту докторські та кандидатські дисертації за спеціальністю 17.00.01 – Теорія та історія культури.

Відкриття аспірантури, докторантури, спеціалізованих учених рад з захисту докторських та кандидатських дисертацій сприяє нарощуванню науково-педагогічного потенціалу інституту. Кількість викладачів з вченими ступенями та званнями за останні роки майже подвоїлась і становить сьогодні 64,6%.

Науково-дослідницька робота ХДІК здійснюється у контексті державної культурної політики. Вона містить такі напрями:

1. Дослідження культури України як складової частини світового культурного процесу.
2. Вивчення народної основи художньої культури, її вплив на розвиток культури в цілому.
3. Дослідження проблем сучасних інформаційно-бібліотечних технологій і шляхів їх практичної реалізації.
4. Створення систем культурологічної і документознавчої освіти, цілеспрямована підготовка науково-педагогічних кадрів через аспірантуру і докторантуру.
5. Розробка нових напрямів підготовки спеціалістів соціокультурної сфери на рівні міжнародних освітніх стандартів.

Результати досліджень висвітлюються в монографіях, наукових збірках статей, статтях та наукових доповідях (з публікацією тез), докторських та кандидатських дисертаціях. За останні п'ять років професорсько-викладацький колектив зробив значний крок уперед у цій сфері.

ХДІК був і залишається визнаним центром наукових досліджень гуманітарно-культурної сфери як в Україні, так і за кордоном. З перших років існування інститут за дорученням Наркомпросу України розробляв програмно-методичне забезпечення установ культури та середніх спеціальних навчальних закладів. Сьогодні інститут є основним виконавцем державної науково-дослідної роботи "Створення інформаційно-пошукової мови для електронного каталога бібліотек України" на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, державних науково-дослідних робіт "Краєзнавча робота бібліотек України" та "Бібліотека в новій соціокультурній ситуації" (проф. Кушнаренко Н.М.). Визнанням досягнень науковців ХДІК є тривала співпраця з інститутами Академії наук України. Так, кафедра економічної історії, теорії та менеджменту (проф. Е.Л.Лортікян) разом із Інститутом економіки АН України досліджує тему "Державне і ринкове регулювання економіки України: історія господарства і економічної думки". Кафедра філософії та політології (проф. Дяченко М.В.) разом із Інститутом філософії АН України розробляє методологічні засади соціокультурної діяльності, релігієзнавства. Кафедра інформатики,

інформаційних систем і процесів (проф. Асєєв Г.Г.) бере участь у розробці державної науково-дослідної програми "Національна система комп'ютерних мереж, баз даних та баз знань у сферах науки, технологій та економіки". Науковці ХДІК залучались до розробки державних законів та положень в гуманітарній сфері: "Закону про бібліотеки та бібліотечну справу", "Закону про музеї та музейну справу", "Положення про краєзнавчу роботу бібліотек системи Міністерства культури і мистецтв України", "Концептуальних основ розвитку української культури", а також державних стандартів із інформатики, документації та бібліотечної справи.

В інституті працює багато науковців та діячів культури і мистецтва, які мають загальнодержавне та міжнародне визнання, а їх авторські школи відомі далеко за межами України.

В інституті створена сучасна комп'ютерна база, якої не має жоден вуз системи Міністерства культури і мистецтв . Цьому сприяла співпраця з Міжнародними фондами "Відродження" та "IREX" (США). Комп'ютерний центр з класом вільного доступу до INTERNET , навчальні комп'ютерні лабораторії , комп'ютеризована бібліотека, об'єднані в єдину локальну комп'ютерну мережу, що має вихід в INTERNET по некомутованих телекомунікаційних каналах. Це дозволило ввести в навчальні плани спецкурс "Основи роботи в INTERNET", підвищити ефективність наукових досліджень викладачів вузу, започаткувати роботу по створенню електронних баз даних навчально-методичних матеріалів інституту, наукових праць викладачів та студентів, створити умови для підвищення кваліфікації фахівців бібліотек міста та регіону.

Книжковий фонд бібліотеки ХДІК складає 323 тис. примірників, із них 245 тис.- навчальна література. Бібліотека має колекцію стародруків та рідкісних видань, починаючи з 1595 року, які є національним надбанням.

Науково-творча робота студентів здійснюється за чотирма основними напрямами:

- науково-дослідницька робота, що безпосередньо пов'язана з навчальним процесом (у межах навчальних дисциплін),
- науково-дослідницька робота поза навчальним процесом (гуртки, проблемні групи),
- творчо-виконавська робота поза навчальним процесом (творчі секції, ансамблі, оркестри),
- проведення конференцій, конкурсів, масових заходів творчого характеру, концертно-виконавська робота.

У 1997 р. в інституті працювали 20 наукових гуртків і проблемних груп, творчих колективів, учасниками яких були понад 400 студентів.

Важливою формою залучення до науково-творчої праці стали курсові та дипломні роботи. Кращі студенти-дослідники рекомендовані до аспірантури (в 1993 р. – 6 осіб, у 1997 р. – 9). Про високий рівень досліджень

свідчать наукові публікації студентів. Так, за 1993-1997 р.р. було надруковано близько 50 студентських робіт (тези, статті). Згідно з наказом Міносвіти України (№ 18 від 17.01.95 р.) ХДІК є базовим вузом проведення Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт серед споріднених вузів за напрямами "культурологія", "книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство та інформатика". Щорічно за результатами конкурсу визначаються переможці, роботи яких рекомендуються до опублікування у наукових збірках інституту (у 1997 р. серед переможців конкурсу – 12 студентів ХДІК, 32 студенти ХДІК- лауреати міжнародних мистецьких фестивалів та конкурсів).

За період 1993-1997 рр. в інституті значно інтенсифікувалася організаційно-культурна та творчо-виконавська діяльність викладачів і студентів. Нині в інституті функціонують такі творчі колективи:

- оркестр народних інструментів – художній керівник заслужений діяч мистецтв України доц. Ю.Алжнєв;
- український народний хор – художній керівник ст. викладач М.Когутич;
- естрадно-симфонічний оркестр – художній керівник народний артист України проф.О.Литвинов;
- театр народного танцю "Заповіт" - художній керівник заслужений працівник культури України проф. Б.Колногузенко;
- академічний хор – художній керівник заслужений працівник культури України доц. В.Ірха;
- ансамбль-гурт "Хоткевичі" – художній керівник викл. А.Моргун;
- фольклорний гурт "Співаймо" – художній керівник ст. викладач В.Осадча;
- джаз-ансамбль "Кредо" – художній керівник ст. викладач В.Чепеленко

Щорічно в жовтні-листопаді в інституті та за його межами студентство, професорсько-викладацький склад проводять огляд наукової, художньої, творчо-виконавської діяльності за програмою "Слобожанська осінь". В програмі заходів – наукові конференції та семінари, творчі звіти художніх колективів кафедр, відділень, факультетів, зустрічі з видатними науковцями, митцями, працівниками культурно-творчої діяльності. Так, у 1997 р. відбулося 15 творчих звітів, науково-творчих конференцій, ювілейних вечорів, фольклорних концертів для мешканців м. Харкова і області. Проведено Міжнародний театральний фестиваль "Березіль-93"; 11 студентів ХДІК стали його лауреатами. Третій заключний тур Республіканського фестивалю студентських фольклорних колективів. Студентський ансамбль "Родислав" брав участь у фестивалі-конкурсі "Червона рута – Харків-97, де посів 1 місце. Інститут був одним із організаторів Міжнародного фестивалю традиційної народної культури "Покуть" (Харків-96), на якому викладачі і

студенти були учасниками, членами журі, а студентка О.Санько стала Лауреатом конкурсу фольклорного солоспіву.

На базі інституту створено "Асоціацію сучасних інформаційно-бібліотечних технологій" (АСІБТ), яка провадить науково-практичну діяльність спільно з Канадською бібліотечною асоціацією, Американською мережею "MINITMEN", французьким інститутом інформаційних наук і технологій, відділенням інформації бібліотек та архівів ЮНЕСКО.

ХДІК був ініціатором створення Харківського бібліотечного товариства (1994 р.). На базі інституту створено Університет бібліотекаря, засновано територіальний осередок громадської організації "Аналітичний центр "Українські джерела".

В стінах ХДІК постійно проходять зустрічі з видатними митцями, політиками, творчими колективами. Відбулися зустрічі з Д.Павличком, Л.Танюком, Н.Корнієнко, С.Турчаком, Н.Матвієнко, І.Драчем та ін.

Програма міжнародних зв'язків ХДІК у сфері БІО передбачала поступове входження до європейських структур співпраці – від пошуків партнерів по двосторонній співпраці до участі в багатосторонніх асоціаціях, проектах та міжнародних конференціях. Розпочинаючи здійснення цієї програми, керівництво ХДІК ставило перед собою такі цілі:

- одержання письмової та усної інформації "з перших рук" про сучасні тенденції розвитку бібліотечно-інформаційної справи та БІО;
- встановлення особистих контактів із керівниками та провідними професорами вузів-партнерів; запрошення їх для читання лекцій у ХДІК;
- підготовка спільних рекомендацій для перегляду навчальних планів та інших трансформацій у ХДІК з метою подальшого розвитку бібліотечно-інформаційної справи та освіти в Україні в цілому;
- поступове пристосування навчальних планів ХДІК до потреб суспільства та до європейського рівня БІО;
- вивчення можливостей стажування студентів та викладачів ХДІК у вузах-партнерах, а також одержання студентами інституту дипломів європейського зразка.

1993 – 1995 рр. – установлення особистих контактів керівництва інституту з західноєвропейськими колегами. Під час поїздок до Штутгарта й Копенгагена (квітень-травень 1994 р.), Амстердама (вересень 1994 р.), Абердіна (жовтень 1995 р.) делегація ХДІК мала змогу безпосередньо ознайомитися з сучасною практикою підготовки спеціалістів даного профілю у ФРН, Данії, Нідерландах, Великобританії.

Делегації ХДІК брали участь у міжнародних конференціях:

- 1994 р. – міжнародний симпозіум з питань БІО (Братислава);
- 1995 р. – міжнародний симпозіум БОБКАТССС (Будапешт);
- 1996 р. – Генеральна конференція ІФЛА (Стамбул);

- 1997 р. – Міжнародна конференція працівників БІО в Іллінойському університеті (США).

ХДІК організував і провів міжнародні конференції:

1. "Культура України: історія і сучасність" у жовтні 1994 р.;
2. "Бібліотечна справа та освіта в Європі" у травні 1995 р. за участю провідних учених з Амстердама, Штутгарта, Копенгагена (Оле Гарбо, Альберт Букхорст, Петер Водосек, Рюйд Бройнс).

Протягом 1993 – 1997 рр. ХДІК відвідало понад 20 викладачів з Болгарії, Великобританії, Китаю, США, Франції, Данії, Нідерландів, ФРН.

ХДІК уклав договори про співпрацю з такими вищими навчальними закладами: Штутгартська вища школа бібліотекознавства та інформатики (Німеччина), Вища королівська школа бібліотекознавства (м. Копенгаген, Данія), Амстердамський університет (Нідерланди), Амстердамська вища політехнічна школа (Нідерланди), Університет Роберта Гордона (м. Абердін, Великобританія), Університет штату Іллінойс (США), Український Вільний університет (м.Мюнхен, Німеччина), Харбінський університет (Китай), Харбінський інститут освіти (Китай).

ХДІК є членом міжнародних організацій:

- ІФЛА – Міжнародної федерації бібліотечних асоціацій та установ;
- ЄВКЛІД – Європейської асоціації бібліотечно-інформаційної освіти та наукових досліджень;
- БОБКАТССС – Організації Європейської співдружності в галузі бібліотечної та інформаційної освіти.

Здійснюється підготовка щодо приєднання ХДІК до Європейської програми співпраці в галузі освіти ТАСІС.

У жовтні 1998 р. у ХДІК планується проведення міжнародної конференції з питань БІО.

Протягом 1993-1998 рр. відділ міжнародних зв'язків здійснює пошуки інформації в галузі БІО, ознайомлює з цією інформацією спецкафедри інституту, перекладає іншомовні матеріали за замовленням спецкафедр та організовує (разом із кафедрою іноземних мов) студентські конференції за матеріалами симпозіумів БОБКАТССС та інших західноєвропейських видань.

Відділ міжнародних зв'язків та ректорат організували у січні 1998 р. поїздку трьох студентів ХДІК на симпозіум БОБКАТССС у Будапешті. Ця поїздка стала можливою завдяки гранту, наданому Радою асоціації ЄВКЛІД. Наші студенти були єдиними представниками України на цьому симпозіумі.

Міжнародні контакти ХДІК у галузі БІО, поїздки до навчальних закладів країн ЄС, участь в міжнародних конференціях, ознайомлення з навчальними планами та іншою документацією шкіл-партнерів дозволили ректоратові і навчальній частині провести реструктуризацію та оптимізацію навчальних планів з БІО. Згідно з угодами про співпрацю студенти ХДІК мають можливість завершити освіту і одержати диплом європейського зразка

в західноєвропейських навчальних закладах,зокрема Штутгарта і Копенгагена. Проте недостатнє володіння іноземною мовою більшості викладачів бібліотечно-інформаційного профілю перешкоджає втіленню в життя міжнародних угод.

ХДІК – вуз, що розвивається. Основні напрями його подальшого розвитку були визначені, виходячи з:

- завдань відродження та розбудови культури народів України;
- заповнення соціокультурної сфери висококваліфікованими фахівцями сучасних, перспективних спеціальностей;
- інтеграції навчальних закладів культури та мистецтв різних рівнів;
- об'єднання зусиль науковців вузу з фахівцями інших навчальних закладів, центрів народної творчості, музеїв, бібліотек, архівів та інших установ для розробки та впровадження перспективних бібліотечно-інформаційних, культурологічних, просвітницьких, мистецько-творчих та інших програм;
- розширення міжнародних зв'язків;
- співпраці з провідними вищими навчальними закладами Західної Європи та Північної Америки з метою вдосконалення змісту та методів освіти, входження до європейської освітньої системи;
- надання різноманітних освітніх послуг;
- співробітництва з міжнародними фондами та участі у спільних проектах і програмах для вдосконалення матеріально-технічної бази навчального процесу, забезпечення соціальних гарантій його учасникам.

Реалізація цих завдань здійснюється такими шляхами:

1. Розширення підготовки фахівців, у тому числі на контрактній основі, за спеціальностями, які відсутні в інших навчальних закладах регіону і разом з тим конче потрібні сфері культури. Це, перш за все, такі спеціальності: телережисура, видавнича справа та редагування, книгознавство та організація книготоргівлі. Вже розроблена відповідна навчально-методична документація, створюється матеріально-технічна база, укладено відповідні угоди як з державним телебаченням, так і з недержавними телестудіями, третій рік працює при інституті школа-студія телебачення, яка готує дикторів, репортерів телебачення, телевізійних менеджерів.

2. Універсалізм підготовки фахівців, надання студентам, що навчаються за спеціальностями "документознавство та інформаційна діяльність" , "менеджмент у невиробничій сфері" та ін., подвійних кваліфікацій через створення для студентів випускних курсів спільних навчальних планів із провідними вузами Харкова – Харківським державним технічним університетом радіоелектроніки, Академією технології та організації харчування та ін.

3. Подальша інтеграція вищих навчальних закладів різних рівнів у межах навчального комплексу "школа - училище (коледж) – вуз". Уже

сьогодні навчальний комплекс, який діє на базі ХДІК, об'єднує 8 навчальних закладів I-II рівнів акредитації, які мають з інститутом наскрізні навчальні плани зі спеціальностей "бібліотекознавство та бібліографія", "народна художня творчість". Це дає можливість здійснювати підготовку спеціалістів і магістрів у дещо скорочені терміни. Готуються відповідні договори з Олександрійським педагогічним коледжем та гімназією, Харківським ліцеєм "Професіонал", школою мистецтв про наскрізну підготовку фахівців за спеціальностями "культурологія", "етнокультурологія", "соціальна педагогіка", "документознавство та інформаційна діяльність".

Розширення учасників комплексу за рахунок профільних ліцеїв, гімназій, вузів I-II рівнів акредитації, а також співпраця з провідними університетами та академіями регіону по підготовці спеціалістів дозволять ефективно готувати сучасних фахівців для забезпечення нових потреб сфери культури.

4. Підготовка за освітньо-професійними програмами молодших спеціалістів і бакалаврів за спеціальностями, за якими навчання у вищих навчальних закладах I-II рівнів акредитації поки що не здійснюється: фахівців інформаційно-документного напряму, музейних працівників, організаторів музичного виховання та ін.

5. Виходячи з основних напрямів структурної перебудови вищої школи, викладених у доповіді Міністра освіти М.З.Згуровського, організація перепідготовки та підвищення кваліфікації фахівців бібліотечно-інформаційної галузі, народної художньої творчості, музеїв різного профілю, культурологічних центрів. Це конче важливо, оскільки сьогодні галузеві інститути підвищення кваліфікації бібліотечних працівників, викладачів училищ культури відірвані від вузів, вузівської науки ,не мають належної матеріальної бази, що різко знижує ефективність їх діяльності, а з окремих спеціальностей підвищення кваліфікації взагалі не здійснюється.

6. Об'єднання зусиль науковців інституту з ученими Українського центру культурних досліджень, відповідними інститутами НАН по розробці та реалізації програм дослідження історії, культури, художньої творчості народів України, створенню електронних каталогів, інформаційних мереж різних рівнів та ін. Для цього передбачається створення в межах ХДІК нових структурних підрозділів: науково-дослідницьких лабораторій, а згодом і інститутів.

7. Реалізація можливостей спільної підготовки фахівців із провідними зарубіжними університетами та вищими бібліотечними школами.

8. Розширення освітніх послуг населенню, перш за все через факультет довузівської підготовки та післядипломної освіти, а також цільова підготовка спеціалістів та магістрів для країн СНД (переважно Росії) на контрактних умовах або в рамках відповідної державної угоди між Україною і Росією, якщо така буде підписана.

Таким чином, реалізація визначених на перспективу завдань дозволить постійно підвищувати рівень професійної підготовки фахівців усіх рівнів галузі культури та забезпечувати її висококваліфікованими спеціалістами, на яких є стабільне держзамовлення:

1. Музейні установи всіх типів та товариства охорони пам'яток історії і культури – керівниками підрозділів, науковими та старшими науковими співробітниками, мистецтвознавцями, реставраторами та ін.

2. Бібліотеки різних типів і рівнів - керівниками, головними спеціалістами, науковцями-методистами, бібліографами, комплектаторами, каталогізаторами, технологами автоматизованої обробки документів.

3. Органи науково-технічної інформації загальнодержавного та регіонального рівнів, інформаційні центри, банківські служби, архіви, державні органи управління – документознавцями-інформаціологами, експертами інформаційних потоків, патентознавцями, інформаційними брокерами, технологами мережі INTERNET.

4. Установи клубного типу, культурологічні центри, національні культурологічні товариства, обласні центри народної творчості, дитячі музичні школи та школи мистецтв, школи естетичного виховання – організаторами народної художньої творчості, етнокультурологами, культурологами-дослідниками, організаторами та керівниками аматорських інструментальних, вокальних, театральних та хореографічних колективів, режисерами фольклорно-етнографічних свят та обрядів та ін.

5. Соціально-педагогічні служби Міністерств, обласних, міських та районних управлінь та відділів освіти, комітети у справах молоді, служби соціального захисту дітей і підлітків, заклади культури та освіти – педагогами-організаторами дозвіллєвої діяльності, соціальними працівниками.

6. Заклади та установи культури і мистецтв усіх видів – менеджерами-економістами соціокультурної сфери, менеджерами шоу-бізнесу, адміністраторами, організаторами громадських урочистих заходів тощо.

7. Державні та приватні телевізійні компанії – режисерами телевізійних програм, дикторами, сценаристами телепрограм, менеджерами.

8. Книжкові видавництва, книжкову торгівлю – бібліографами-книгознавцями, менеджерами, редакторами.

9. Вищі навчальні заклади культури та мистецтв I-II рівнів акредитації – викладачами теорії та історії культури, фахових дисциплін спеціальностей напряму "культура".

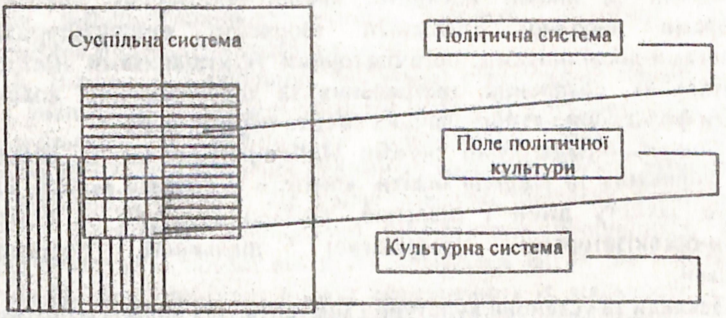
Все це дозволить ХДІК ефективно виконувати функції провідного навчально-науково-методичного центру в галузі культури, забезпечувати її кадрами, підготовка яких не здійснюється жодним вищим навчальним закладом регіону.

О.І.Романюк

ПОЛІТИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Невід'ємною складовою частиною української національної культури є культура політична, яка у політично організованих суспільствах виступає важливим чинником функціонування культурної сфери. Як суспільний феномен політична культура має подвійну сутність, бо вона являє собою, з одного боку, субсистему загальної культурної системи суспільства, а з іншого боку, - субсистему його політичної системи. Таким чином, політична культура - то спільне поле функціонування двох систем суспільства: культурної та політичної. Через нього культурна система впливає на характер політичних стосунків, котрі в свою чергу здійснюють зворотний вплив на культуру суспільства.

Місце політичної культури в суспільній системі унаочнено в



наступній схемі.

Хоча термін «політична культура» був упроваджений до наукового обігу ще в 17 ст. німецьким філософом Іоганом Готфрідом Гердером [1], концептуальна розробка цього поняття почалася тільки у 1950-х рр. у американській біхевіоральній політології. Започаткували її праці Гебріела Олмонда, Дж. Бенхайма Пауелла та Сиднея Верби. Класичне визначення політичної культури міститься в роботі Олмонда і Пауелла «Порівняльна політика» [2]. Політична культура, визначили автори,- є сукупністю індивідуальних позицій і орієнтацій учасників даної системи. Це - суб'єктивна сфера, що лежить у підгрунті політичних дій і надає їм значення.

Поняття «політична культура» увійшло до інструментарію соціальних наук Заходу, але не визнавалося марксистським суспільствознавством на Сході. Останнє оперувало догматичним поняттям «політична свідомість». Головні розбіжності між цими поняттями полягають у наступному:

• по-перше, поняття «політична культура» характеризує не тільки політичну свідомість, але й політичну поведінку. Свідомість настільки включається в політичну культуру, наскільки вона зумовлює поведінку учасників політичного процесу;

• по-друге, поняття «політична культура» увіймає не всю політичну свідомість і поведінку, а лише їх сталі, типові прояви. За думкою російського філософа М.Х.Фарукшина, політична культура є сукупністю стеротипів політичної свідомості та поведінки [3];

• по-третє, поняття «політична культура» відбиває не просто сукупність політичних стереотипів суспільства, соціальної спільноти або індивіда, а типовий комплекс ідеальних уявлень про політику. Про те, якою *має* бути політична система, як вона *має* функціонувати. Саме ці уявлення цілеспрямовують діяльність людей у царині політики;

• по-четверте, поняття «політична культура», окрім свідомих, раціональних чинників політичної поведінки, включає і її позасвідомі, афектні аспекти: типові прояви темпераменту, емоцій, що притаманні тому чи іншому суб'єктові політичного процесу.

Поняття політичної культури виявилося більш пристосованим для аналізу реальної політики. Тому, після краху тоталітарних режимів і увільнення науки від диктату марксистської ідеології, воно стало широко вживатися в посткомуністичних країнах. Це поняття було застосоване й для характеристики суб'єктивної сфери політичного життя України.

Що уявляє собою сучасна політична культура України? Для того, щоб дати відповідь на поставлене запитання, скористаємося напрацюваннями в політичній науці типологічними схемами. Перша з них була запропонована Олмондом і Вербою в роботі «Громадянська культура» [4]. Компаративний аналіз політичних позицій і орієнтацій населення п'яти сучасних країн дозволив авторам вирізнити три «чистих» типи політичної культури: парафіальний, підданський та учасницький.

Парафіальна (англ. parochial) культура характеризується індеферентним або негативним ставленням членів суспільства до політичної влади взагалі, відсутністю інтересу до політики, небажанням брати в ній особисту участь. У цій культурі індивіди усвідомлюють себе членами малої соціальної спільноти (парафії), але не громадянами держави.

Підданська (англ. subject) культура характеризується відсутністю особистого інтересу до участі в політиці, пасивним ставленням до влади. Хоча в цій культурі громадяни вже усвідомлюють себе членами політичного співтовариства, але їх роль у політичній системі зводиться до ролі підданих (об'єкта), які лише підкоряються владі.

Учасницька (англ. participant) культура характеризується великим або значним інтересом громадян до політики, активним ставленчям до політичної влади, готовністю брати особисту участь у політичному житті.

Порівняльний аналіз «чистих» типів політичної культури за Олмондом і Вербою міститься в табл. 1.

Таблиця 1

Критерії типологізації / Типи культури	Інтерес до політики	Ставлення до Політичної Влади	Готовність до особистої участі в політиці
Парафіальна	Відсутній	Індеферентне або негативне	Немає
Підданська	Слабкий	Пасивне	Немає
Учасницька	Сильний	Активне	Значна

Оскільки «чистих» типів на практиці не існує, реальні політичні культури, за думкою Олмонда і Верби, уявляють собою один із змішаних типів: парафіально-підданський, парафіально-учасницький, піддансько-учасницький.

До якого з них слід віднести сучасну політичну культуру України? Для відповіді на це запитання скористуємося даними соціологічних досліджень. Опитування населення, що провадили різні наукові інституції протягом останніх трьох років, свідчать, що майже 40% мешканців України не усвідомлюють себе громадянами держави - ані української, ані будь-якої іншої. Їх інтереси замкнуті в колі локальних проблем і не торкаються політики. Парафіальна домінанта більш поширена на Сході та Півдні. Особи з такою ментальністю, незалежно від того, хто вони є за етнічним походженням - українці, росіяни або інші, не бажають відтворення СРСР, мають недовіру до імперсько-амбіціозної Росії, але вони не вірять, передусім через економічні негаразди, і в самостійне існування України.

Хоча основна маса населення вже усвідомила себе громадянами Української держави, але переважна більшість не бачить свого особистого місця в політичному житті.Всі надії на розбудову державності покладаються на офіційні структури (президента, уряд, парламент). Підданська домінанта превалює в західних і центральних регіонах.

Таким чином, сучасну політичну культуру України за типологією Олмонда і Верби слід віднести до *парафіально-підданського* типу. Цікаво, що цей тип притаманний багатьом постколоніальним країнам Азії та Африки, які, долаючи трайбалізм і місцевий сепаратизм, будують централізовані суверенні держави. Типологічна подібність політичної культури сучасної України до політичних культур країн афро-азіатського регіону не є випадковою. Причини цього явища криються в багатовіковій відсутності власного політичного життя українського народу, денаціоналізації значної частини корінного етносу, несформованості української політичної нації.

Слід зауважити, що типологія Олмонда і Верби не відбиває багатьох аспектів політико-культурного феномена. Більш продуктивною для аналізу сучасного стану української політичної культури є методологія, що була запропонована польським політологом Єжи Вятром в його книзі «Соціологія політичних стосунків» [5]. Є. Вятр вважає, що головним чинником формування політичної культури суспільства є політичний режим - сукупність принципів, способів і засобів здійснення влади. Політичний режим - функціональна характеристика політичної системи. Оскільки політична культура є субсистемою політичної системи, то її властивості, як і властивості інших компонентів (субсистем) політичної системи, визначаються політичним режимом. Відповідно до трьох базових типів політичного режиму визначаються три основних типи політичної культури: тоталітарний, авторитарний і демократичний.

Тоталітарна (від лат. totalis - цілісний) культура характеризується ідеологічною заангажованістю політичної свідомості і поведінки, бо в тоталітарних системах має право на існування тільки одна (офіційна) ідеологія, яку повинні визнавати всі. Для тоталітарної культури притаманне активно-підданське ставлення до влади. Тоталітарна влада вимагає від членів суспільства не тільки свого визнання, але й постійного виявлення активності по її підтримці. Аполітичність розцінюється як вияв нелояльності до режиму. У тоталітарних системах діє принцип: «Хто не з нами, той проти нас». Політична активність має примусовий характер, бо її спонукальним мотивом є страх.

Авторитарна (від лат. autoritas - самоправний) культура навпаки характеризується аполітичністю. Хоча члени авторитарних суспільств можуть виявляти самостійну активність у різних сферах суспільного життя (економіці, культурі тощо), але політику це не обходить. Аполітичність культивується самим режимом, який побудований на одноосібному правлінні (правлінні однієї особи або невеликої групи осіб). Його цілком задовольняє пасивно-підданське або навіть нейтральне ставлення громадян до влади. Аби тільки не заважали правити. У авторитарних системах діє принцип: «Хто не проти нас, той з нами».

Демократична (грецьк. демократія - народовладдя) культура характеризується політичною толерантністю. У її межах завжди існує декілька культурних утворень, проте більшість з них мають спільне підгрунтя (сукупність ідей, цінностей, орієнтацій), що інтегрує політичну систему. Культури, які не базуються на ньому, розглядаються як антисистемні. Оскільки в демократичних суспільствах громадяни є вільними у виборі - брати чи не брати участі в політиці, то політична активність є середньою. Переважна більшість громадян внутрішньо готова брати участь у політичному житті, але реальну активність виявляють тільки 15%.

Порівняльний аналіз типів політичної культури за Вятром міститься у табл. 2.

Бібліотека ХДАК
інв. № 431748

Таблиця 2

Критерії типологізації / Типи культури	Орієнтації	Ставлення до влади	Активність
Тоталітарна	Ідеологічно заангажовані	Активно-підданське	Примусово велика
Авторитарна	Аполітичні	Пасивно-підданське	Низька
Демократична	Плюральні	Активно-громадське	Середня

Крім базових типів політичного режиму і, відповідно, політичної культури, в межах функціонального підходу вирізняються проміжний та перехідний типи. Перехідний тип властивий суспільствам, що здійснюють трансформацію своїх систем - перехід від однієї якості до іншої. Українське суспільство сьогодні долає важкий шлях від тоталітаризму до демократії. Сучасну політичну культуру України слід віднести до перехідного типу, оскільки в ній залишається ще багато тоталітарних нашарувань, мають місце рецедиви авторитарної свідомості та поведінки, набувають сили паростки нової, демократичної культури.

Паростки демократії проявляються в тім, що все більше громадян за власною волею, а не примусово, включаються в політичне життя, виявляють політичну активність. Бурно йде процес створення громадських об'єднань і політичних партій. Тільки останніх в Україні нараховується п'ятдесят дві. Відбувається неуклінне зростання їх чисельності. Напочатку 1992 р. у політичних партіях України було 30 тис. членів [6], напочатку 1993 р. - 130 тис. [7], наприкінці 1993 р. - 400 тис. [8], а зараз (за підрахунками автора) більше 900 тис. Значна частина громадян вже не боїться висувати свої вимоги до влади. Мітинги, демонстрації, страйки та інші форми масового тиску стали звичайними явищами нашого буття.

Але переоцінювати демократичні елементи політичної культури не варто. Готовність до особистої участі в політиці поки що виявляють 15-20% громадян, а беруть реальну участь тільки 3-5%. Це наближує політичну культуру України до авторитарного типу. Проте віднести її до такого не можна, тому що вона має яскраво виражений *конфронтаційний характер.*

Авторитарна культура не може мати конфронтаційного характеру, режим придушує будь-яку активність, котра може призвести до дестабілізації політичного порядку. Всі актори політичного життя повинні грати за правилами, які впроваджує влада. Ці правила утворюють підґрунтя політичної культури авторитарного суспільства.

Сучасна політична культура України є *гетерогенною.* Вона не має спільного підґрунтя і являє собою сукупність конфронтуючих утворень.

Конфронтація носить складний характер і розгортається у трьох площинах: соціально-політичній, національно-державній та територіальній.

У *соціально-політичній* площині конфронтація відбувається на осі «тоталітаризм - демократія». Схильність до тоталітарних ідеалів і цінностей мають близько 35% громадян. Більшість з них - літні люди. Але вони політично більш активні. Орієнтацією на ідеали і цінності вільного демократичного суспільства мають 20% громадян. Серед них переважає молода генерація. Але прибічники демократичного розвитку деморалізовані труднощами та негараздами перехідного періоду. Тому їх політична активність значно нижча.

У *національно-державній* площині конфронтація відбувається на осі «політична залежність - державна суверенність». Хоча майже половина населення стійко підтримує ідею державної незалежності України, але ще велика кількість осіб, бажає відновлення Радянського Союзу або створення нового союзу східнослов'янських країн, а то й просто інкорпорації України до складу Росії. Близько 10% мешканців України ще й досі відчувають себе громадянами колишнього СРСР. Громадянами Росії вважають себе 3%. Деструктивні щодо української державності тенденції найбільш поширені в Криму та Причорномор'ї. На Заході вони майже не відчуваються.

У *територіальній* площині конфронтація відбувається на осі «Схід - Захід». Її зумовлюють різниця історичної долі двох гілок українського народу, відмінності етнічного складу населення, ступінь денаціоналізації українського етносу, специфіка конфесійного впливу. Зовнішньополітично західноукраїнське населення націлене на інтеграцію до євроамериканського простору, тоді як східноукраїнське - до євроазійського. На Заході домінують державницькі тенденції політичної свідомості і поведінки, на Сході приблизно однаковий вплив мають державницькі, антидержавницькі та індеферентні. Навіть у межах одних політико-культурних течій є істотні відмінності. Тоталітаризм на Заході більше репрезентований правим (національно-соціалістичним) напрямом, на Сході - лівим (комуністичним). У демократичному таборі на Заході домінує національна демократія, на Сході - ліберальна.

Конфронтаційний характер політичної культури значно послаблюється великою кількістю індеферентних громадян, але конфронтація створює потенційну загрозу територіальній цілісності України, її державному існуванню, суттєво заважає процесові розбудови демократичного суспільства. Без якісного перетворення політичної культури прогресивний розвиток українського суспільства не уявляється можливим. Дієвим засобом такого перетворення може стати політичне виховання.

Політичне виховання - процес цілеспрямованого та систематичного впливу на свідомість і поведінку громадян з метою формування певних політичних властивостей. Політичне виховання своїх громадян здійснюють усі держави. Головні завдання політичного виховання громадян України

полягають у формуванні українського патріотизму, демократичній переорієнтації суспільної свідомості, розвиткові конструктивної політичної активності. Політичне виховання має два основні чинники: раціональний та емоційний.

Емоційний чинник пов'язаний із формуванням у громадян стійких емоційних преференцій у політичній сфері. Вихованню патріотичних і громадянських властивостей сприятиме введення ритуалів посвячення в громадяни України, складання присяги державними службовцями тощо. Необхідно завершити розробку системи державних нагород і заохочень. Прикрим є той факт, що у нас не інституціоналізовано пантеон національних героїв. Потребує на увагу проблема виховання поваги до національної символіки. Треба увільнити топонімику України від імперських та комуністичних нашарувань. Безперечною є необхідність додержання державного статусу української мови.

Раціональний чинник політичного виховання пов'язаний з формуванням у громадян певної системи знань. На практиці він втілюється в політичній освіті, яка повинна дати громадянам України, з одного боку, знання про історичні витоки української державності, багатовікову боротьбу українського народу за незалежність, а з другого боку, сформувати уявлення про демократичну систему, конституційне правління, парламентаризм, громадянські права та обов'язки. Ефективність політичної освіти можна істотно посилити розробкою національної програми політичної освіти та створенням її координаційного центру, на зразок Федерального комітету з політичної освіти ФРН [9]. Складовими національної системи політичної освіти повинні стати:

- викладання нормативного комплексу політологічних дисциплін (політичної історії України, політології, конституційного права, Конституції України тощо) у вищій школі. Вимагають розробки його стандарти;
- впровадження предмета «Основи політичних знань» як загальнообов'язкового в усіх ланках середньої школи. Потребує створення його програма;
- цикли програм з політичної освіти на радіо і телебаченні, освітньо-політичні рубрики в газетах та часописах, спеціальні часописи з політичної освіти. Діяльність засобів масової інформації в галузі політичної освіти має датуватися державою;
- підготовка політиків і політичних функціонерів. Зараз в Україні через систему Національної академії державного управління при Президентові України готують кадри в основному державних службовців. Але сьогодні конче потрібною є підготовка кадрів для політичних партій і громадських організацій;
- підготовка фахівців у галузі практичної політології. В Україні існує великий дефіцит спеціалістів з паблік релейшенз, політичного іміджменту,

політичного маркетингу, політичного менеджменту, політичної конфліктології тощо.

Отже, об'єктивною потребою демократичної трансформації українського суспільства та розбудови національної державності є становлення нового наукового та освітнього напряму - *політичної культурології*. У його фундацію можуть вагомий внесок зробити державні інститути культури, в яких є певні передумови щодо цього.

ЛІТЕРАТУРА

1. *White S. Political Culture and Soviet Politics.- London, 1979.- P. 2.*
2. *Almond G. A., Powell G. B. Comparative Politics: A Developmental Approach.- Stanford, 1966.*
3. *Фарукшин М. Х. Политическая культура общества // Социально-политические науки.- 1991.- №4.- С. 106.*
4. *Almond G. A., Verba S. The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nation.- Princeton, 1963.*
5. *Wjatr J. Sociologia stosunkow politycznych.- Warszawa, 1977.*
6. *Ми є нація державницька, історична // Голос України.- 1992.- 4 березня.*
7. *Литвин В. Крізь призму партійного бачення // Політика і час.- 1993.- №3.- С. 29.*
8. *Литвин В. Політична арена України: Дійові особи та виконавці.- Київ, 1994 - С. 359.*
9. *Фадеев Д. А. Обучение демократии // Полис.- 1992.- №3.- С. 27.*

І.С.Плахтій, А.Ф.Ігнатов

ПРО ОХОРОНУ І НИЩЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПАМ'ЯТОК УКРАЇНИ (1918-1968 РР.)

В сучасних умовах виникла нагальна потреба переосмислення та всебічного висвітлення сторінок історії українського народу радянського періоду. Серед малодосліджених питань вітчизняної історії постає перед дослідником проблема охорони і нищення історико-культурних пам'яток. Оскільки заходи органів тоталітарного режиму в справі охорони історико-культурних пам'яток були обмеженими і недостатніми, тому у дослідженні мова йде більше про нищення української національної культури, ніж про її охорону.

Проблема охорони історико-культурних пам'яток за радянських часів висвітлена недостатньо. Про це йдеться побіжно у працях загального характеру [13, 14, 15]. Друга світова війна завдала непоправних втрат культурним скарбам України. Проте справжня історія нищення українських архівів, бібліотек, музеїв під час німецької окупації, за відсутністю документів, досі ще не розкрита. У 1972 р. вийшла монографія про нищення архівів, бібліотек, музеїв під час другої світової війни в Україні [3]. Джерельна база дослідження солідна – архіви зі сховищ США, Німеччини, Польщі, Чехословаччини, а також відкриті архіви у Москві, Києві, Львові. В 1989 р. опубліковано спогади сучасника висадження в повітря Успенського собору в Києві 3 листопада 1941 р. німецькими окупантами [6. С.30]. В 1990 р. вийшла в світ монографія Л.Максакової [4]. Вона присвячена рятуванню культурних цінностей у роки Великої Вітчизняної війни. У 1991 р. опубліковано статтю І.Гуркова, в якій йдеться про знищення Успенського кафедрального собору під час відступу радянських військ з Києва [7. 1991, 1 серп.].

У цій статті вперше робиться спроба дослідити долю скарбів національної культури в радянський період.

До жовтневого перевороту 1917 р. охорону історико-культурних пам'яток в Україні здійснювали громадські організації. За старовинними будовами й важливішими місцями археологічних розкопок доглядали губернські комісії, які одночасно опікувалися музейними й архівними пам'ятками. В 1917 р. охороною історико-культурних пам'яток керував громадський комітет на чолі з визначним археологом і музеологом, дійсним членом ВУАН М.Біляшівським.

За часів Центральної Ради охорону історико-культурних пам'яток здійснювало Міністерство освіти, у 1918 р. Головне Управління в справах мистецтва і національної культури.

Під час революційних подій 1917-1920 рр. та в перші роки радянської влади в Україні загинула велика кількість позамузейних пам'яток історії і культури. Особливо потерпіли поміщицькі палаци, що побудовані в стилі українського бароко і ампіру, з великою кількістю старовинних і мистецьких речей у них. У цей час більше ста православних монастирів України припинили свою діяльність.

Зі встановленням радянської влади нищення монастирів набуло планового характеру. У 1921 р. під приводом вилучення церковних цінностей на користь голодуючих почалися репресії проти релігії. З церков забирали реліквії, що мали велику історичну та матеріальну цілісність. На 1924 р. в Україні було закрито 31 монастир [5. 1994 № 23-24, С.1]. Чудові архітектурні споруди перетворювалися на склади, зерносховища, військові казарми, у кращому випадку їх пристосовували під клуби та школи.

Троїцький монастир на Харківщині спіткала типова доля. У 1924 р. на його території було створено дитячий будинок. Через деякий час вирішили розібрати церкву. Не зважаючи на протести віруючих, старовинні споруди були зруйновані, а на подвір'ї закритого монастиря з монастирської цегли збудовано стайню та свинарник [5. 1994, № 23-24. С.5]. Під час колективізації та штучного голоду монастирі нерідко опинялися у центрі трагічних подій, створюючи опозицію владі, що призводило до прискорення їхнього знищення. Намагаючись врятувати хліб, селяни у важкі часи шукали рятунку у храмі, ховали збіжжя в монастирях.

Проте, тоталітарному режиму не вдалася цілковита духовна стерилізація суспільства. Віра була гнана, проте не знищена. Церкви і монастирі відроджувалися за найменшої можливості. Багато з них поновили свою діяльність під час другої світової війни.

Заходи органів радянської влади в Україні в справі охорони пам'яток культури були спорадичні і здебільшого недостатні. У 1920 р. проголошено археологічно-історичним заповідником територію археологічних розкопок античного міста Ольвії, 1925 р. – могилу Т.Г.Шевченка в Києві з довколишньою територією. Тільки 17 червня 1926 р. за вимогами українських діячів культури й науки вийшла постанова ВУЦВК і Раднаркому УСРР "Про пам'ятки культури і природи" [1. С.106]. На підставі цієї постанови було зареєстровано усі пам'ятки, визначено за категоріями республіканського і місцевого значення та взято під догляд й охорону, а найвидатніші з них оголошено державними заповідниками.

За своїм характером заповідники поділялися на історико-культурні й природні До історико-культурних заповідників належали: Києво-Печерська лавра (з 1926 р. Всеукраїнський музейний городок) Кирилівська церква у Києві, Спасо-Преображенський монастир у Новгороді-Сіверському. З 1929 р. до історико-культурних заповідників належали Преображенський і

Борисоглібський собори, "П'ятницька церква та Єлецький і Троїцько-Іллінський монастирі в Чернігові, монастир Кармелітів[1] і синагога XVII ст. (заповідник єврейської матеріальної культури) в Бердичеві, Усатівське городище біля Одеси, Перекоп у Криму та ін. Пам'ятками республіканського значення проголошено Софійський собор у Києві, будинок Мазепи в Чернігові, козацький Покровський монастир у Харкові тощо.

Головним органом історико-культурних пам'яток був Український Комітет охорони пам'яток культури при Наркомосі УСРР, який видавав часопис "Збірник охорони пам'ятників культури на Україні" (з 1928 р.). У Києві з 1926 р. під керівництвом мистецтвознавця Ф.Ернста і професора Київського археологічного інституту В.Базилевича працювала крайова комісія охорони культури. яка провела певну роботу щодо охорони пам'яток матеріальної культури та природи.

У 1930-х рр. справа охорони історико-культурних пам'яток перебувала у цілковитому занедбанні. Донедавна поширена в нашому суспільстві, ідеологічно освячена практика руйнування храмів призвела до величезних втрат. Церкви або зносили, або будували на їхньому місці школи, де виховували нових павликів морозових, або ж з храмів робили склади пального чи добрив. В середині 1930-х рр. тоталітарний режим знищив низку видатних історико-культурних пам'яток у самому Києві: монастирі Михайлівський Золотоверхий, Миколаївський і Микільський, церкви Трисвятительську, Братську Богоявленську. Мартиролог втрат нашої культури шалено почав розростатись. Було знищено більше 20 найвидатніших пам'яток архітектури Київського бароко [8. 1994, № 1, С.10]. А ті, хто спробував обстоювати цінності надбань культури бароко (професор М.Макаренко, 1877-1936), або надихатись ними і розвивати їх у своїй творчості, (архітектор Д.Дяченко, 1887-1942), змушені були заплатити за це власним життям.

Друга світова війна завдала непоправних втрат багатьом культурним скарбам України. Повсюди можна було спостерігати пасивне ставлення властей до евакуації театрів, музеїв, архівів – мовляв, "не до того". Ця надзвичайно важлива справа була пущена на самоплив. Коли директор Української картинної галереї у Харкові звернувся до місцевих властей за вказівками щодо евакуації, його звинуватили у "панікерстві". Дирекція просила виділити три вагони, але їй відмовили. Тільки напередодні відходу військ із Харкова дали вагон [9. 1994, № 9-10. С.30]. Евакуювати можна було лише 10 процентів найцінніших експонатів. Загалом на українській території, яку залишили радянські війська, у 112 музеях знаходилося близько 6 млн. експонатів. Далеко не все майно музеїв України було врятоване. Деяка, хоч і невелика, частина творів постраждала від переїздів. Заступник директора

---

[1] *Чернечий латинський орден на Правобережній Україні в XVII-XVIII ст.*

музею Т.Г.Шевченка Академії наук УРСР М.Г.Мацапура повідомляв з Новосибірська про пошкодження роботи Флавицького портрета Великого Кобзаря, портрета А.Жуковського роботи К.Брюлова, деяких інших. Під час повітряного нальоту загинули на станції Олексіївка найцінніші експонати Харківського історичного музею. Не пощастило й евакуйованому до м. Нальчика зібранню картин відомого українського художника М.Бурачека. Перед захопленням міста фашистськими окупантами місцевий краєзнавчий музей, де зберігалося понад 300 картин М.Бурачека, не був евакуйованим, а отже, переважна частина колекції пограбована німцями і місцевими жителями. Залишилося усього близько 50 картин художника [9. 1994, № 9-10. С.31].

В евакуйованих фондах великих історичних музеїв України знаходилось 15 тис. експонатів. Розміщені вони були здебільшого в Уфі в жахливих умовах зберігання (підвали, сараї).

Отже, з територій, що зазнали окупації, були вивезені значні наукові та культурні цінності, інтелектуальний потенціал республіки. Але не увесь. У директивах влади значилося: "все цінне, яке не може бути вивезене, повинно безумовно знищуватися", згідно з викривленою екстремістською логікою тоталітаризму. Крім того, розпочалися масові арешти "неблагонадійних", вчинялися військово-польові трибунали за наперед відомими обов'язково смертними вироками. Політичних розстрілювали на місці, у тюремних дворах Львова, Києва, Луцька, Харкова, а то й на зручних звалищах (Дем'янів Лаз поблизу Станіслава, Биківня під Києвом та ін.). Серед сотень замордованих українських інтелігентів біли відомі артисти М.Донець і І.Юхненко, поети В.Свідзінський і Є.Дубовик, академіки А.Кримський і К.Студинський, професор П.Франко та ін. Сотні інших були заарештовані і за безглуздими вироками стали в'язнями ГУЛАГу.

Отже, якщо перебазування промислових потужностей та матеріальних ресурсів було визнано першочерговим заходом оборонного значення, то евакуація закладів культури і освіти такими не вважалися. Від'їзд театрів, музеїв, культосвітніх закладів відбувався самопливом. І тут виняткову роль відіграли самовідданість, вірність громадському обов'язку української інтелігенції, яка взяла на свої плечі рятування надбань національної культури.

Після визволення Червоною армією у 1943-1944 рр. українських земель і відновлення радянської влади місцеві органи підготували офіційні звіти про масштаби збитків, які завдали окупанти народному господарству. Багато звітів офіційних комісій було опубліковано в пресі, зокрема, повідомлення Надзвичайної державної комісії про злочини німецьких окупантів у Києві. Згідно з цим повідомленням, фашистські загарбники зруйнували музеї і вивезли до Німеччини всі експонати, пограбували з книжкових фондів київських бібліотек понад 4 млн. книг. Лише з Бібліотеки Академії наук УРСР окупанти вивезли до Німеччини понад 320 тис. різних

цінних і унікальних книг, журналів і рукописів [2. 1944, 1 берез.]. Фашисти зруйнували і пограбували Києво-Печерську лавру у жовтні-грудні 1941 р., включаючи висадження в повітря 3 листопада Успенського собору та руйнування прилеглих будівель після вибуху. Загарбники вивезли з Лаври найцінніші експонати, в тому числі весь відділ зброї, що налічував близько 4000 предметів.

У повідомленні Надзвичайної комісії, органи радянської влади звинувачували окупантів у всіх руйнаціях у Києві, не виключаючи навіть тих об'єктів, які зруйнувала Червона Армія при відходженні з Києва. Так, будівлі на Хрещатику, а також інші будинки в центрі міста біди висаджені в повітря вибухівкою з годинниковим механізмом після окупації Києва німецькими військами. Це стосується також Успенського Собору Лаври [10. 1994 № 3-6. С.94]. Хоча на запитання про те, хто несе відповідальність за висадження в повітря 3 листопада 1941 р. Успенського собору, остаточної відповіді немає.

Втрати культурних цінностей під час війни, зокрема знищення пам'яток архітектури, архівних і бібліотечних матеріалів, слід розглядати в широкому контексті ідеологічних засад політики тоталітарного режиму. Щодо архівів, то радянськими органами напередодні і на початку війни вдало була проведена евакуація архівних матеріалів. Л.Максакова у своїй праці пише, що українським архівістам вдалося евакуювати понад мільйон справ [4. С.65]. Тут виникає питання: Які саме матеріали і чому були дібрані для евакуації? Адже першочерговому і обов'язковому вивезенню на Схід підглядали фонди політичної поліції (жандармські управління, охоронні відділення та ін.) другої половини XIX – початку XX ст., тобто основні джерела для дослідження історії класової боротьби і революції в Україні. До евакуйованих потрапили секретні і надсекретні фонди післяреволюційного періоду, серед них спецчастини (або так звані перші частини, безпосередньо підпорядковані місцевим органам НКВС). Першочерговій евакуації підлягали матеріали ревкомів, сільрад, профспілок і особовим документам з усіх фондів [17. Ф.3206. Оп.5. Спр.21. Арк.23]. А найдавніші фонди наукової ваги були залишені.

Органам радянської влади не вдалося повністю евакуювати або знищити багато важливих фондів партійних архівів. У Харкові партійний архів був вивезений на один із заводів і спалений, будинок архіву ЗАГС також був спалений. Щодо Центрального державного архіву революції, то більшість його фондів теж встигли евакуювати або спалити. Є свідчення, що прилеглий до архіву будинок під час відступу радянських військ був навмисне підпалений, а ті з місцевих жителів, хто кинувся гасити вогонь і рятувати архів, - розстріляні на місці [17. Ф.3206. Оп.5. Спр.1. Арк.437].

Пограбування бібліотек під час окупації здійснювалося спеціальними підрозділами Айнзацштабу Розенберга. Радянська адміністрація бібліотеки Академії наук УРСР евакуювала до Уфи 1200 книжок разом з деякими матеріалами бібліотеки педінституту, 30 скринь з університетської бібліотеки

педінституту, 30 скринь з університетської бібліотеки відправлено до Харкова. Частина цього транспорту була втрачена і розграбована в дорозі. Водночас близько 100000 томів із секретного фонду академічної бібліотеки було скинуто у внутрішньому дворі й спалено з огляду на те, що могли потрапити до рук окупантів. Фашистські загарбники вивезли безцінні першодруки та інші рідкісні книги, зокрема 50 скринь книг із колекції Бібікова, підготовлених до евакуації радянською адміністрацією (їй це зробити не вдалося) [17. Ф.3206 Оп.5. Спр.4. Арк.73-74].

Особливо потерпіли під час окупації нинішня Національна парламентська бібліотека в Києві та наукова бібліотека імені В.Г.Короленка в Харкові. Всього з окупованих територій СРСР, включаючи Україну, фашистські загарбники вивезли вже в 1941 р. понад півмільйона бібліотечних книжок.

Після війни уряди СРСР і УРСР вживали заходів для повернення архівів російських та українських організацій та окремих осіб, що вивезені за кордон емігрантами під час революції та громадянської війни. У 1920-1930-х рр. на території Чехословаччини існувала ціла низка архівних зібрань, які були вивезені урядами УНР і Директорії.

Після визволення території Чехословаччини від фашистських загарбників у 1945 р. вся так звана "Празька колекція" була передана до українських архівів. Спеціальні наукові групи архівістів йшли за радянськими військами й збирали документи, що були вивезені в період окупації з державних архівів. Із території Чехословаччини та Німеччини була повернута значна частина цінних історичних джерел. Але, наприклад, з Актових книг Гродських і земських судів, магістратів та ратуш Правобережної України XVI-XVIII ст. досі знайдена лише одна третина довоєнної колекції [12. 1990. № 7. С.19].

Повоєнний час дає нам гіркий приклад занедбання органами радянської влади давньої історії і давніх архівних документів як таких, що ніяк не сприяли цього разу вже "комуністичному будівництву" в Україні. Мало уваги питанням охорони історико-культурних пам'яток приділяли створені після війни при Міністерстві культури УРСР управління музеїв та охорони пам'яток культури. Наприкінці 1965 р. з ініціативи вчених, митців і громадськості республіки засновано Українське Товариство охорони пам'яток історії і культури [11. С.81]. Протягом 20-21 грудня Києві проходив установчий з'їзд товариства, покликаний сприяти збереженню і пропаганді історико-культурних пам'яток. Першим головою правління Товариства було обрано директора Інституту історії АН УРСР К.Дубину.

Але замість збереження історико-культурних пам'яток, офіційні радянські чиновники продовжували нищення їх. 24 травня 1964 р. сталася подія, яка завдала великої шкоди українській культурі. Була підпалена найбільша українська бібліотека – Публічна бібліотека АН УРСР. Пожежу вдалося ліквідувати тільки ліквідувати тільки на третій день, коли вже

дощенту вигорів український відділ. Із семи поверхів бібліотеки згорів тільки один, де знаходились укрвїнські книжки. Вогонь знищив архіви, рукописи, стародруки, рідкісні книжки, знищив частину української культури і історії [16. Т.3. С.187-192]. Цей акт вандалізму був учинений працівником бібліотеки В.Погружальським, якого згодом засудили до 10 років позбавлення волі. На судовому процесі, що проходив наприкінці серпня 1964 р., названо цифру втрат – 600 тис. томів.

А хіба можна виміряти справжні втрати кількістю одиниць зберігання? Адже назавжди зникла частина духовної спадщини українського народу, неповторної і безцінної. Підпал Публічної бібліотеки АН УРСР було зроблено у Шевченкові дні, коли відзначалося 150-річчя з дня народження поета. Вже тоді брався на замітку кожний, хто співав у травневі дні біля пам'ятника Т.Г.Шевченку. Вже тоді під час святкувань в Каневі до могили Т.Г.Шевченка пропускали тільки за перепустками. Уже тоді за любов до рідної культури, історії та мови людина ризикувала потрапити до числа "неблагонадійних".

У листопаді – грудні 1968 р. спалено церкву св. Юрія разом із бібліотечним фондом Видубецького монастиря.

Наприкінці 1965 р. в Україні було зареєстровано 7861 археологічних і 733 пам'яток культури дореволюційного часу, понад 12000 історичних пам'яток радянського періоду. Продовжували існувати проблеми з охороною історико-культурного середовища пам'яток культури. Колекції багатьох музеїв, наприклад, які експонувалися, складали лише частину їх творів. Багато творів перебувало у фондах, оскільки не мали належних умов для їх зберігання.

Отже, в тяжкі роки радянського тоталітарного режиму українська національна культура пройшла трагічні випробування. Під час революційних подій 1917-1920 рр. було винищено кращі культурні цінності, що надбали наші пращури. Проте комуністичній диктатурі не вдалася цілковита духовна стерилізація суспільства. Духовна культура відроджувалася. Радянські органи, що відали охороною пам'яток історії і культури, обмежували свою діяльність здебільшого охороною пам'яток історії доби революції та "комуністичного будівництва". Натомість офіційні радянські чиновники продовжували нищення історико-культурних пам'яток.

Незважаючи на руїнницькі масакри 1920-1930-х чи воєнних і повоєнних років в Україні, навіть те, що збереглося, здатне надалі надихати на нові мистецькі пошуки творчі особливості людей, які вірять у свій народ, прагнуть збагачувати його культурну скарбницю творами, в яких зіллється в одне ціле національне і світове, сучасне і вічне

ЛІТЕРАТУРА

1. Культурне будівництво в Українській РСР. 1917-1927. Зб. док. і матеріалів.– К.– 1979.
2. Правда. орган ЦК ВКП/б/, 1944.
3. Грімстед П.К., за участю Боряка Г. Доля українських культурних цінностей під час другої світової війни: винищення архівів, бібліотек, музеїв.– Львів.– 1972.
4. Максакова Л.В. Спасение культурних ценностей в годы Великой Отечественной войны.– М.– 1990.
5. Слободяник Е. "Храм – на свинарник". Монастирі України: Історія нищення // Україна, 1994, № 23-24.
6. Гуржій А. Прорахунки Чорногубова // Пам'ятники України, 1989, № 4.
7. Гурков І. Хто висадив у повітря Успенський собор? // Література України, 1991.
8. Чепелик В. Тріумф і трагедія Київського бароко // Україн. іст. журнал, 1994, № 1.
9. Коваль М. Доля цінностей української культури, або залишковий принцип евакуації 1941-1942 рр. // Українська культура, 1994, № 9-10.
10. Грімстед П.К. за участю Боряка Г. Нищення українських музеїв, архівів і бібліотек в роки другої світової війни // Пам'ятники України: історія та культура, 1994, № 3-6.
11. Баран В.К. Україна після Сталіна. Нарис історії 1953-1985 рр.– Львів .– 1992.
12. Іващенко Б. Архіви – поклади живої історії // Україна, 1990, № 7.
13. Ернст Ф. Київ та його околиця.– К., 1926.
14. Матеріали про охорону пам'ятників на Україні. Т. 1-3. К.– 1958-1964.
15. Підоплічко І. Охорона природи на Україні.– К.– 1958.
16. Українська суспільно-політична думка в 20 столітті. Документи і матеріали.– К.- 1983. Т.3.
17. ЦДАВО України.

М.В.Дяченко

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО УСПАДКУВАННЯ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ФІЛОСОФІЇ XX СТ.

Гносеологічна проблема відношення суб'єкта до об'єкта, що набула в філософії традиційного характеру ще з часів І. Канта, неминуче відтворювалась у соціокультурному аспекті майже в усіх визначних мислителів кінця XIX – початку XX ст. – Ф. Ніцше, М. Бердяєва, Л. Шестова, М. Хайдеггера, Е. Гуссерля, А. Бергсона, В. Дільтея, Ж.П. Сартра, А. Камю, Г. Маркузе, Т. Адорно, Х. Ортеги-і-Гассета, П. Сорокіна, А. Тойнбі, К. Поппера та ін. Власне, результат взаємодії суб'єкта і об'єкта фіксується двома основними станами: тотожністю суб'єкта й об'єкта, їхнім злиттям або, навпаки, протиставленням, запереченням суб'єктом об'єкта. В першому випадку мова може йти про примирення суб'єкта з об'єктом, про апологію існуючого порядку, інтеграцію індивіда в існуючу культуру. В другому випадку мисляча особистість знаходиться у відношенні критики, несприйняття, заперечення існуючої соціокультурної системи і домагається її зміни, висуває проект нової соціальності і культури. Як у першому, так і особливо у другому випадку, гостро постає проблема соціокультурного успадкування.

В німецькій класичній філософії, в теоріях неогегельянців ця проблема інтерпретується переважно в раціоналістичному аспекті. На цьому ґрунтується концепція просвітництва, а одним із головних критеріїв прогресивності культури виступає розумність. Але вже в другій половині XIX століття за низкою причин все більший вплив у межах духовної культури отримує ірраціоналізм, а апеляція до розуму, як найвищого авторитету духовності, стає все менш дійовою. Виникають філософські течії антираціоналістичного напряму, зокрема формується "філософія життя".

Ф. Ніцше. "Життя" в тлумаченні В. Дільтея, Ф. Ніцше та ін. – це не "сухе", бездушне буття розуму, а живий потік психічних феноменів – переживань, інтуїтивних прозрінь, вольових актів, інтенсивних дій. Саме ці феномени розривають шкаралупу розуму і дають змогу вийти людині за межі традиційного в культурі. Саморегуляція особистості можлива тільки за умови реалізації всієї повноти життєвих сил, усіх у тому числі стримуваних розумом і традиційною логікою, потенцій людини. Подібного роду саморегуляцію особистості Ф. Ніцше ототожнює з образом давньогрецького бога Діоніса, протиставляючи його другому богу – Аполлону, образ якого асоціюється з усім раціоналістичним в культурі. На думку представників "філософії життя", раціоналістична культура, яка побудована на постулатах традиційного детермінізму, не може більше задовольняти людину і підлягає запереченню.

З точки зору Ф. Ніцше, людина постійно знаходиться під зростаючим тягарем культурно-історичної спадщини. Остання значною мірою детермінує людське життя, більше того, вона постійно поглинає його. Як наслідок, буття – це "безперервний відхід в минуле, воно є постійним самозаперечанням, самопоглинанням і самосуперечністю"[2]. Минуле може стати могильником сучасності, причиною загибелі окремої людини, народу або культури, якщо не силуватися звільнитися від нього. Постійне пережовування "жвачки" минулого небезпечне для культури сучасності. "Антикварна" людина, що орієнтується тільки на спадщину, стає безсилою перед осмисленням того нового, небувалого, що виникає повсякденно. "Людина, - пише Ф. Ніцше, - повинна мати можливість час від часу розбивати і руйнувати минуле, щоб мати можливість жити далі"[3].

Для Ф. Ніцше істинна людина – це перш за все людина бунтівна, яка рішуче розриває кайдани культурних традицій, постійно переоцінює цінності, заперечує всевладність історичних передумов життя. Тільки така "надлюдина" і робить можливим культурний прогрес, тільки вона є справжнім суб'єктом культури, її натхненником і творцем.

Безумовно, в концепції Ф. Ніцше має місце містифікація культурно-історичної діяльності людини, але в ній є й раціональна думка. Адже перехід від старої культури до нової неможливий без енергії заперечення, активної, творчої діяльності нової людини, яка здатна вирватися з полону усталених стереотипів і традицій. Але при цьому важливо утриматися на позиції оптимального співвідношення між новим і старим у соціокультурному розвитку, не упадаючи в нігілізм. Саме на такій позиції і не вдалося втриматися Ф. Ніцше. Його культурний негативізм значною мірою був успадкований екзистенціалізмом та "критичною" філософією в XX ст.

О. Шпенглер. Мабуть, неможливо назвати яку-небудь з основних філософських течій у XX ст., яка тою чи іншою мірою не підпадає під вплив нішеанства. Одним із прикладів такого впливу є філософія життя О.Шпенглера. Основну міфологему "життя" він розглядає як космічно-тілесну субстанцію, що асоціюється зі світовим вогненним потоком. За своєю суттю вона – сукупність психічних станів, почуттів, в основі яких лежить прапочуття страху і жаху перед скінченністю особистого життя – смертю. "Життя" роздвоюється на суб'єкт і об'єкт, "душу" і "світ". Страх "душі" перед "світом", жах людини перед особистою загибеллю породжує, згідно з О. Шпенглером, культуру[4]. Культура – це своєрідний засіб життєтворення, який допомагає людині пом'якшити переживання трагізму буття. Культурна творчість розглядається філософом як спосіб самозбереження буття індивіда,

---

[2] *Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – М., 1990. – С. 162.*

[3] *Там же, С. 178.*

[4] *Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 1. – М.; Пг., 1923. – С. 91*

як діяльність, що спрямовується на подолання ентропії життя на шляху до смерті. В своїй філософії культури О. Шпенглер виходить з двох основних постулатів – ідеї про унікальність культур і ідеї циклічності в їхньому розвитку. Спираючись на теорії Д. Віко, М. Данилевського, Ф. Ніцше про періодичний занепад культур, О. Шпенглер в книзі "Присмерк Європи" заперечує ідею соціокультурного успадкування між поколіннями як прогресивного зв'язку. Розквіт культур у сфері духовного життя О. Шпенглер пов'язує з релігійною ідеологією. Поширення атеїзму, розвиток науки, техніки, масове переселення людей до міст – все це сприяє загибелі культури, переходу її до кінцевого ступеня цивілізації. Але все-таки О. Шпенглер вважає можливим відвести загибель західної культури за умови створення світової наддержави, на чолі якої повинна стояти аристократична меншість як носій і охоронець душі і культури.

А. Тойнбі. Більш грунтовно теорія культурних циклів була розроблена А. Тойнбі. Основна його ідея та ж, що і у О. Шпенглера: не існує єдиної історії людства, є лише "локальні" цивілізації, які перебувають в стані круговороту. Аналізуючи проблему контактів цивілізацій у просторі й часі, А. Тойнбі значну увагу приділяє типології культурного успадкування. Так, культурне успадкування відбувається в часі у трьох основних формах:

1) "синівсько-батьківський зв'язок", тобто спадкоємність між культурою молодших і старших поколінь в середині цивілізації;
2) органічний зв'язок між умираючою цивілізацією і цивілізацією, що народжується у її лоні;
3) зв'язок між живою і мертвою цивілізацією у формі ренесансу, тобто відродження елементів культури, що вже вмерла, або "оживлення гілки, яка засихає на стовбурі ще живої цивілізації".

Стосовно останнього феномена, то, на думку А.Тойнбі, завжди треба пам'ятати, що користь від відродження привидів минулого можлива лише тоді, коли це відродження допомагає знайти головний напрямок прогресивного розвитку окремого народу.

Культурні контакти у просторі між співіснуючими цивілізаціями – один із головних предметів дослідження А.Тойнбі. Він звертає увагу на те, що центральною подією всієї глобальної історії Нового часу є зустріч Заходу з усім останнім світом. Наслідком цієї зустрічі є домінуюча тенденція до вестернізації світової культури. Культурний тиск, агресія однієї культури по відношенню до іншої, на думку А.Тойнбі, є історичний Виклик, що потребує адекватної Відповіді. Відповідь культури, що підпала під тиск іншої культури, може бути у формі "зілотства" або "іродіанства"[5].

"Зілотство" асоціюється у А.Тойнбі із замкненістю культури у самій собі, з її самоізоляцією, культурне наслідування тут дорівнює нулю. Навпаки,

[5] *Тойнбі А. Постижение истории. – М., 1991. – С. 590.*

"іродіанство" – це відкритість однієї культури до іншої, широке наслідування інокультури, прагматичне використання надбань чужої культури заради збереження і виживання національної культури в умовах економічно-політичної і культурної експансії більш сильної й активної цивілізації. Культурне наслідування як у формі "зілотства", так і у формі "іродіанства" має місце майже у кожному суспільстві у вигляді тенденцій. Зокрема, торкаючись контактів Заходу і Росії, А. Тойнбі характеризує діяльність імператора Петра як прояв "іродіанства", в позиції ж слов'янофілів він вбачає втілення "зілотської" ворожості до західної культури. У боротьбі цих двох тенденцій в історії Росії перевага за "зілотством", оскільки могутні культурні масиви чинять опір процесам вестернізації. Врешті-решт Заходу так і не вдалося суттєво вплинути на життя і культуру Росії. Культурні запозичення тут мали поверховий і часто вульгарний характер не тільки в петровську добу, але й протягом XIX-XX ст.

Як "зілотство", так і "іродіанство", на думку А. Тойнбі, це специфічна форма Відповіді на Виклик зовнішніх чинників, вони призводять до надлому цивілізацій і їх розпаду. Тому цивілізацію, що зазнає культурної агресії (зокрема, вестернізації), не врятує ні "іродіанство", ні "зілотство". Якщо західний спосіб життя агресивний і вибухонебезпечний, то китайський (мається на увазі традиційний китайський спосіб життя) – закам'янів. Вихід з цієї дилеми А. Тойнбі вбачає в єдності, синтезі всіх існуючих сьогодні в світі культур на чолі з домінуючою західною культурою. Можливо, результатом цього буде новий спосіб життя, який допоможе не тільки вижити людству, але й буде гарантувати йому благополуччя. Людство повинно вибирати середній шлях, який би поєднував доброчинність традиційного доіндустріального способу життя з позитивним досвідом сучасного індустріального суспільства в західних і вестернізованих країнах[6]. Разом з тим А. Тойнбі вважає, що хоча він і призведе до політичної і культурної інтеграції у світі, але об'єктивно не в силах ліквідувати національної специфіки культур. Отже, людству сьогодні потрібна інтеграція культур, щоб разом вижити в складних умовах сучасної глобальної ситуації, але ця єдність повинна грунтуватися на різноманітності культур.

П.Сорокін. Виходячи з концепції циклічного розвитку культури, П.Сорокін досліджує суспільне життя в періоди революційних перетворень. Загальний ритм соціокультурного наслідування тут має характер діалектичного ритму з трьома типовими фазами, майже по Гегелю. Як правило, перша фаза дуже короткочасна. Вона позначена радістю визволення від тиранії старого режиму і очікування жаданих реформ, але на зміну цій фазі приходить друга, деструктивна фаза, в людях прокидається "найжахливіший із звірів". Революція безжалісно викорінює не тільки те, що

---

[6] *Там же, С. 598.*

вже віджило своє, але й життєздатні інститути і цінності суспільства. П.Сорокін вважає, що в період революції люди попадають під владу темних ірраціональних сил. Революція і муки не тільки не суперечать одне одному, але й стають тотожними: різко зростає кількість вбивств, катувань, проявів садизму, жорстокості, звірячості. Людина розглядається не як найвища цінність і самоціль розвитку, а як засіб для досягнення певної мети, яку ставлять собі революціонери. П. Сорокін солідаризується з висловом Флобера про те, що "в кожному революціонері міститься жандарм". "Житель далекої планети, який спостерігає за нашими діями, - пише він, - може зробити висновок, що на Землі корови і мости цінуються вище, ніж людське життя: до перших ставляться із значно більшою повагою, ними не жертвують з такою легкістю і в такій кількості, в якій приноситься на вівтар революції людське життя"[7].

Після розгулу першої руйнівної фази настає апатія і стомленість мас. На порядок денний виноситься гасло: " Порядок будь-якою ціною". Настає час приходу до влади диктатора, формується "репресор", наступає контрреволюція, знищують революціонерів. Нарешті, якщо "торнадо революції" не розрушить повністю стару систему життєтворення нації, революція вступає в свою третю, конструктивну фазу. Знищивши всі контрреволюційні сили, революція починає створювати новий соціальний і культурний порядок. Причому, цей новий устрій життя грунтується як на нових, революційних засадах, так і на ідеалах та цінностях старої, дореволюційної системи. Реанімуються найбільш життєздатні дореволюційні інститути і засоби дії, що тимчасово були зруйновані на другій фазі революції. В процесі соціокультурного успадкування домінуючою дією стає ренесанс – відродження цінностей, які були відкинуті або знищені деструктивними силами під час революційного розвитку подій. У постреволюційний період, як правило, нові моделі і зразки поведінки гармонійно поєднуються зі старими зразками дореволюційної дійсності[8].

П. Сорокін, розглядаючи хвилі чергування соціальної мобільності і соціальної стабільності, спирається на закон "трьох ступенів" Конфуція: Стадія Безладдя – Короткочасне Заспокоєння - Рівновага[9]. Діалектичний ритм поступального руху він вбачає і в еволюції західної культури. Ця культура, на його думку, має три основні форми трансформації: ідеаціональну, ідеалістичну і почуттєву. Остання (сучасна) форма культури вступила в фазу тяжкої кризи, основними проявами якої є величезні за своїми масштабами війни, революції, анархія, кровопролиття, політичний, економічний і інтелектуальний хаос, нищення культурних цінностей, голод і

---

[7] *Сорокин П. Человек, Цивилизация, Общество. – М., 1992. – С. 272.*
[8] *Там же, С. 223.*
[9] *Сорокин П. Цит. твір, С. 382.*

страждання мільйонів людей. П. Сорокін вважає, що ні оптимістичний, ні песимістичний діагнози хвороби європейської культури не є істинними. На його думку, західна культура не гине, а перебуває на ступені переходу від почуттєвої до ідеаціональної культури. Ідеалом останньої є культура середньовіччя. Новітня культура буде значною мірою ренесансом середньовічної (ідеаціональної) культури, тобто релігійної (християнської) системи цінностей, що грунтується на принципі надпочуттєвості і надрозумності[10].

Отже, П. Сорокін, по суті, звертається до культурологічної схеми, яку свого часу висували теоретики культурно-історичного кругообігу, а також слов'янофіли, Ф. Достоєвський, В. Соловйов, М. Бердяєв та ін. Концепції циклічного розвитку культур і цивілізацій – це в значній мірі альтернатива теоріям лінійного прогресу суспільства (позитивістський еволюціонізм Г.Спенсера та ін.), в яких абсолютизується момент неперервності і спадкоємності в розвитку живої природи, суспільства та культури. Разом з тим це спроба надати більш адекватного тлумачення культурно-історичному процесові на противагу марксистській формаційній теорії, ідеї суспільного прогресу. Але затиснуті в лещата ірраціоналізму, ці концепції скоріше мають характер містичного есе, ніж строгої наукової теорії. Безумовно, вони містять елементи діалектики (думки про змінюваність і динаміку, циклічність і ренесанси в еволюції культур, ідея трансформації культури в цивілізацію і таке ін.), і ці здобутки мають бути успадковані сучасною культурологією. Але не можна не зважати на той факт, що діалектика "циклістів" дуже міфологізована і не завжди адекватно віддзеркалює соціокультурну дійсність. Вона більше нагадує засіб художньо-містичної інтерпретації світу культури, світу людини, ніж філософський метод пізнання.

Х. Ортега-і-Гассет. Проблема ставлення особистості до культури, співвідношення нового і старого в культурно-творчій діяльності людей в умовах індустріального суспільства була гостро поставлена в соціальній філософії і культурології вже на межі 20-30-х рр., зокрема Х. Ортегою-і-Гассетом. Відомо, що цей мислитель був під впливом ідей філософії життя (Ніцше, Дільтей), екзистенціалізму (Хайдеггер), особливо по лінії інтерпретації феномена "омасовлення" культури, мистецтва, суспільства в цілому. В одній із головних своїх праць "Повстання мас" філософ торкається діалектики розвитку культури, проблеми культурного успадкування в умовах "масового суспільства".

Однією з головних тез його концепції є думка про кризу як самої культури, так і її суб'єкта – людини – творця і водночас споживача в індустріальному суспільстві. В умовах загальної технізації і стандартизації життя людина, на думку філософа, втрачає свою індивідуальність, зливається

---

[10] *Сорокин П. Цит. твір, С. 435.*

з "масою", стає "як усі". Людина "маси" – це посередня людина, конформіст, вона зовсім не страждає від подібного соціального статусу і навіть намагається зберегти його. Відбувається загальне культурне нівелювання людей, і на цьому фоні лише окремі особистості – "аристократи духу" - глибоко мислять і відчувають час, це – творча меншість, еліта, яка рухає культуру у прогресивному напрямі. Поділ суспільства на "масу" і "еліту", на думку Х. Ортеги-і-Гассета, не збігається з розподілом на класи тому, що серед робітників є "аристократи духу", а привілейовані класи містять у своєму середовищі людей "маси". Він прозорливо відзначав, що подібного роду людина – носій посередньої культури – може стати історичним "матеріалом" для створення тоталітарних режимів у Європі.

"Масову" людину – цю культурну посередність – філософ характеризує як бунтівника, руйника культури, що створювалася протягом тисячоліть. На його думку, небезпечні регресивні тенденції в культурі зумовлені порушеннями традицій, норм, механізмів культурного успадкування. Норми – основа всієї культури, тому там, де відсутня законність, де ігнорується розум, заперечується необхідність соціального регулювання, проявляється етичний нігілізм – там немає культури, а є варварство[11]. Але найбільш загрозливе для культури – це заперечення моральних норм. Як наслідок, формується так звана "негативна" мораль, що посідає місце істинної, позитивної моралі. Людина, яка керується нею, діє не аморально, а антиморально. Така людина "маси" (а це перш за все європейська людина) – оволодіває культурою поверхово. Людина подібного соціального типу в культурному відношенні – це "голе заперечення, за яким криється паразитизм. Людина маси живе за умови, що вона заперечує те, що інші створювали і накопичували"[12].

Людині "маси" Х. Ортега-і-Гассет протиставляє людину "благородну" (причому, не обов'язково представника вищих класів), людину культурну, моральну, соціально активну, яка живе напруженим духовним життям, і навіть в чомусь аскетичну. Сама вона – творець "благородного життя", культури. Ця модель "нової" людини суттєво відрізняється від "надлюдини" Ф. Ніцше і "пропащої" людини екзистенціалістів, вона віддзеркалює ідеали тих соціальних прошарків буржуазного суспільства, які зберегли прогресивні ідеали і вірування традиційної культури.

Філософія культури Х. Ортеги-і-Гассета загалом містить немало діалектичних ідей. Так, на його думку, прогрес культури – це складний суперечливий процес, результат культурно-творчої діяльності людини, що грунтується на збереженні традицій і неминучому їх запереченні та

---

[11] *Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопр. философии. – 1989. - №3. - С. 144.*

[12] *Там же, С. 154.*

оновленні. Продовжити існування цивілізації можливо лише за умови повнокровного соціокультурного успадкування цінностей кожним новим поколінням. Х. Ортега-і-Гассет, мабуть, не без впливу ідей Ніцше і теорій "циклістів" обгрунтовує ідеї про необхідність періодичного повернення до старого на новому етапі розвитку з метою певного його "реставрування". Необхідність повернення до втраченої культурної спадщини він виводить з діалектики розвитку поколінь. Соціокультурне успадкування відбувається за принципом переходу в свою протилежність. Причому, тут можливі як висхідна, так і низхідна "спіралі". Кожне нове покоління, на думку філософа, намагається думати і діяти за принципом "всупереч". Але про повне повернення до старого тут не може бути і мови[13]. Отже, нове, заперечуючи старе, певною мірою реставрує ще більше старе і, таким чином, зберігає культурні цінності для нових поколінь.

Х. Ортега-і-Гассет не згоден з О. Шпенглером, який проголосив неминучий крах західноєвропейської культури. Незважаючи на "омасовлення" культури і посилення в ній деструктивних процесів, вона не вмирає і не може вмерти, а детермінується глибинною "життєвою силою", космічним духом – деміургом. Певна міфологізація і містифікація розвитку культури не заперечує діалектичних ідей Х. Ортеги-і-Гассета[14]. Осмислюючи деструктивні явища в культурі, він приходить до думки, що в кінцевому підсумку домінуючою тенденцією творчості людини є культурно-історичне успадкування, яке пов'язує життя окремих поколінь в єдине ціле.

Екзистенціалісти: Ж.П. Сартр, А. Камю. Нігілістичне тлумачення буття і культури в екзистенціалізмі виступає як один із основних принципів його культурологічної концепції. Поняття "ніщо" – це синонім ірраціональності й абсурдності буття набуває онтологічного значення. Так, для С. Кіркегора життя – цілковита нісенітниця, воно – "ніщо". На методологічному грунті цього поняття стоїть і М. Хайдеггер. Минуле і майбутнє – це, так би мовити, "чисте" ніщо, теперішнє "зумовлене тягарем смерті і постійно прямує до ніщо"[15].

---

[13] *Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – С. 152.*

[14] *Відомий філософ П.П. Гайденко зауважує: "З великим талантом і майстерністю Ортега-і-Гассет висловлює одне із широко вживаних переконань нашого часу, які були підготовлені попередніми поколіннями: людина творить світ і саму себе, єдина справжня реальність – це сам процес історичної творчості: поза цим нічого іншого немає" / Гайденко П.П. Хосе Ортега-и-Гассет и его "Восстание масс" // Вопр. философии. – 1989. – №3. – С. 168.*

[15] *Хайдеггер М. Бытие и время // Разговор на проселочной дороге – Л., 1991. – С. 88.*

Ж.П. Сартр розглядає "ніщо" як суттєву рису буття людини, як передумову свободи. Людина – це перш за все проект, вона проектує себе в майбутнє і ніщо не існує до цього проекту. Людина "закинута" у цей світ, у неї немає ні усталеної системи цінностей, що існували б аргіогі і на які вона могла би спиратися, ні інших стабільних передумов існування. Вона приречена бути вільною, творить себе і відповідає за все, що творить. Соціокультурне успадкування не має ніякого сенсу, адже людина живе в ситуації, що постійно змінюється: завтра вона буде вирішувати свої проблеми зовсім в іншій ситуації, яка не вимірюється сьогоднішньою системою цінностей[16]. Покинута на самоті людина постійно здійснює вибір в нестабільній ситуації і сама творить свою систему цінностей. Отже, цінність не що інше, як смисл, який особистість намагається надати своєму житгю[17].

Якщо життя – абсурд, то в чому ж повинна вбачати людина смисл цього життя? На думку А. Камю, тут можливі дві відповіді: 1) самогубство – тяжіння до небуття, 2) "метод Дон-Кіхота", тобто жагуче бажання жити всупереч абсурдності буття. Реакція на абсурд може втілюватися в двох типах людей – в "йогах" і "комісарах", які є відповідно символами "безсилля добра" і "безсилля зла" – соціального примирення і революції[18].

Майже всі революції, і особливо революції XX ст., на думку А. Камю, - це форми культурно-історичного нігілізму. Вони "людиновбивчі", а деякі з них на додаток практикують ще й царе- і боговбивство. Революції призводять до знищення культурних цінностей і вбивають те, що залишається божественним у самих принципах людського буття. Щоб забезпечити тріумф одного принципу, революціонерам необхідно знищити інший. Знищення принципів, пише А. Камю, призводить до знищення людей, заради творення нового треба вбивати і нищити старе.

Отже, ні революція, ні її антипод – примирення з існуючим порядком речей – не можуть бути прийнятними для людини. Єдиний, найбільш оптимальний вихід – це перманентний бунт проти існуючої культури – шлях "поміж Богом і Історією, йогом і комісаром"[19]. Саме бунт, на думку А. Камю, і є найбільш оптимальним способом життєтворення на відміну від соціального примирення і революційного нігілізму. В бунті людина перемагає в собі раба і намагається зменшити кількість горя в світі. Бунт буде доти, доки існує страждання людини, а воно буде завжди[20].

---

[16] *Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М., 1989. – С. 339.*

[17] *Там же, С. 342.*

[18] *Камю А. Бунтующий человек. – М. 1980. – С. 25.*

[19] *Там же, С. 344.*

[20] *Камю А. Бунтующий человек. – М., 1980. – С. 354.*

Таким чином, екзистенціалізм Ж.П. Сартра і А. Камю продовжує певною мірою нігілістичну установку Ф. Ніцше на негативне ставлення до культурної спадщини і заперечує необхідність успадкування в культурі як важливу передумову життєздатності нових поколінь.

О.С.Частник

ЕВОЛЮЦІЯ МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ (З ІСТОРІЇ ДОСЛІДЖЕНЬ В УКРАЇНІ)

Міфологічна свідомість - це архаїчна система сприйняття й розуміння Всесвіту, його походження, структури й розвитку, місця людини в ньому, таємниць життя й смерті. Специфічною рисою міфосвідомості є «тотальне олюднення оточуючого природного середовища» [1, с.4], внаслідок чого світ розглядається через призму антропоморфних метафор. Інша важлива риса - відсутність чіткого поділу світу на сакральний (священний) та профанічний (буденний, земний). До рангу «сакрального» підносяться не лише явища космічного порядку, а й усі найзначніші події людського життя [2, с.74]. Витоки цього феномена слід шукати, очевидно, в уявленнях наших предків про життя як гармонійне співіснування і єдність трьох елементів - фізичного («матеріальне»), розумового («раціональне») та духовного «ірраціональне». «Духовне» сприйняття світу відрізняється від раціонального, яке спирається на 5 органів почуттів. Водночас саме «духовне» пронизує всю тріаду; звідси концепції взаємопроникливих світів - «природного» («земного») і «надприродного». Для міфологічної свідомості як земний, так і потойбічний («інший») світи однаково реальні, різниця полягає лише в каналі сприйняття.

Вивчаючи еволюцію будь-якого явища культури, доцільно послуговуватися поняттями успадкування, спадкоємності, спадщини. За М.Дяченком, успадкування - це специфічний засіб людської діяльності у засвоєнні культурної спадщини; спадщина - результативний аспект культурного процесу, сукупність матеріальних і духовних цінностей; спадкоємність - здатність культурного феномена до успадкування [3, с.15]. Про важливість цих категорій свідчить практика світової цивілізації: кожна незаповнена прогалина в системі передачі етнокультурної інформації між поколіннями призводить до зменшення духовності етносу і, врешті решт, до кризи суспільства.

Як і будь-який культурний феномен, міфологія піддається впливам і здатна до трансформацій. Вона дала могутній поштовх розвиткові духовної культури - філософії й релігії, мистецтва й фольклору. Останній грунтується на взаємозумовленому синтезі успадкування і творчості. Творчість як евристична діяльність завжди містить момент непередбачуваного, імпровізації, але завжди пов'язана з традицією, збагачуючи її [3, с.10]. Завдяки творчому засвоєнню, зокрема, міфологічної спадщини, формується фольклорна пам'ять - колективна пам'ять етносу (нації) в усній народнопоетичній творчості про прадавні уявлення, вірування, звичаї.

Дослідження міфологічної спадщини, вивчення еволюції міфологічної свідомості та її залишків у фольклорній пам'яті українського народу

відбувалися в Україні в загальноєвропейському контексті зацікавленням народнопоетичною творчістю. Як відомо, перший серйозний крок до вивчення світової міфології зробили пізні німецькі просвітителі (Й.-Г.Гердер та ін.). Європейська думка в цьому напрямі розвивалася від позитивістських теорій (М.Мюллер, Ф.Буслаєв, О.Міллер), «анімістичної» теорії (Е.Тайлор) до культурно-історичного тлумачення міфотворення (Дж.Фрезер, Г.Леві, Б.Малиновський, Ж.Дюмезіль, В.Жирмунський) та структуралістичних ідей (К.Леві-Стросс).

На основі цих та інших теорій у 40-х - 50-х роках XIX ст. почали формуватися й перші фольклористичні школи: міфологічна (Я.Грімм. К.Брентано, О.Афанасьєв, К. фон Сідов, Ф.Буслаєв, в Україні - О.Потебня, І.Нечуй-Левицький, П.Чубинський, Я.Головацький, Г.Булашев), антропологічна (О.Веселовський), історична (В.Міллер, М.Сперанський, в Україні - М.Дашкевич, В.Перетц, П.Житецький), теорія «мандрівних сюжетів» (Е.Ланг, Т.Бенфей, пізніше Ф.Буслаєв, в Україні - М.Драгоманов, М.Сумцов, П.Чубинський) та ін. В дусі ідей романгизму та культурно-історичної школи працював М.Костомаров. Сучасні школи поєднують ідеї структуралізму та історизму (В.Пропп, Є.Мелетинський, в Україні - М.Грушевський та ін.).

В Україні, як і всюди в Європі, вивчення міфологічної свідомості та її спадщини в фольклорі розвивалося від пошуків, записів і перших спроб класифікації фольклорно-етнографічного матеріалу (М.Максимович, І.Срезневський, П.Куліш, М.Драгоманов, М.Костомаров, І.Рудченко, Я. Головацький, П.Чубинський, Ф.Вовк, В.Гнатюк, Б.Грінченко, А.Дімінський та ін.). Цей аспект діяльності українських істориків і фольклористів широко висвітлювався в спеціальній літературі. В своїй статті ми хотіли б привернути увагу до поглядів українських дослідників другої половини XIX - початку XX ст. на структуру світів міфологічних образів та шляхи трансформування їх у фольклорній пам'яті народу.

Більшість із згаданих дослідників так чи інакше намагалися відтворити міфологічні моделі світів давніх слов'ян, шукаючи при цьому наскрізну ідею, базовий принцип, за якими ці світи будуються. Так, в моделі І.Нечуя-Левицького [4] простежується вертикальна ієрархія світів, поєднана з розподілом сфер функціонування: пантеону «світлих» («вищих») богів з найширшими «космічними» функціями підпорядковані «нижчі духи» (земні напівбоги/богині). Кожний з цих духів опікується лише тією чи іншою ділянкою оточуючої природи (русалки - богині земних вод, мавки, полісуни - духи лісів та ін.). На межі світів нижчих духів та людей перебувають «напівміфічні істоти» - відьми, упирі, вовкулаки тощо.

Складніше виглядає система міфологічних уявлень давніх слов'ян, структурована М.Костомаровим [4]. До вертикальної ієрархії «верх-низ» додається опозиція по горизонталі, наповнена глибоким етичним змістом. Дуалізм «Білобог (Свентовит) - Чорнобог» близький до християнського

розуміння протистояння божественного (світлоносного) і сатанинського (темного) начал. За М.Костомаровим, який розглядав слов'янську міфологію в індоєвропейському контексті, таке протистояння - універсальне явище. Метафізичні метафори «верх-низ», «світло-темрява», «смерть-відродження», «боротьба сил творення (Космос) і руйнації (хаос)» - основа всіх вірувань. «Ідеальному» розумінню цієї опозиції М.Костомаров дає «раціональне» пояснення: в її основі зміни і повторення природних явищ календарного циклу. Природа розквітає - це царство Свентовита; природа мерзне, все живе завмирає - це влада «темного» начала. Так само і в питаннях моралі: добро в людському світі постійно бореться зі злом [5, с.223].

Опозиція добра і зла пронизує, за М.Костомаровим, усі міфологічні світи зверху донизу: «нижчі духи» теж поділяються на таких, що допомагають або доброму, або злому началу. Аналогічні спостереження зустрічаємо і у Г.Булашева [6]: Білобог - Чорнобог на вищому щаблі, Берегиня - Мара (Морена) на нижчому. Слід зауважити, що деякі сучасні дослідники заперечують існування категорій добра і зла в міфології, а допускають лише плинність категорій «корисного» і «шкідливого» [7, с.27]. Обидві точки зору, мабуть, слід вважати дискусійними.

Спільними для всіх індоєвропейських міфологій є і вірування в дуалізм чоловічого та жіночого начал - метафору первісної природи та природи абсолютної, початку і завершення процесу світового життя (символи - світло і вода) [5, с.218]. Симбіоз «чоловічого» та «жіночого», боротьба Добра і Зла є проявами одвічного прагнення міфологічних світів до саморегуляції, гармонії, впорядкування хаосу. Дух краси, гармонії і розуму пронизує весь Всесвіт [5, с.226] так само, як і «духовний» елемент лежить в основі сутності людини. Від примату «гармонії» в світі фізичному, моральному і духовному М.Костомаров логічно переходить до визнання існування у давніх слов'ян Бога - вищої істоти, уособлення цієї гармонії, хоча і під різними іменами [5, с.222].

За М.Костомаровим, предки українців не мали чіткого уявлення про загробне життя; у них не було особливого царства або місця перебування для померлих. У повір'ях слов'ян він знаходить мотиви реінкарнації: душі померлих живуть на полях і в оселях, впливаючи на долі нащадків [5, с.222]. Водночас, у багатьох дослідників знаходимо дані про особливий світ - вирій, країну тепла і вічного блаженства, де живуть душі предків і душі людей, ще не народжених (І.Котляревський, П.Чубинський, Г.Булашев, Ф.Вовк та ін.). Наявність такого роду езотеричних світів є, очевидно, однією з універсалій у міфології.

Щодо стосунків «інших світів» зі світом людей, то «людське» виявляється поглинутим «не-людським», природним, «космічним» і не мислиться поза ним [7, с.9-10]. Це і є, очевидно, одним із проявів космічної гармонії міфологічної свідомості. Не дивно, що П.Куліш, як представник так

званої «філософії серця», вважав саме гармонію основним принципом співіснування природи та звичаїв, світів людей і «не-людей».

До проблеми побудови міфологічних моделей Всесвіту зверталися О.Потебня, Я.Головацький, В.Гнатюк, М.Грушевський, І.Огієнко. Заслугою останнього вважається те, що він першим зробив наголос саме на українському, а не на загальнослов'янському аспекті міфології [8, с.15]. Основним моментом в його праці «Дохристиянські вірування українського народу» є тема еволюції міфологічних уявлень під впливом християнізації і феномен «двоєвір'я» - синкретичного поєднання дохристиянських вірувань з новою релігією. Він послідовно розвивав думку про те, що релігійні вірування як складова частина духовного життя людини дуже повільно піддаються змінам і з введенням християнства не зникли, а співіснували з ним. На думку І.Огієнка, християнізація українського народу ніколи не була глибокою, а основу народної віри і досі становлять дохристиянські уявлення і звичаї [8, с.13]. Про природний, ненасильницький характер переходу від язичництва до християнства говорив ще М.Костомаров , оскільки не вбачав між ними істотної різниці [5, с.226]. Очевидно, тут можна говорити про прагнення «ідеального» елемента до внутрішньої гармонії в дусі «філософії серця» П.Куліша і про високий ступінь спадкоємності міфологічної свідомості. Здається, що саме П.Куліш вперше сформулював триєдину сутність «двоєвір'я»: християнські вірування - світи міфологічних істот - реалії повсякденної дійсності. І саме на грунті цього синтезу розвилося чимало з того, що ми називаємо фольклорною пам'яттю народу.

Основи наукового підходу до проблеми еволюції міфологічних уявлень українського народу та інтеграції їх у фольклорній пам'яті були закладені в працях П.Чубинського, Г.Булашева, Ф.Вовка, М.Грушевського. Дослідження П.Чубинського [9] розширили уявлення про якісний характер перетворень народних вірувань залежно від розвитку суспільства, від зміни громадських інтересів. Для Г.Булашева як представника міфологічної школи немає сумнівів у тому, що усна народна поезія українського народу і донині має явні ознаки міфічного походження [6, с.25]. Водночас він наголошував на творчому характері засвоєння фольклором міфологічної спадщини, на плинності фольклорних образів, переході їх з одного жанру в інший. Спостереження Г.Булашева свідчать про неперервність традицій поетичної міфотворчості та невпинність трансформації народних уявлень. Поштовхом до створення легенд можуть бути історичні події - навали чужоземних ворогів тощо. В народній поетичній пам'яті вони залишаються у вигляді похмурих і злих велетнів, а далі за аналогією трансформуються в образи хижих звірів, наприклад, вовків. Оскільки між людьми і деякими тваринами вбачається певний тотемний зв'язок, вовки, в свою чергу, перетворюються в упирів або вовкулаків (перевертнів у вовків). У казкових образах «вовків рискучих» та «зміїв лютих» Г.Булашев також вбачає приклад фольклорної пам'яті про ворогів Русі [6, с 26]. Механізм успадкування міфологічної

свідомості у даному конкретному випадку виглядає таким чином: від історичної події до образів міфологічних легенд (нашарування тотемістичних поглядів) з можливим переходом у світ персонажів фантастичних (чарівних) казок.

Дослідники українського фольклору (І.Нечуй-Левицький, П.Чубинський, М.Грушевський та ін.) єдині в оцінці впливу християнізації на долю прадавніх міфічних персонажів. «Вищі» боги зникли, їх місце заступили християнські святі, хоча ця заміна і не була цілком прямолінійною [10, с.228]. Більш сталою виявилася сфера «нижчих духів»: вони ближчі до людей, розпорошені повсюди в природі. Проте і їх торкнулися метаморфози і контамінації. Основною тенденцією трансформацій у світах міфологічних персонажів виявилися постійне зниження статусу, перерозподіл їх функцій та ставлення до людей. Офіційна християнська ідеологія зараховувала язичницьких духів до розряду «нечистої сили», тому нині знаходимо небагато фольклорних персонажів, прихильних до людей (порушення міфологічного принципу протистояння й гармонії добрих і злих духів). Дослідники наводять численні приклади зниження статусу давніх богів: домовики (від статусу «нижнього» еквівалента богів вогню до функцій хатнього духу - спочатку охоронця, а пізніше такого, що може бути як корисним, так і шкідливим), чорт («деградований» варіант уособлення зла - Чорнобога) та ін. Деякі риси водного божества Дани, яка надсилає посуху і панує над дощовими хмарами, пізнаємо в напівміфічній істоті - відьмі. Баба-Яга - «знижений» образ божества війни, кровопролиття, чвар. Спостерігаються, таким чином, десакралізація і витиснення деяких персонажів у сферу фантастичного.

Явище десакралізації давніх божеств інколи супроводжується зневажливим, гумористичним ставленням до них: у сучасних казках Баба-Яга та чорт - радше комічні персонажі, аніж злі.

Під впливом християнського вчення про загробне життя стерлося уявлення про вирій як оселю душ предків; рештки цього уявлення залишилися в казковому острові Буяні та фразеології української мови.

Таким чином, українські дослідники другої половини XIX - початку XX ст. переконливо довели, що витоки фольклорної пам'яті українського народу слід шукати в прадавній міфології. При цьому процес успадкування - не прямолінійний; він зумовлений спадкоємністю тотемістичних, анімістичних поглядів, культу предків з подальшою контамінацією християнських впливів. У фольклорних текстах ця спадщина зазнає творчого етичного та художньо-естетичного переосмислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Голіченко Т.С. Слов'янська міфологія та антична література. - К.: Наукова думка, 1994. - 92 с.*

2. Лосева И.М. Миф и религия в отношении к рациональному познанию // Вопр. философии. - М., 1992. - N. 7. - с.64-76.
3. Дяченко М.В. Проблема успадкування в розвитку культури: Автореф. дис. ... д-ра філос. наук. - Х.: ХДУ. 1993. - 41 с.
4. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. - К.: Обереги, 1992. - 85 с.
5. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. - К.: Либідь, 1994. - 384 с.
6. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. - К.: Довіра, 1992. - 415 с.
7. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь / Українські замовляння. Упоряд. М.Н.Москаленко. - К., 1993. - С. 7-29.
8 Кирчів Р. Внесок Івана Огієнка в українську етнографію і фольклористику // Нар. творчість та етнографія. - К., 1995. - N. 4-6. - С. 9-18.
9 Чубинський П. П. Мудрість віків. (Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського): У 2 кн. - К.: Мистецтво, 1995. Кн.1. - 224 с.
10 Грушевський М.С. Історія української літератури. В 6 т., 9 кн. Т.1. - К.: Либідь, 1993. - 392 с

Л.В.Анучина, В.Г.Грицаненко

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДУХОВНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ ЗА КОЗАЦЬКИХ ЧАСІВ ТА ГЕТЬМАНЩИНИ

Створення козацтва було зумовлено цілою низкою причин, головними з яких можна вважати такі: потреба в обороні прикордонних районів українських земель від татарських та турецьких навалів; переселення в степові простори, багаті рибою, тих, хто тікав від влади панів, а також люей з прикордонних селищ.

Землі, що входили в козацьку державу, були традиційно українськими. Люди, які в них жили, були споріднені з ними, не мислили свого життя поза ними. Рідна природа, традиції предків, одержана воля надихали їх не тільки на захист цих земель, а й на натхненну працю, прагнення створити тут справжній рай. Природним бажанням того часу було об`єднання всіх земель, що колись входили до складу Київської Русі.

Провідне місце в господарстві того часу посідало хліборобство, йшов процес повернення до вільної сільськогосподарської праці. Склалися умови для відродження традиційних рис, притаманих людям Київської Русі: працелюбство, любов до природи, фізична та духовна витривалість, терпіння тощо. Затвердженню цих рис сприяли заняття ткацтвом, гончарством та ін., котрі були розповсюджені в містах і маєтках. Розвиток торгівлі в Козацькій державі забезпечував підтримання давньоруських традицій, орієнтував на забезпечення стану дружелюбності, гостинності, дипломатичності, тонкості, хитрощів, гумору тощо.

Політичний устрій тих часів можна охарактеризувати як поєднання авторитарних і демократичних основ, що дозволяло плідно розвивати ініціативу і вільнодумність, самостійність і відповідальність всіх та кожного. Соціальну структуру населення характеризувало те, що були відсутні жорстокі станови межі, й людина мала змогу порівняно легко змінити своє соціальне становище. Разом з тим поступово всі верстви населення втрачали соціальну рівність, розподілялись на панів та підневільних. Можна вважати, що в той час соціальні умови надавали широкі можливості для самореалізації, самовиявлення й, таким чином, сприяли розвиткові духовного життя суспільства, змінювали його культурний потенціал.

Почуття волі і незалежності було таким сильним, так володіло населенням, що воно бачило для себе тільки один вибір: воля або смерть. Стійкість, завзятість, впертість характеризували українців, коли йшла мова про волю і незалежність, заради них вони були здатні на все. Таке непоборне бажання бути вільними існувало разом з любов`ю до рідної землі, до вітчизни. Любов до рідної Неньки-Батьківщини сягнула тоді незвичайної височини, забарвлювала будь-яку дію будь-якої людини. До тих, хто

зраджував свій народ, свою землю, не тільки ставились з презирством - їх просто не вважали людьми. Київська держава в той час була головним взірцем для народу й саме її ідеали визначали його дії.

Культура козацької доби була пов`язана з культурними орієнтирами Київської Русі. Головними силами, що забезпечували тоді національно-культурний розвиток, виступали: міщани і духовенство, козацтво.

Завдяки міщанству, активізувалась діяльність братств, котрі їм були зреформовані та перетворені у вогнища культури. Хоча з другої половини XVII ст. братства почали поступатися своїм провідним становищем, вони сформували покоління, яке об`єднували ідеї солідарності та непоступливості. Крім того, міщанство сприяло розповсюдженню серед населення ідеалів самодопомоги , своїми діями допомагало спинити денаціоналізацію міст, зміцновало сили українського громадянства. Діяльність міщанства була спрямована на розвиток у містах товариського життя, розбудження інтересу до письменства та мистецтва. У цьому ж напрямку працювало тоді й духовенство, яке здебільшого мало високий рівень освіти, свої бібліотеки, заснувало школи, разом з міщанством стояло на чолі братств, організувало різностороннюю діяльність цих осередків культурного життя. Духовенство зуміло поєднати боротьбу за православну християнську віру з боротьбою за волю, за українську національність. Дуже багато старшин, їх синів, дочок були пов`язані з монастирями, тобто мали у своєму роді духовенство. Духовенство породило таке явище в Україні, як "мандрівні учителі", у ролі яких виступали дяки. Часто посада дяка при церкві була поєднана з посадою шкільного вчителя. Учні церковних шкіл потім самі ставали дяками-вчителями.

Силами міщанства та духовенства був створений духовний центр, в якому скупчувалися всі національні сили. Завдяки їх зусиллям була сформована та культурна основа, котра забезпечувала духовне утворення й збереження незалежної козацької держави. В суспільстві панувала атмосфера, відмінною особливістю якої було те, що люди жили життям держави, ідеєю її захисту та збереження. Зрозуміло, що таке життя не уявлялося без Бога, саме віра в Бога допомагала пережити всі біди та знегоди, які припадали на долю народові. Звичайно, охоронцем усього, чим жили люди того часу, виступала Жінка, котру шанували і поважали.

Другим осередком розвитку національно-культурних основ народного життя було Запорізьке Військо. Тут, в народній армії, яка складалася із представників різних верств населення, була сформована військова школа. В ній увага концентрувалась на формуванні в людині таких рис, як стійкість, мужність, відданість, вірність тощо. Козацьке середовище забезпечувало формування людини за лицарськими принципами, головними з котрих були стриманість до голоду та холоду, терплячість, хоробрість, сміливість, самопожертвування. При цьому всі козаки вважали себе товаришами та братами, мали рівні права, можливість досягти найвищої посади у війську.

Мало хто з них керувався в своїх діяннях власними егоїстичними думками, тому що все вирішувала воля громади, кожен підпорядковувався суворої дісципліні та авторитетові обраної влади. Такі порядки характеризували козацьке життя не тільки на Запоріжжі, але всюди, де були козаки (в усій Наддніпрянщині).

Слід зазначити, що спочатку Запорізьке Військо та братські організації в своїй діяльності йшли різними шляхами, але пізніше (за часів гетьмана М.Сагайдачного) об`єднали зусилля, почали разом, спільно вирішувати завдання з розвитку держави та її зміцнення. Запорожці це робили з допомогою зброї, завдяки їй перемагали ворога, духовенство та міщанство забезпечували духовну перемогу, формували ідеологічну силу для держави.

Вперше за тривалу історію українського народу збіглися його ментальність та державний устрій, був реалізований ідеал Правди, Долі та Волі. Правда, Воля і Доля кожного стали Волею, Правдою і Долею всіх (і навпаки). Надзвичайний стан незалежності, емоційно-духовного комфорту грунтувалися на піднесенні духовності народу. Особливого значення набув подальший розвиток науки, освіти, просвітництва тощо.

Значну роль в освітній та духовній діяльності в той час відігравала Києво-Могилянська Колегія, яка в 1701 р. набула статусу Академії. Це була велика школа, з якої вийшли тисячі освіченого духовенства, міщан, козаків та ін., котрі працювали вчителями різних шкіл, священиками, канцеляристами в різних урядових установах, при війську. Майже всі видатні люди України XVIII ст. навчалися в Академії - Ю.Хмельницький, Г.Сковорода, Н.Бантиш-Каменський, Г.Полетика, О.Безбородько, Г.Граб`янка тощо. Навколо Академії об`єднувалися визначні наукові й громадські діячі: тут працювали Ф.Прокопович, І.Гізель, Й.Голятовський, Д.Туптало, К.Сакович тощо. Академія була видатним центром науки в Україні, саме в неї набули розвитку такі науки, як логіка, етика, психологія, історія, філософія, формувалася літературна українська мова, створився професійний театр. Слухачі цього навчального закладу мали змогу не тільки пройти повний курс навчання (від нижчих, граматичних класів до філософії та богословія), а й отримати уроки моралі, благочестя, патриотизму. Вони були відомі різним народам як просвітники, філософи, богослови, знавці мов.та новітніх наук, письменники, педагоги, засновники друкарень, шкіл та бібліотек.

Київська Академія була взірцем для інших шкіл України. За її прикладом був заснований Колегіум у Новгороді-Сіверському, Колегіум із богословським курсом у Бєлгороді, семінарія в Переяславі тощо. Академія давала почин до творення середніх шкіл і в XVII ст. мала свої філії в Гощі, Вінниці, а пізніше в Чернігові, Бєлгороді, Харкові та Переяславі. Взагалі в Україні за доби козацтва та гетьманщини була дуже розширена мережа початкових шкіл.

Характер культурного життя часів козацтва відбивався і на явищах художної культури. Художня культура цієї пори увійшла в історію культури

України під назвою бароко. Стиль бароко складався та еволюціонував в українському культурному контексті у складній і суперечливій взаємодії із попередніми - середньовічними ідеалами і паростками наступних художніх орієнтирів (епохи Просвітництва, XIX ст.), на особливості бароко впливали ще й ідеї Ренесансу. Це привело до такого явища: функції Відродження в українському мистецтві поєднувалися з художніми формами бароко, тобто відбувався синтез двох систем, в якому форма бароко мала перевагу.

Українське бароко за своїми формами можна поділити на так зване "високе", "середнє" та "низьке". Високе бароко створювалося та розпровсюджувалося представниками аристократії й духовенства, середнє і низке - міщанством, козацтвом, селянством. У кожному з них панувала чуттєва й інтелектуальна напруга, сполучення аскетичності і гедонізму, символіки та натуралістичності. Твори бароко сповнені театральності, ілюзіонізму, в них відчувається захоплення митців емблематикою і алегорікою, прагненням до складних метафор та уподібнень. Художні процеси доби бароко відзначалися поєднанням поганських образів з образами християнськими, риторичного раціоналізму з екзальтацією тощо.

Художня культура часів козацтва та гетьманщини відрізнялася тим, що значного поширення набула народна творчість. Про це свідчить, зокрема, розквіт декоративно-прикладного мистецтва, розповсюдження творчості народних майстрів у сфері літератури, музики, живопису тощо. Загалом народна творчість продовжувала традиції усного типу культури, виходила з емоційно-почуттєвого ставлення до світу, з тих уявлень про красу, які були сформовані ще в прадавні часи. Твори тієї доби яскраво відображають тенденцію до секулярізації. В них панувала патріотична тема, тема боротьби з нападниками, історична тематика тощо. Цельми популярним був образ козака-бандуриста-захисника Батьківщини. Крім того, в народному мистецтві з'являється багато образів, які пов'язані з конкретною реальною земною людиною, зокрема, в літературі, живопису була створена велика кількість творів, присвячених жінкам, воїнам, козацьким полководцям та іншим реальним постатям. Нарешті, майже для всіх видів народного мистецтва того часу характерно те, що вони збагачуються новими жанрами: так, у музиці набувають розквіту пісенні і танцювальні жанри, побутові міські пісні - канти, псалми тощо, в живописі розвивається станкове малярство, портрет, історична та побутова картини та ін.

Професійна художня творчість, або професійне мистецтво, на відміну від народної художньої творчості, найбільш активно вбирала в себе сучасні досягнення світового художнього процесу. Особливо помітним був зв'язок професійних митців із західноєвропейською художньою культурою, про що свідчить, перш за все, те, що раціоналізм, як основа західноєвропейського художнього життя, починає відчуватися і в українському образотворчому мистецтві, і в літературі, і в інших видах мистецтва. Значна увага приділяється аналітичності, вивченню життя в його реальних параметрах,

прагненню збагнути реальні закономірності життя та втілити їх у формах цього життя. Підтвердженням взаємодії української й західноєвропейської художніх культур можна вважати появу та затвердження в Україні тих художніх течій, які панували тоді в Західній Європі - бароко і рококо в самобутньому національному виді. У мистецтві формувався новий тип художника, котрий відрізнявся чуйністю до громадських потреб, завзятістю. Цей художник-митець в своїй творчості реалізував тенденцію до відображення соціально-побутового обличчя сучасника, до зображення героя як особистості, котра розриває зв`язки з оточуючим її колом людей і ступає у конфлікт із соціальною дійсністю.

Нарешті, в професійній художній творчості можна яскраво відчути прагнення творців знайти нові форми власної самореалізації, розробити теорію мистецтва, зокрема поетичного.

У контексті таких відмін в мистецтві, поряд з традиційними жанрами, набули розповсюдження й ті, що тільки з`явились: в літературі - ода, епіграматична поезія, вірш - травестія, комедія тощо, в образотворчому мистецтві провідним жанром був жанр світського портрета, вдосконалюється графіка, розвивається станкове малярство та ін., у музиці жанр партесного концерту, побутова міська пісня, інструментальна та театральна музика.

Говорячи про художнє життя України того часу слід, зазначити, що професійне мистецтво та художня народна творчість існували у постійному дифузному зв`язку, були поєднані в своїй основі. Панування ідеї Волі, Правди та Долі, злиття художніх процесів із народним життям сприяли формуванню таких явищ мистецтва, джерела яких знаходилися в народних масах. При цьому художні твори, що були витворені освіченими верхами, засвоювались іншими верствами населення і там створювали основи для нових надбань. Такі обставини породили низку самобутніх явищ українського мистецтва. Велика сила, самобутність художньої культури в Україні надали їй змогу не тільки звільнитися колонізації, протистояти московському наступу, а й чинити вплив на інші культури, зокрема на російське мистецтво. Ознакою часу було те, що значно поширилось коло споживачів цінностей, створених професійними митцями. Стає набагато різноманітнішим склад тих, хто спілкувався з творами професійного мистецтва, як в соціальному, так і в культурно-психологічному відношенні. Провідне місце в художніх орієнтирах населення посідала народна творчість, споживання її художньої продукції.

Характеризуючи духовне життя в Україні доби козацтва та гетьманщини, необхідно підкреслити, що в другій половині XVIIст. атмосфера духовності зазнала значного руйнування. Форми культурного життя, що мали розповсюдження, відчували кризу, у зв`язку з чим України втрачала позиції визнаного Європою, Росією культурного центру.

А.В.Гуріна

МІФОЛОГІЧНА СЕМАНТИКА І ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА

Стосовно об'єктів дослідження наука намагається відповісти на два запитання. Перше – це пізнання того, як зроблені, побудовані предмети, друге – чому вони побудовані саме так. Запитання "як" відносно фольклорного твору є запитанням технологічним і саме на нього відповідає більшість етномузикознавчих досліджень. Запитання ж "чому" – смисл і значення – є запитанням функціональним. У етномузикознавстві це питання порушується не часто. З успіхом вирішуються такі завдання, як дослідження специфіки жанрів, ритміки вірша і наспіву, особливості звукорядів та ін. Але музична фольклористика залишає осторонь світоглядні питання традиційної музичної культури, завдання змістовного культурно-історичного аналізу затуляються вирішенням суто технологічних завдань.

Значну проблему для фольклористики становить така специфічна особливість фольклорної сюжетики та образності, як наявність глибинних, здебільшого прихованих семантичних зв'язків. Розробка цієї проблеми повинна сприяти дійсно науковому прочитанню фольклорних текстів. Безумовно, головними в цій проблемі є генетичні аспекти. Дослідники намагаються визначити первинний смисл сюжетних мотивів, образів народного мистецтва, виявити в них архаїчні нашарування, розгадати давно забуту символіку.

Завданням нашого дослідження традиційної пісенності є відновлення втрачених кодів, повернення вербальним образам їх первісного значення. Ідея історичної реконструкції традиційної музичної культури є актуальною для сучасної фольклористики. На думку І.Земцовського, "реконструкція неминуче входить чи повинна входити у саме визначення фольклору та всіх його феноменів" [1; 205].

У східнослов'янській традиції через низку історичних причин найповніше представленою і, відповідно, найживіздатнішою виявилась давня міфологічна система. Саме в цій традиції збереглися виключно архаїчні за своєю основою ритуальні тексти, які здебільшого відображають факти індоєвропейської давнини. Архаїчність таких східнослов'янських показників робить вповні обгрунтованою спробу внутрішньої реконструкції на їх основі давнього комплексу дискретних елементів, що моделювали світ. За умов відсутності письмової інформації про далеке минуле племен і народів фольклору належить виняткове місце. Записи народних пісень, що зроблені за останні 130-150 років, є єдиним джерелом уявлень про музику давніх слов'ян. Важливість і своєрідність фольклорної інформації визнається не лише фольклористами, а й істориками [2].

Цінність кожної даної традиції не зводиться до музичної мови того чи іншого місцевого стилю. Вона виявляється передусім у соціально-психологічних мотивах, які репрезентують світоглядну основу. Метою пізнання народної музики є відтворення цілісності її художнього світу. Семантика цього світу - смисли і значення, які зароджуються і перетворюються в пам'яті колективу. Підвалини традиції утворюють саме космологічні смисли (Див. праці О.О.Потебні, М.Ф.Сумцова та ін.).

Основою багатьох образів, світових "сюжетних" тем є типові явища, відносини, узагальнення, які характерні для ранніх стадій людського суспільства, саме в надрах міфологізму формувались класичні жанри фольклору. Міфологічний семантичний фон можна прослідкувати на пізніх стадіях історії фольклору. Існуючий сюжетний та образний фонд може бути представлений як результат художнього та семантико-структурного перекодування фонду попередніх узагальнень в соціальній, побутовій, культурній сферах. Тісні зв'язки сюжетного та образного фонду з міфологією нині вже не потребують доказів, про визнання міфа найдавнішою частиною словесної фольклорної спадщини та про наявність "досить відчутного міфологічного підгрунтя" в архаїчній епіці пише, зокрема, Є.М.Мелетинський [3; 25]. Згідно з концепцією С.Ю.Неклюдова "система ключових мотивів, що виступають як стійкі знаки сюжетної ситуації", становить ядро традиційної сюжетної схеми у фольклорі. Це визначається "глибинною семантикою подібних знаків" [4; 196]. Витоки цієї глибинної семантики починаються з міфологічних вірувань, що частково залишились в ритуально-магічній практиці.

Всі ці спостереження є доводом неможливості висвітлення проблем семантики фольклорної сюжетики та образності без дослідження особливостей міфологічного сприйняття та мислення.

Міфи викликали зацікавленість великих мислителів уже в давній Греції, але ніколи не були предметом такого наполегливого і систематичного вивчення, як в XIX ст. Важко знайти кого-небудь з відомих філософів, психологів, істориків культури, які б не присвячували значної частини своїх праць дослідженню питань міфології. Як зазначає О.Потебня, це відбувалося тому, що головне запитання самопізнання - "Що таке Я" - зводиться для сучасної людини до історичного запитання "Як я (як один із багатьох) став такий?". Прагнення до самопізнання привело до усвідомлення зв'язку "Я" з сучасністю та минулим людства, залежності культури від некультурності, до вивчення об'єктивних надбань людської думки [5; 249].

Серед вітчизняних учених особливу увагу цій проблемі приділяли М.Костомаров, М.Максимович, М.Сумцов. Але запропоновані ними конструкції на основі давнього комплексу елементів, що моделювали світ, залишились без продовження і тривалий час були забуті. Багато думок та ідей О.Потебні, які сформульовані пізніше іншими дослідниками, і нині є актуальними. О.Потебня започаткував основний комплекс семіотичних

протиставлень слов'янської моделі світу (доля-недоля, життя-смерть та ін.). Дослідження О.Фрейденберг, а згодом В.Іванова та В.Топорова, у головному продовжили та поглибили цю традицію.

Для більш повного усвідомлення феномена міфологічного та форм, що його репрезентують, велику цінність мають дослідження філософів, лінгвістів, етнографів XIX-XX ст., які поглибили попередні знання про міф, його роль у процесі пізнання (Л.Леві-Брюль, В. фон Гумбольдт, К.Леві-Стросс, Е.Кассірер, А.Ф.Лосєв).

Людство проходить щаблями не лише своєї зовнішньої та внутрішньої історії, сама свідомість людини має свої історичні стани, якісно зовсім різні. Вчені вважають, що під часто вживаними термінами "мислення" чи "свідомість" треба розуміти всю духовну сферу первісної чи класової людини, включаючи й емоційний бік, особливо все те, що називається підсвідомою сферою - неусвідомлені, неорганізовані, безпосередні імпульси, адже існують активні й пасивні форми свідомості.

Первісне мислення не знає абстрактних понять, воно базується на міфологічних образах. У людини, яка спонтанно пізнає світ, образне мислення виконує ту саму пізнавальну функцію, що і поняття. Первісна людина має умовну систему розумінь об'єктивної дійсності. Її образи, конкретні уявлення ще далекі від здатності узагальнювати, але вона в змозі розрізняти предмети схематично, приблизно і без окремих деталей. В той же час вона ототожнює предмет і процес, предмет і його властивості. Мислення первісної людини мало конкретний характер, кожний предмет сприймався чуттєво (у філософському смислі), образ відтворював лише зовнішній бік предмета - те, що можна було побачити і почути. Величезне значення мала неподільність суб'єкта і об'єкта. Всі предмети уявлялися тотожними. Проте незважаючи на неусвідомлювану багатовимірність предмета, вона об'єктивно відбивалася в образі [6; 20]. Міфологічні уявлення могли бути лише образами і нічим іншим, тому що "образ" - це зоровий "зовнішній вигляд". Міфологічний образ уявляє собою відбиток просторово-чуттєвих сприймань, які виливаються у форму певної конкретної предметності, вважає О.Фрейденберг.

Суттєвим є те, що у міфологічному мисленні на відміну від наступних форм мислення ще не відбулося відокремлення образу предмета від самого предмета, об'єктивного від суб'єктивного, внутрішнього від зовнішнього. Образ у міфі цілком переноситься у значення. Відокремлення ж образу і його значення відбувається на шляху від міфа до поезії, прози і науки. За О.Потебнею, міф є своєрідним витоком всієї подальшої еволюції духовності. sub specie мови: міф-поезія-проза (наука) [5; 8].

Значна частина непорозумінь в науці нашого часу починається з невизначеності двох смислів, які вкладаються в термін "міф". Поряд з традиційним розумінням міфа як певного оповідного тексту існує й таке розуміння: міф як система, як парадигматична одиниця, для якої оповідний

текст (міф у першому розумінні) є лише реалізацією, до того ж не єдиною [7; 229]. Аналіз різних точок зору щодо цього питання виявляє доцільність концепції О.Фрейденберг, яка належить до так званого "семантичного" напряму в науці. Цей напрям представлений міфологічною школою: О.О.Потебня, М.Ф.Сумцов, А.М.Веселовський, Д.К.Зеленін. Серед закордонних учених треба назвати Л.Леві-Брюля, Е.Кассірера. В своїх працях О.Фрейденберг переконливо обгрунтовує функціонування міфа як системи смислів. Міф це не жанр, а безпосередня форма пізнавального процесу, вважає дослідник. Від початку ніяких оповідних функцій міф у собі не несе. Це умовність, що ми називаємо міфом лише оповідь, яка виражена словами. Насправді, таким же міфом є і дійства, і предмети, і "побут" первісної людини, тобто вся її свідомість і все те, що скероване на свідомість. Стосовно смислової суті міф є лише світосприйняттям, але ледве це сприйняття отримує конкретну форму - зі слів, предметів чи дій, як воно звужується, конкретизується, отримує межі, локальність, направленість. Філософськи міф є системою значимостей (метафор), які не пов'язані причинно-наслідковою залежністю, а однаковою мірою означають головний смисл міфа - образ.

Дійсність, проходячи крізь призму свідомості первісної людини, залишалась реальною фактурою її образів. Але витлумачувалась свідомістю (а відтак і органами почуттів) антиреально. Якими б об'єктивними не були світло чи темрява, холод чи тепло, але первісна людина усвідомлювала та осмислювала їх за нормами своєї свідомості. "Міфологічний образ чи міфологічне уявлення є семантична реакція первісної думки на відчуття предмета саме в його чуттєвій наявності" [6; 27]. Форма та зміст образу при єдності смислової природи завжди мали різні властивості. Форма представляє собою існуючий, вироблений свідомістю образ. В основі образу - певний смисл, певна осмисленість дійсності; форма образу надає цьому аморфному смислу вираженість, виявленість, концентрацію.

Але звідки це відтворення семантичної системи значущостей у слові, предметі чи дії? Чому первісна людина відбиває свої уявлення? За О.Фрейденберг, це питання має вирішальне значення і по суті, і теоретично. Це явище репродукції відбувається не випадково. Тотемістична образність свідчить про тотожність людини з видимою природою, ототожнюється все живе й неживе. Привертає увагу виключна своєрідність характеру семантики періоду тотемізму. Треба відкинути наші сучасні погляди і зрозуміти, що первісна людина уявно жила в особливому світі, а не нашому реальному. Суб'єкт і об'єкт представляли собою світ ареальний, сполучення життя і смерті. Головний образ - образ тотема, який розривається, розділяється і з'їдається. Це дає сотні метафор у слові, предметі, дії. Як тотем, предмет розбивається на частини (наприклад, горщик у весільній обрядовості), розривається на куски (одежа молодої), ламається, ототожнюючись з тотемом-звіром, якого розчленяють. Тотемістична свідомість уявляла собі долю у вигляді двійника, душі. Це доля тотема-звіра, який розподіляється і

роздається кожному. Частки тотема-звіра є долями, частинами життя-смерті. Кожна доля тотема і тотем-природа уявляються конкретно у вигляді вогню, води, землі. За О.Потебнею, в українському фольклорі "доля" є вогнем і двійником людини, окремою істотою. Її кидають у воду, втоплюють, спалюють. Вона Мара, душа, вона - дерево, душа і людини, і рослини. На цьому образі побудована вся майбутня, так звана майська обрядність. "Май" - означає зелень, він потопляється, спалюється, вішається. Він репрезентований у вигляді опудала, дерева, ляльки [6;37]. Це наші Купало, Марена. Коляда, Коструб онько.

Система нової свідомості складається на основі тих самих принципів побудови, які були і раніше, в попередніх системах. Тотемізм - це увертюра до майбутніх культур. Він відразу все відкриває і ховається. Згодом культура починає свій шлях спочатку, варіюючи в часі і каузальності все, що було сказане раніше. Традицію своїх вчинків, предметів та слів людина пізньої родової епохи дуже зберігала, створюючи на її основі нові культурні явища. Якщо образ формально залишався одним і тим, то семантично він змінювався і переходив у нові стани, які різнилися між собою. "Замість паралельно спільного процесу форм і смислів ми бачимо то різні форми одного й того ж значення, то одну й ту саму форму в різних смислах. Такі явища існують в області сюжетах, міфах та ін. Вони як закон семантики чи морфології є універсальними" [6; 45].

Міфотворчість - спонтанний процес, зумовлений історичними обставинами. Коли ж ці обставини зникають (міфологічна свідомість зі своєю структурою), міфотворчість зникає теж. Теоретично найважливішим є запитання: де шукати все образне багатство, що створене міфологічною епохою. Одні вчені вважають, що воно надійшло до кладової історії у вигляді рудиментів та пережитків (Фрезер та його школа), інші - що воно зникає (вульгарні соціологи); треті - що воно до нашого часу є присутнім у сучасних формах культури майже в недоторканому виді (Дюркгейм), чи змінюється стадіально (Марр). О.Фрейденберг дотримується того загального філософського погляду, згідно з яким природа безперервно одне робить іншим: матеріал - вираженням, вираження – матеріалом. Але кожний великий історичний період має і своє втілення цього принципу.

Коли закінчується міфотворчий період, людина родової епохи опиняється в оточенні багатющого запасу усталених поглядів, образів, предметів, ритмів, слів, дій. Вона цього не помічає. З дитинства вона засвоює весь функціонуючий навколо неї матеріал, створений не нею. Продовжуючи життя цього матеріалу, несвідомо підганяючи його під себе і себе під нього, людина родового устрою вперше задає підмурок традиції, цієї пружини всієї світової культури і цього світового гальма, як вважає О.Фрейденберг [6; 88]. Система тотемізму, схематично залишаючись собою, за змістом настільки втрачає свою сутність, що перестає жити і стає іншим, новим явищем. Нова епоха розповсюджує саме несуттєву рису (морфологію вивітрених смислів) і

на ній будує подальшу ходу своїх думок. Основне відходить як пережиток або в небуття, другорядне з'являється як домінанта і надає подальшому забарвлення. Великий арсенал вчинків та предметів, що втратили характер світосприйняття, трансформувався у традицію, яка передавала від покоління до покоління ці давні форми у їх морфологічній недоторканості. Як будь-який процес, він є рухливим, історичним і зумовленим. У даному разі сутність цього явища полягає в тому, що свідомість пасивно підкоряється забутому неживому минулому. Минуле їй уже зовсім незрозуміле, але воно оточує пізньородову людину з усіх боків і вона йому підкоряється й консервує його.

За О.Фрейденберг, саме перехідний стан від міфологічної образності до нового мислення і започаткував фольклор. При переході міфології у фольклор основним було народження реалістичного світосприйняття у формі понять. Поняття вивітрювали з міфа його конкретні і прямі смисли. Це і закладало основу фольклору, який ретельно відтворював усю спадщину міфології. Той же самий матеріал піддавався переробці під дією актуальних потреб людини. Людина і відходила від традиційних слів, предметів чи дій, але ж і знову наближала їх до себе, створювала з ними нові смислові зв'язки і в ці зв'язки по-новому включалася.

З найдавніших часів людина вміла будувати паралельний предметному світ символів. Принципи побудови паралельного світу можуть багато чого пояснити стосовно походження та первісної семантики цих давніх символів. У фольклорних "текстах" міфи є присутніми і у виді архаїчних уявлень про світ і людину, і як суттєві елементи поетичної мови та стилю, і як певний оповідний жанр, що генетично передує іншим жанрам. Але, головне, міфи є семантичним підгрунтям фольклору.

Отже, з позицій історичної семантики традиція постає як система, що змінюється. В ній шліфуються нові значення і смисли сюжетики та образності, отримують нове "навантаження" жанри та елементи музичної мови. Давнє світосприйняття втрачає свої прямі смисли. Такий процес ми називаємо культурою.

ЛІТЕРАТУРА

1. *И. Земцовский Представление о целостности фольклорного жанра // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры.- Л., 1990.- С. 205-212.*
2. *Е.М. Мелетинский Клод Леви-Стросс и структурная типология мифа // Вопросы философии.- 1970, №7.- С. 165-173.*
3. *Е.М. Мелетинский Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система.- М., 1977.- С. 23-41.*
4. *С.Ю. Неклюдов О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное*

творчество.- М., 1977.- С. 193-229.
5. *А.А. Потебня Слово и миф.- М.,1989.- 279 с.*
6. *О.М. Фрейденберг Миф и литература древности.- М., 1978.- 605 с.*
7. *А.К. Байбурин, Г.А. Левинтон К проблеме "у этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов".- Л., 1984.- С. 229-245.*

Л.М.Воронова

УСТАНОВИ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМА ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КАДРАМИ У 70-80-ТІ РОКИ XX СТ.

Розвиток української держави неможливий без вирішення проблем культури, що обумовлено тією роллю, яку вона відіграє у суспільстві. Культура є не тільки прямим наслідком, але й породженням соціально-економічних процесів, які відбуваються в державі. В цьому зв'язку проблеми розвитку культури в різних аспектах викликають не тільки науковий інтерес, але й потребують практичного розв'язання на всіх рівнях суспільного життя.

Важливого значення набуває вивчення ролі та місця установ культури в процесі духовного розвитку українського народу. Соціально-економічні та політичні зміни у суспільстві привели до перегляду сутності та завдань різних установ культури як соціальних інститутів. Тому аналіз їх діяльності у минулому дає можливість виявити характерні риси, тенденції, потенціал для їх майбутнього розвитку.

Культурні процеси неможливо зрозуміти поза конкретним історичним періодом розвитку суспільства. Хронологічні рамки висвітлення зазначеної проблеми охоплюють період 70-х – першої половини 80-х років, який в історії України сьогодні до кінця не осмислений, але має пряме відношення до нашого часу. Це в свою чергу потребує дослідження всієї проблематики даного періоду.

На початку 70-х років в Україні вже склалася відносно розвинута система закладів культури. Об'єктом дослідження даної статті стали не всі установи, в компетенцію яких входило сприяти зростанню культурного рівня населення, а лише ті, що належали до культурно-освітніх закладів. Вони складали окрему групу в радянські часи і до них входили районні будинки культури, сільські клуби, сільські будинки культури, різні типи бібліотек (масові, наукові, дитячі, технічні), музеї (краєзнавчі, історичні, художні, літературні, музеї на громадських засадах). На середину 80-х років в Україні налічувалося 25 772 клубні установи, 25 978 бібліотек різних типів, 174 державних музеї [1].

Для успішної діяльності будь-якої системи, зокрема і соціально-культурної, необхідне забезпечення її професійними кадрами. В умовах тоталітарної держави проблеми підготовки та забезпечення кадрами закладів культури знаходились у центрі уваги владних структур, оскільки за їх допомогою вона здійснювала свій вплив на розвиток суспільства. Незважаючи на таке ставлення до культурно-освітніх працівників, проблема забезпечення кадрами установ культури протягом визначеного часу так і не була вирішена.

В даній статті автор намагалася проаналізувати деякі аспекти незадовільного становища по забезпеченню професійними кадрами названих закладів культури у 70-ті – першій половині 80-х років.

Причину дефіциту фахівців у сфері культури слід шукати, починаючи з механізму набору абітурієнтів. Існуюча система грунтувалась на надмірній зацентралізованості управління підготовкою кадрів для галузі. Установи культури розподілялись за типами, категоріями, згідно з якими визначалася кількість штатних одиниць. Виходячи з потреб культурно-освітніх установ, визначалася кількість спеціалістів для них. Отже, адміністративно-бюрократична система націлювала вищі та середні спеціальні навчальні заклади на підготовку "штатних" одиниць на заміщення вакантних посад в установах культури, а не на підготовку організаторів різних видів діяльності людей у вільний час. Незважаючи на явну легкість у визначенні соціального замовлення для вузів і середніх спеціальних освітніх закладів культури, збільшення випуску спеціалістів, потреба в професійних кадрах працівників клубних установ, бібліотек залишалася незадовільною. Про це свідчать такі дані: в середині 70-х рр. у цих установах культури України працювало 6 900 спеціалістів з вищою освітою, що складало 30% від загальної потреби в них, у т.ч. 623 (10%) – за фахом клубних та 5 467 (38,2%) – бібліотечних працівників. Кардинальних змін у вирішенні проблеми підготовки кадрів не сталося і до середини 80-х рр., хоча для бібліотек щорічний плановий випуск спеціалістів в Україні складав 550 працівників культури з вищою та 1200 – з середньою освітою [2].

Серед причин такого становища можна назвати незадоволення спеціалістами, котрих випускали 3 вузи культури та 26 культурно-освітніх училища республіки, оскільки останні не зважали на зміни в соціокультурній сфері. Про це свідчать навчальні плани та програми курсів, в яких не приділялося належної уваги загальнокультурному рівню майбутніх фахівців. Так навчальні плани, за якими навчалися студенти факультету культурно-освітньої роботи інститутів культури, переглядалися у 1974, 1983 та 1988 рр.; на бібліотечному – у 1976, 1983 та 1988 рр. Але суттєвих змін у цих планах не сталося. Якщо у 1983 р. студенти вивчали 29 навчальних дисциплін, то у 1988 р. – 27. Таким чином, модифікація навчальних програм була зведена до скорочення дисциплін. Разом з тим, цілі пласти культурної спадщини, світового досвіду були відчужені від працівників культури, що негативно позначилося на гуманітарній підготовці кадрів, формуванні поглядів майбутніх спеціалістів на основі загальнолюдських цінностей.

Уже на початок 70-х рр. стало очевидним, що система традиційної культурно-освітньої підготовки фахівців вичерпала себе. Особливо це стосувалося дозвільної сфери. Потрібна була орієнтація не на виконавця або послушного адміністратора-управління. Головна мета у підготовці спеціаліста полягала у його функції – організатора культурно-дозвільної діяльності. Достатньо згадати захоплення молоді вокально-

інструментальними ансамблями, дискотеками на рубежі 70-80-х рр., які залишалися без кваліфікованих спеціалістів-керівників. Так, у 1980 р. в Україні з 640 ведучих диско програм, які працювали в системі міністерства культури, лише 86 (13%) мали спеціальну освіту. [3].

Навчальні заклади культури не готували також кадри для управління та економічного забезпечення дозвільної діяльності в Україні. Не кращими були і справи по організації дозвільної діяльності різних соціально-демографічних груп населення.

Не відповідала потребам суспільства і підготовка кадрів для бібліотек республіки. Ще у 60-ті рр., коли у світи з'явилася ідея майбутнього "безпаперового" інформаційного простору, тоталітарна система відхилила її як буржуазну. Це, безумовно, відбилося на підготовці бібліотечних кадрів, яких орієнтували, головним чином, на вміння складати каталоги, картки та ін., оскільки саме цього потребували від майбутніх фахівців бібліотеки. Хоча самі студенти колишнього Радянського Союзу були незадоволені, як свідчать соціологічні дослідження, рівнем викладання спеціальних дисциплін. [4].

Отже, тривалий час у вищій та середній спеціальній бібліотечно-бібліографічній освіті домінував і був пріоритетним книгознавчий підхід. Одночасно ігнорувалася загальнодокументознавча підготовка фахівців, яка повинна була віддзеркалювати наукові досягнення усіх документознавчих галузей. Внаслідок цього в навчальних закладах культури не готували спеціалістів, які б могли на практиці задовольнити певні типи інформаційних потреб суспільства (професійних і непрофесійних).

Одною з гострих у розглянуті роки була проблема підготовки музейних кадрів. Як визначалося в літературі того часу, музейна справа була однією серед сфер соціально-культурної діяльності суспільства, яка протягом багатьох років не мала організованої підготовки спеціалістів [5]. В УРСР лише історичний факультет КДУ готував музеєзнавців-археологів. У музеях працювали головним чином випускники історичних факультетів університетів або педагогічних інститутів. Кадрова політика в цій галузі призвела до того, що не готували фахівців із середньою спеціальною освітою, які б виконували технічні обов'язки. Відсутньою була і підготовка кадрів реставраторів пам'яток історії, культури та архітектури.

Якою ж була ситуація із забезпеченням професійними кадрами таких установ культури, як клубні заклади, бібліотеки та музеї? Негативне становище склалося у дозвільній сфері. Аналіз кадрового складу клубних працівників за 1976-1980 рр. свідчить, що чисельність фахівців з вищою та середньою спеціальною освітою зросла з 40,2% до 47,1%, тобто майже на 7%. [6]. Але це не задовольняло установи клубного типу по забезпеченню їх кадрами. Особливо гострою ця проблема була для клубів Чернігівської, Сумської, Вінницької, Житомирської, Хмельницької областей. Так, якщо у Чернігівській області у 1978 р. спеціалісти клубної справи із середньою спеціальною освітою складали 28,3%, то в той же час в деяких районах цієї

області цей показник був набагато нижчим. Наприклад, у Боровицькому, Н.Сіверському, Щорському, Городнянському районах Чернігівської області він складав 12-16 % [7] .

Загрозливою ситуація з фахівцями клубної справи була на селі. Згідно з діючою у 70-80-ті рр. в Україні Типовою номенклатурою посад у сільських будинках культури повинні були працювати 30% спеціалістів з вищою освітою і 70% - з середньою спеціальною, а в клубах -- відповідно 10% і 90%. Фактично становище з кадрами сільських установ культури не відповідало цим нормам. Наприклад, спеціалісти серед сільських клубних працівників у 1976 р. складали 38%, а в 1980 р. – 41,7% [8].

Забезпечення кадрами бібліотек в Україні у 70-80-ті рр. було кращим, ніж клубних установ. На середину 80-х рр. у республіці працювало 42 700 бібліотечних працівників. Серед них більше 33 000 (77,3%) складали спеціалісти з вищою та середньою спеціальною освітою. За десять років (1974-1984 рр.) питома вага фахівців у бібліотеках зросла на 10%. Однак такий показник не відповідав потребам у цій системі. В окремих областях він був нижчим (у Сумській, Одеській, Кіровоградській, Житомирській областях). У сільських бібліотеках, які складали абсолютну більшість всіх подібних установ культури республіки, на початок 1981 р. фахівці з вищою та середньою спеціальною освітою складали 62,9%, що було нижче середньо республіканського показника. [9] .

Внаслідок відсутності організованої підготовки фахівців музейної справи в Україні у 70-80-ті рр. у даних установах не було висококваліфікованих спеціалістів з належною загальнотеоретичною та музеєзнавчою підготовкою. Проте слід відзначити, що на середину 80-х рр. більша частина наукових працівників музеїв системи Міністерства культури мала вищу освіту, яка відповідала профілю музеїв. Це було, безумовно, прогресом у порівнянні з початком 70-х рр. Така ситуація була пов'язана з вимогами нормативного положення, згідно з яким усі наукові працівники музеїв повинні були мати вищу освіту. Так, у 1981 р. у музеях республіки працювало більше 9 тис. осіб, із яких 3,5 тис. складали наукові працівники та екскурсоводи. Серед останніх 87% мали вищу освіту, а 42 особи – вчений ступінь. У порівнянні з 1975 р. чисельність працівників музеїв збільшилась у 1,5 рази. [10].

Адміністративно-командна система не змогла створити і ефективної системи закріплення спеціалістів культурно-освітньої роботи. По-перше, значна кількість випускників вузів та училищ культури не прибувала до місць розподілу. За 1971-1978 рр. у цих освітніх закладах України було підготовлено 26,8 тис. спеціалістів, зокрема 15 тис. – для клубних установ. Фактично тільки 5 тис. доїхали та працювали за своєю спеціальністю у відповідних закладах. Особливо незадовільним було становище у Київській, Сумській, Миколаївській, Черкаській областях. Аналогічна ситуація склалася і з фахівцями, які були направлені до профспілкових клубних установ. [11].

Іншим важливим проявом неефективності системи закріплення кадрів була їх велика плинність, яка у 70-ті – першій половині 80-х рр. в Україні мала тенденцію росту. Якщо не початку цього періоду плинність культурно-освітніх кадрів складала 13,5%, то на кінець вона збільшилась до 30%. На місцях ця цифра була ще вищою, наприклад, у Київській, Сумській, Миколаївській, Черкаській областях. [12].

Серед головних причин такого становища можна назвати "залишковий принцип" фінансування культури. Працівники установ культури мали найнижчу заробітну плату: з 1970 по 1985 р. жодний вид службовців республіки не отримував такої низької заробітної плати. Якщо у 1970 р. середньомісячна зарплата працівників та службовців народного господарства України в цілому складала 115,2 крб., то у сфері культури – 77,1 крб. Відповідно у 1985 р. ці показники складали 173,9 та 107,9 крб. [13]. Недостатня оплата праці інтелігенції, працюючої в установах культури, призвела до відтоку з цієї сфери талановитих людей.

Падінню престижу працівників культури сприяла слабка матеріальна база клубних установ, бібліотек, музеїв. Адміністративна система створила міф про "матеріальну базу", теоретичною передумовою якого був постулат про пріоритет матеріального над духовним, згідно з яким передбачалося, що процес культурного розвитку суспільства неможливий без кількісного зростання об'єктів культури. Але незважаючи на визнання з боку владних структур важливості розвитку мережі установ культури, реальна ситуація була неблагополучною. За 15 років (1970-1985 рр.) незначним був приріст бібліотек, клубів, будинків та палаців культури, музеїв. З огляду на наслідки процесу централізації установ культури, їх загальна кількість навіть скоротилася. [14].

Не сприяла підвищенню авторитету працівників культури і слабка технічна забезпеченість, яка не відповідала потребам населення. Застарілою хворобою того часу була нестача музичних інструментів, технічних засобів, інвентаря.

Безумовно, не можна миритися і з іншою крайністю, коли на сучасному етапі скорочується мережа установ культури, особливо сільських, адже саме останні залишаються єдиними закладами на селі, де можна прилучитися до культурних цінностей. З іншого боку, втрачається зв'язок із глибинними пластами народної спадщини.

Негативний вплив на престиж працівників установ культури мали ті роль і місце, які відводилися їм адміністративною системою. Працівники культури в умовах однопартійної системи, розглядалися як ідеологічні кадри партії, незважаючи на незначну кількість комуністів, що працювали у відповідних установах. Вони виконували непритаманні їм функції політичних інформаторів. Внаслідок насадження єдиної свідомості відбувалося і створення космополітичної єдиної культури. Отже, для інтелігенції сфери культури відсутньою була можливість реалізації своїх

професійних здібностей, творчих задумів, без чого взагалі неможлива культура. Ідеологізований підхід до кадрів даного профілю сприяв падінню їх професійної майстерності, авторитету серед населення.

Таким чином, протягом 70-х – середини 80-х рр. проблема забезпечення кадрами установ культури України не була вирішеною, незважаючи на певні зусилля з боку владних структур. Працівники закладів культури по рівню підготовки і тому положенню, яке вони посідали у суспільстві, поступилися іншим групам інтелігенції. Цьому сприяли умови як політичного, так і економічного, духовного життя. Сьогодні ситуація в цій сфері змінюється. Фахівці для бібліотечних, дозвільних та музейних систем готуються з урахуванням потреб суспільства, але новий час приносить нові проблеми, які треба вирішувати.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Народное хозяйство Украинской ССР.- К., 1986.- С.349, 352.*
2. *Поточний архів Міністерства культури України (далі ПАМКУ) – ф.5116, ОП.19, Спр.690, Л.1; Відомості Верховної Ради УРСР.- 1976.- № 27.- С.308; ПАМКУ – Ф.5116, ОП.19.- Спр. 1803 – Л.22.*
3. *Центральний державний архів громадських організацій України (далі ЦДАГОУ) – Ф.1, ОП.32, Спр.1609, Л.141.*
4. *Научные и технические библиотеки СССР.- 1990.- № 9.- С.3.*
5. *Советский музей. - 1988.- №2.-С.9.*
6. *ПАМКУ – Ф.5116,ОП.19, Спр.1349, Л.37.*
7. *ЦДАГОУ.- Ф.1, ОП.54, Спр. 5580, Л.84; ПАМКУ – Ф.5116, ОП.19, Спр. 1349, Л.26.*
8. *ПАМКУ – Ф.5116, ОП.19, Спр. 1349, Л.46-47; ЦДАГОУ – Ф.1, ОП 32, Спр. 1803, Л.22.*
9. *ПАМКУ – Ф. 5116, ОП.19, Спр. 2359, Л.46-47; ЦДАГОУ – Ф.1, ОП.32, Спр.1803, Л.22.*
10. *ПАМКУ – Ф.5116, ОП.19, Спр.1837, Л.75.*
11. *ПАМКУ – Фю5116, ОП.19, Спр. 1110. Л.14; Об'єднаний архів федерації незалежних профспілок України. – Ф.2605. Оп.9 Спр. 252, Л.54.*
12. *ПАМКУ – Ф.5116, ОП.19, Спр.1349, Л.41; Спр.678, Л.45.*
13. *Народное хозяйство Украинской СССР за 70 лет: Стат.зб. – К..,1987. – С.252.*
14. *Народне господарство Української РСР. – К., 1986. – С.349-352;Народное хозяйство Украинской ССРза 70 лет. Стат.сб. – К.,1987. – С.345.*

С.І.Лиман

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ І КИРИЛО-МЕФОДІЇВСЬКА ПРОБЛЕМА В ПРАЦЯХ МЕДІЄВІСТІВ УКРАЇНИ КІНЦЯ XIX - ПОЧАТКУ XX СТ. (1880 -1917)

Характерною рисою розвитку вітчизняної медієвістики кінця XIX - початку XX ст. було зростання дослідницького інтересу до історії середньовічної, головним чином православної, церкви і культури. Перш за все, це було зумовлене тим, що розповсюдження в Росії позитивістської методології з її тезою про багатофакторність історичного розвитку збіглося з ювілеєм слов'янских першовчителів.

Першою роботою на дану тему стала об'ємна праця П.О.Терновського "Греко-восточная церковь в период вселенских соборов" [21]. При цьому найбільшу цінність у науковому відношенні мав докладний нарис ученого о іконоборство.

За історичною значимістю П.О.Терновський порівнював іконоборство з епохою виникнення християнства і Реформацією [21, с.500]. "Весь Іконоборчий період, писав він, - не є хаотична купа подій, здіснених сваволею окремих осіб, а законозібрані взаємодії внутрішніх сил" [21, с.474]. У числі цих сил він назвав новаторів-іконоборців, консерваторів-ортодоксів, антицерковних павликіан, які протистоять один одному і відповідають, на його думку, ліберальній, консервативній та радикальній течіям. Аналізуючи погляди членів цих трьох партій, П.О.Терновський дійшов висновку, що "питання про взаємини двох влад- духовної та світської - є рушівним нервом візантійської імперії протягом усього іконоборчого періоду" [21, с.507]. Згідно з утвореними партіями, на думку автора, в іконоборчу епоху визначились три типи влаштування християнського суспільства: офіційна церква, клерикальна держава та антицерковне сектанство [21, с.526]. Проте слід зауважити, що П.О.Терпиловський не зважив у своєму дослідженні на роль і міру впливу на урядову політику найрізноманітних світських соціальних сил: чиновництва, знаті, городян, селянства. У світлі останніх досліджень [20] подібний підхід до розв'язання даної проблеми видается однобоким.

На ширшій джерельній основі до іконоборчої епохи звернувся М.С.Гроссу у своїй магістерській дисертації "Преподобний Феодор Студит. Его время, жизнь и творения" [4]. Відповідно до завданнь своєї праці М.С.Гроссу намагався розкрити церковно-суспільну діяльність Феодора, його заходи з реорганізації монастирського життя, нарешті, зміст його догматико-полемічних творів і листів, які становили основу джерельної бази дослідження поряд із двома "Життіями преподобного Феодора".

Головною ідеєю роботи М.С.Гроссу стала його теза про те, що виступ Феодора Студита проти Іконоборчої політики візантійських імператорів був продиктований не його особистою егоїстичною метою, не прагненням посилити монашество, що не підтримувало іконоборців, а "виключно високим євангельським ідеалом християнського життя, якім він хотів надихнути сучастне йому візантійське суспільство, щоб вивести його зі стану моральної апатії" [4, с.68]. Використовуючи творіння Феодора, М.С.Гроссу доводив, що настоятель Студійського монастиря прагнув не піднести церкву над державою, що згодом мало місце на Заході, а лише захистити її від спроб імператорів перетворити церкву в "одну з підкорених державі службових установ" [4, с.65].

Проте, загальна концепція Іконоборчого руху М.С.Гроссу хибує очевидною однобокістю, оскільки у зазначеному явищі він вбачав передусім етнічну боротьбу грецького населення, зацікавленого у цілістності імперії, але разколотого на партії проти "азіатсько-інородного елемента", який посів "вельми стійку, бойову щодо корінного грецького населення, позицію" [4, с.158]. Саме після того, як цей азіатсько-інородний елемент прийшов до управління імперією, і починається, на думку М.С.Гроссу, його наступ на грецьку церкву, приниження її авторитету, придушення її самостійності, зневага до її канонів і звичаїв" [4, с. 159]. Той факт, що в іконоборстві знайшла своє відображення боротьба за владу між провінційною і столичною знаттю, є у наш час хрестоматійним, однак, надміру спрощене трактування цього явища, запропоноване М.С.Гроссу, не зважало на соціальні зміни,що намітилися в той час у Візантії.

Історія різних єресей у візантійській церкві стала головною темою досліджень М.С.Гроссу, який у своїй творчості пильну увагу приділяв і суті богомільства. Найповніше це питання було розкрите у його статі "К истории византийских богомилов". [3]. Вірний своїй ідеї про переважно "азіатсько-інородний" характер різних єресей у візантийській церкві, М.С.Гроссу доводив, що після спалення у 1188 р. єресиарха Василія богомільство особливого співчуття серед візантійського населення не зустрічає. У жодній праці візантійський богомилів, підкреслює автор, ми не знаходимо богомільства у чистому вигляді: це скоріше мессаліане, євхіти, які тільки сприйняли у своєму вченні деякі богомільські елементи [3, с.611]. Автор з ортодоксальних православних позицій оцінював догматику вчення богомілів, однозначно вважаючи її лженаукою й оманою [3, с.612]. Зауважимо, що подібне твердження зближувало М.С.Гроссу з висловлюваннями С.М.Палаузова та К.Іречека. Так, С.М.Палаузов зображував богомільство як темне й богохульне вчення, несприйнятне для здорового глузду [14, с.42]. "Порочним і черствим" назвав богомільський рух К.Іречек. За його необгрунтованою думкою, цей рух полегшив туркам оволодіння Балканським півостровом [7, с.210]. Менш упереджено суть богомільства оцінював А.С.Лебедєв, який працював у ці роки в Україні. Він не залишив після себе

дослідження, спеціально присвяченого цій темі, але його бачення богомільства було докладно розкрите у виданому курсі його лекцій. Порівнюючи богомілів з павликіанами, А.С.Лебедєв звертав увагу передусім на різке заперечення богомілами основ існуючого державного ладу [11, ч.І, с. 240]. Визначення насамперед соціального характеру богомільського руху зближувало А.С.Лебедєва з висновками, яких дійшов у своїй монографії "Южные славяне и Византия в X в." М.С.Дрінов [5, с.74, 78]. Саме ця точка зору на суть богомільства як на широкий єретичний антифеодальний рух утвердилася згодом у сучастній медієвістиці [6, с.29].

Джерелознавчий аспект богомільської проблеми став предметом докторської дисертації М.Г.Попруженка "Синодик царя Бориса" [17]. До М.Г.Попруженка до "Синодика" вже зверталисъ С.М.Палаузов та М.С.Дрінов, однак всебічні дослідження цього важливого джерела для внутрішьої історії Болгарії XIII - XIV ст. не провадили.

М.Г.Попруженко поставив своїм завданням як публикацію, так і дослідження самого тексту. Перша частина - публікація "Синодика" за Софійським списком № 55, Дріновським списком і текстом грецького синодика, який лежав у основі цих рукописів, з двома чинопослідуваннями про вінчання цариці та молитва "на поставленіе царя і цариці". Поряд з болгарським М.Г.Попруженко дав паралельний грецький текст. До другої частини книги автор вмістив дослідження "Синодика", в якому він підтвердив уже висловлену С.М.Палаузовим думку, що шо пам'ятку за Софійським списком слід віднести до XIV ст., визначив склад статей, встановив, що "Синодик" у своїй основі був написаний відразу однією особою, про що свідчив почерк основних частин рукопису, до якого лише з плином часу вносилися додаткові запозичення. Нарешті, вчений підкреслив значення "Синодика" не тільки як пам'ятки літературної діяльності в Болгарії у XIII - XIV ст., але і як джерела для вивчення її внутіршнього життя [17, с.49,72].

Якщо висновки лінгвістичного характеру викликали загалом несхвальний, але справедливий відгук критики [9, с.3] (автор, зокрема, неясно висловився щодо того, до якого періоду болгарської мови відноситься мова розглядуваного тексту), то в тій частині дослідження, яка торкалася значення "Синодика" як історичного джерела, М.Г.Попруженко зробив цілу низку цінних, важливих висновків. Вивчення тексту дало змогу вченому встановити, що в основу "Синодика" було покладено різні статті проти єретиків і передусім - проти вчення богомілів [17, с.72]. З цієї точки зору головне значення пам'ятки полягає, за автором, у тому, що вона дає важливі офіційні дані для вивчення богомільства, включаючи і його історію, які відсутні в інших джерелах [17, с. 127]. "Внаслідок цього, - зазначав М.Г.Попруженко,-"Синодик царя Бориса" серед інших пам'яток, що дають матеріал для розкриття суті богомільства, має бути поставлений на чільне місце" [17, с. 126]. Важливість Синодика як джерела для історії богомільства

полягала, за автором, і в тім, що богомільство було зображене тут не такими похмурими фарбами, як, наприклад, у "Панополії" Зигабена і "Слові" Козьми Пресвітера [17, с. 126]. Видання М.Г.Попруженка відкривало широкі можливості для дослідження історії богомільства.

Пам'ятки з історії богомільства вивчав і К.Ф.Радченко. Як важливе джерело, що містить у собі цінні відомості про богомільство, він, зокрема, ввів до наукового обороту твір Євфімія Зигабена, відомий до К.Ф.Радченка лише в невеликому уривку. Зазначений твір був знайдений ученим у двох списках грецьких рукописів XIV ст., виявлених у Віденській Придворній бібліотеці. Текст невеликий за обсягом, наведений мовою оригіналу, не супроводжувався необхідним науково-довідковим апаратом. Його замінювали загальні міркування К.Ф.Радченка, який через порівняльний метод і текстологічний аналіз установив, що "Посланіє Євфімія" було написано не пізніше 80-х років XI ст. [18, с.4,9]. Відкрите джерело містило в собі виклад особливостей богомільського вчення і, передусім, відомості про один із крайніх напрямків богомільства - люциферіанство [18, с.5].

Джерелознавча робота з історії православної церкви велася в розглядуваний період і з інших проблем, не пов'язаних з богомільською тематикою. Особливе місце серед них посідали дослідження і публикація творів отців церкви. Так, за період з 1880 по 1917 рр. практично в кожному номері журналу "Труды Киевской духовной академии" видавали праці Тертулліана, Августина та Іероніма, однак це видання здійснювалося з навчальною метою. Дійсно науковий характер мала докторська дисертація К.Д.Попова "Блаженний Диадох V века, епископ Фотики Древнего Эпира и его воззрения" [15]. Посідаючи в Київській духовній академії кафедру патристики, вчений виділяв у цій науці не тільки богословську, але й історичну основу. Тому задумана ним праця мала складатися з двох томів: перший з них повинен був містити текст грецькою мовою з паралельним російським перекладом творів Діароха і короткі свідчення про єпископа його сучасників, другий - історичне дослідження особливості Діадоха та його творів [15, с. 111]. Смерть К.Д.Попова залишила його працю завершеною лише наполовину, а рукопис його другої частини, на жаль, виявити не вдалось. Таким чином, праця вченого у тому стані, в якому вона з'явилась у друці, мала вигляд публікації трьох творінь цього зовсім недослідженного церковного діяча: "Блаженного Диадоха, епископа Фотики, что в Эпире Иллирийском, слово аскетическое", "Диадоха, епископа Фотики Эпирской, слово на вознесение господа нашего Иисуса Христа", "Блаженного Марка Диадоха слово против ариан". Тексти творів Діадоха супроводжувалися, окрім російського паралельного перекладу, передмовою, примітками і різночитаннями.

Зразкове за науковою думкою, видання К.Д.Попова було насамперед покликане дати позитивну відповідь на існуючу в патристиці проблему історичності Блаженного Діадоха. Вміщені у прижиттєвому виданні

К.Д.Попова десять свідчень про особу Блаженного Діадоха, наведені як у оригіналі, так і в перекладі [15, с.1-15], були незаперечними даними, які підтверджували існування реального Діадоха та його авторство трьох вишеназваних творів.

Проміжне становище між дослідженнями історії церкви та культури посідала кирило-мефодіївська тематика, яка традиційно приваблювала пильну увагу славістів різних країн і, насамперед, Російської імперії [1, с. 22]. Для слов'янських народів, зобов'язаних солунським братам азбукою, поширенням християнства і перекладом богослужебних книг, діяльність Кирила та Мефодія, звичайно, викликала величезний інтерес. Ювілей слов'янських першовчителів також викликав у 80-ті рр. XIX ст. велику літературу з цього питання. В основній масі праці за цією темою, носили бібліографічний та історіографічний характер [2;16]. Ця обставина була зумовлена необхідністю підсумувати багатолітню діяльність вітчизняних істориків у цій галузі, а також появою нових важливих джерел (зокрема, збірники листів папи Іоанна VIII, що належив Британському музею), без грунтовного вивчення яких подальші дослідження з зазначеної проблеми були неможливими.

Серед робіт, присвячених безпосередньо життю і діяльності солунських братів, найбільший інтерес викликає твір І.Г.Малишевського "Святые Кирилл и Мефодий", а також нарис "Судьба славянской церкви в Моравии и Паннонии при учениках Св. Кирилла и Мефодия", який став продовженням попередньої публікації.

Після праць П.О.Лавровського й О.Д.Воронова, що з'явилися в 60-70-ті рр. XIX ст., дослідження І.Г.Малишевського було найзначнішим із робіт про солунських братів, опублікованих в Україні. Незважаючи на те, що в основу твору були покладені відомі Паннонські житія, автор успішно використав і нові джерела.

У своїх міркуваннях І.Г.Малишевський дотримувався в основному традиційних для вітчизняної історіографії поглядів з цього питання. Так, на думку вченого, у проблемі віри в утворених у IX ст. слов'янських держав "відчувається питання про національну самобутність, самостійне існування, влаштування і розвиток" [12, с.6, с. 194]. При цьому візантізм І.Г.Малишевський вважав силою не менш ворожою слов'янам, ніж латинсько-католицький світ. Подібно до П.О.Лавровського [10, с.488], І.Г.Малишевський зображує братів до кінця послідовниками православної віри. Він зазначав, що "почесті, що їх удостоївся Кирило при його похованні у Римі , не служили запорукою міцності доброго ставлення Риму до головної справи слов'янського вчителя і до його слов'янської церкви" [12, № 8, с. 551]. Серед питань, які було порушено під час суду Мефодія в Римі, основним він вважав питання про віру [12, № 5, с. 92]. Зауважимо, що проблема взаємин слов'янських першовчителів із західної церквою традиційно була головною темою у вітчизняних працях з історії Кирила і Мефодія [16, с.4].

Незважаючи на низку спірних моментів, відзначених критикою (перш за все - твердження автора про те, що ідея перекладу всіх святих книг слов'янською мовою і введення богослужіння цією мовою належала виключно Кирилові), робота І.Г.Малишевского була удостоєна престижної Макарівської премії. Про значення цієї праці як зведення історичних і джерелознавчих даних, актуальних і досі, свідчить сучасна історіографічна література [19, с. 241; 8].

Вельми новаторською була спроба І.Г.Малишевського простежити долі слов'янської церкви в Моравії і Паннонії по смерті першовчителів [13]. Ця праця стала продовженням попереднього дослідження. Основними її джерелами були "Житіє Св. Климента" та папські листи.

Діяльність учнів Мефодія, яка полягала у "виконанні волі вчителя" [13, № 3, с. 417], І.Г.Малишевський протиставляє проявам настроїв ворожої Моравії та її слов'янської церкви латино-німецької імперії [13, № 6, с. 208]. При цьому підкорення Моравії угорцями вчений вважав меншим злом для слов'ян, оскільки при цих завойовниках слов'янам вдалось, за думкою вченого, зберегти риси самобутньої культури там, де їм загрожувало незмінне придушення німцями [13, № 6, с. 230]. Це нове дослідження І.Г.Малишевського, незважаючи на його очевидну антинімецьку та антикатолицьку спрямованість, було безперечним позитивним моментом у розробці медієвістами України церковної історії ранньосередньовічних чехо-моравських земель. У дореволюційній вітчизняній історіографії воно стало найповнішим висвітленням діяльності у Моравії наступників солунських братів.

Роботи медієвістів України в галузі історії зарубіжної православної церкви посідали істотне місце серед досліджень за церковно-історичною тематикою. У кінці XIX - на початку XX ст. вони охоплювали, головним чином, епоху раннього середньовіччя й були переважно присвячені двом великим проблемам: історії різних єресей і кирило-мефодіївській тематиці. Учені, які зосереджували увагу на вивченні даних сюжетів, дотримувались в основному традиційних поглядів, що було почасти зумовлено ювілейним характером, політичною спрямованістю окремих робіт. Найбільших успіхів у дослідженні різних сторін історії зарубіжної православної церкви досягли в цей період М.Г.Попруженко, який розглянув одне з найважливіших джерел з історії богомільства - "Синодик царя Бориса", К.Д.Попова, котрий довів історичність Блаженного Діадоха, І.Г.Малишевський, чиї роботи з історії слов'янських першовчителів і стану слов'янської церкви в Моравії по смерті Мефодія досі не втратили наукового значення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернштейн С.Б. Cyrillo-Methodian в России // Учёные записки Тартусск ун-ва. - 1983.-Вып. 649.-С.22-29.
2. Воронов А.Д. Научное движение по вопросу о Святых Кирилле и Мефодии // Труды Киевск. духовной акад. - 1881.-№8.-С. 398-416.
3. Гроссу Н.С. К истории византийских богомилов // Труды Киевск. духовной акад.- 1913. - Т. 3.- С.589-612.
4. Гроссу. Н.С. Преподобный Феодор Студит. Его время, жизнь и творения. - К., 1907.
5. Дринов М.С. Южные славяне и Византия в X в.// Чтения в "Обществе истории и древностей российских".- 1875.-Кн.3.- №7-8.-С.1-142.
6. 6.Зенгер Я.С. Средневековые ереси // Некоторые вопросы всеобщей истории.- Челябинск, 1975. - Вып. 10. - С. 24-54.
7. Иречек К. История болгар. - Одесса, 1878.
8. Истрин В.А. 1100 лет славянской азбуки. - М., 1988.
9. Лавров П.А. К вопросу о Синодике царя Бориса. Одесса, 1899,- Рец. на книгу Попруженко М.Г. Синодик царя Бориса.- Одесса, 1899.
10. Лавровский П.А. Святые Кирилл и Мефодий как православние проповедники и учителя у западных славян // Духовный весник.- 1863.-№ 5.- С.21-44.
11. Лебедев А.С. Церковная история. В 3 т.- Харьков, 1902. - Т.1.
12. Малышевский И.И. Святые Кирилл и Мефодий // Труды Киевск. духовной акад. - 1885.-№ 5.-С.84-121; №6. С. 149-208; № 7.- С. 380-419; №8. - С. 526-581; №9.-С. 49-105; № 10.-С.175-310; № 11.- С.424-469.
13. Малышевский И.И. Судьбы славянской церкви в Моравии и Паннонии при учениках Св. Кирила и Мефодия // Труды Киевск. духовной акад.- 1886.- №3.- С.417-454; № 5.- С.73-110; № 6.- С.198-230.
14. Палаузов С.Н. Избранные труды.- София, 1974.-Т.1.
15. Попов К.Д. Блаженный Диадох (V в), епископ Фотики Древнего Эпира и его творения: В 2 т.- К., 1903.- Т.1.
16. Попруженко М.Г. Заметки по Кирило-Мефодиевскому вопросу. - Одесса, 1892.
17. Попруженко М.Г. Синодик царя Бориса.- Одесса ,1899.
18. Радченко К.Ф. Малоизвестное сочинение Евфимия Зигабена, трактующее о богомилах. - Нежин, 1902.
19. Славяноведение в дореволюционной Росии: Библиографический словарь.- М., 1979.
20. Сорочан С.Б. О политической роли и идейной ориентации торгово-промышленного населения Византии в эпоху иконоборчества // Вестник Харьковск. ун-та.-1992.- № 362. - Вып. 26.- С.91-101.

21. Терновский Ф.А. Грековосточная церковь в период вселенских соборов. - К., 1883.

Д.С.Трушевський

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ТЕАТР О.ВАМПІЛОВА

При обговоренні сучасної культурної ситуації обов'язковими загальниками, які, практично, не викликають заперечень, стали констатація глибокої духовної кризи нашого суспільства і заклики піднести національну культуру до світового рівня. Залишивши осторонь сумнівну тезу щодо духовної кризи як специфічної риси саме нашого сучасного буття, визначимо ознаки всіма жаданого світового рівня на прикладі найбільш придатної для цього (на відміну від інших видів мистецтва) художньої літератури. За відсутності загальновизнаних формальних критеріїв відповідності тому рівню єдиним змістовним покажчиком у цьому випадку виявляється майже незалежна від історичних і національних форм універсальна концепція людини, яка стверджує загальну єдність всіх людей у їх незмінних родових рисах і спільних обставинах життя, спонукаючи таким чином окрему особистість до свідомо морального існування.

Саме тому цілеспрямоване і систематичне вивчення такого роду художніх феноменів у світовій культурі видається зараз вкрай необхідним, позаяк без засвоєння їх універсального змісту подолання горезвісної духовної кризи навряд чи стане можливим. Одним із таких явищ, які чекають ще належного (пере)осмислення є, на загальну думку, драматургія О.Вампілова. Беззаперечне твердження про винятковість творчого доробку драматурга для російської (і не тільки неї) літератури не можна і досі вважати докладно обгрунтованим, хоча його дослідженню і присвячено безліч літературознавчих і навіть філософських праць.

Відповідно до усталених уявлень про домінуючу на початку 70-х років тенденцію розвитку літератури, котра усвідомлюється, перш за все, як формування нової концепції особистості, під час якого "герой-діяч поступається місцем герою мислячому, зображеному в сфері свідомості, в процесі вибору"(О.Дашевська), роль творчості драматурга в сучасному для нього літературному процесі, на загальну думку, визначається саме "переміщенням драматичного конфлікту в сферу внутрішнього життя героя", як однією з "важливих особливостей творчої манери драматурга"(Т.Журчева).

При цьому, як правило, відзначається, що художній генезис вампіловського героя бере свій початок не від драматургії 60-х р., а від певного кола прози тієї пори, незважаючи на те, що його герої -далеко не ті інтелігенти, яких звикли зустрічати в повістях Трифонова або Бітова.

Переважна більшість дослідників творчості драматурга дотримуються думки, що "концепція особистості та суспільства в творчості Вампілова значно відрізняється від концепції особистості та суспільства, яка

пропонувалася критиками і засобами масової інформації" (О.Гушанська), хоча це положення і досі не знайшло достатнього обгрунтування.

Поряд з тим сукупність написаного про Вампілова містить в собі низку розрізнених, належних різним авторам, але взаємопов'язаних і взаємодоповнюючих положень, які виглядають повністю бездоказовими в спільній на ті часи системі соціоісторичних тез і висновків, бо логічно з нею не пов'язані, а подекуди прямо їй протирічать. Це дозволяє оцінити їх або як не повністю усвідомлені, інтуїтивні, або навмисне (щоб уникнути певних запитань) не обгрунтовані.

Аналіз подібних тверджень приводить до закономірного і неминучого висновку, що "основним смислом драм Вампілова є проблема існування"[4.283], і робить доцільним співвіднесення концепції особистості, яка міститься в них, з концепцією "філософії існування" в її загальних рисах.

При цьому треба зауважити, що, поділяючи думку Ж.Марітена про те, що "помилка екзистенціалізму, за винятком екзистенціалізму Кафки, полягає у ставленні до себе як до філософії"[3.246], ми звертаємось тут до екзистенціалізму не як до єдиного вчення, закінченої світоглядної системи, якою він і не є, але як до певної сукупності уявлень про людину, що не суперечать ряду загальних положень (на рівні екзистенційних феноменів), які, забезпечуючи її відносну цілісність, відображають її сутність.

На близькість вампіловської концепції людини екзистенціалізму вказує, насамперед, те місце і роль, яку відіграє в його художньому світі всюдисуща випадковість. Ця особливість драматургії Вампілова привертала увагу більшості дослідників, які відзначали, що "часто сюжетні лінії його драм - випадкові прояви зображуваного світу"(В.Боровикова). Визнаючи пристрасть до випадковостей дійсною рисою поетики Вампілова, деякі критики навіть робили припущення, що драматург формував власну естетику драми, яку можна було б визначити як "драму випадку"(О.Демидов).

Однак, у повній відповідності до іще недавно обов'язкових положень загальної методології (згідно з якими випадковість може входити, як елемент, в сюжет, навіть в його експозицію, в зав'язку конфлікту, як привід для зіткнення або як одна з причин загострення боротьби, але не може бути основним змістом сюжету) всі, хто торкались цього питання, оцінювали роль випадку в драмах Вампілова не інакше як службову. Щиро чи вимушено визначаючи головною метою мистецтва пізнання, критики одностайно відзначали, що при дослідженні об'єктивної закономірності Вампілов залишав місце тим випадковостям, які привносить в неї саме життя, і, будучи не в змозі обгрунтувати заперечення змістовної значущості випадковості в творчості драматурга, все ж таки твердили, начебто система випадковостей, організована Вампіловим, - хитрий і тонкий спосіб пізнання дійсності, розуміння характерів.

Проте, якщо не спиратися в дослідженні на спекулятивні (в обох значеннях терміна) побудови, стає цілком очевидним, що випадковість як

прояв принципової некерованості людиною недоступного її розумінню світу - один із головних змістовних моментів творчості драматурга. Таке ставлення до світу повністю відповідає думці екзистенціалістськи налаштованих мислителів, згідно з якою "за тонким пластом освоєного колихається невичерпний хаос, що час від часу проривається назовні і нагадує про всемогутню випадковість, як вихідну і єдину структуру сущого"[1.6].

Саме таке світовідчуття втілене, на нашу думку, у вампіловських текстах, завдяки тому, що в них "усунені всі ті мотиви поведінки, розвитку характеру, які могли б розумно пояснити вчинки героїв, що часто виглядають як такі, що не переслідують жодної мети і не зумовлені ніякими осмисленими мотивами"(В.Боровикова).

І хоча не зі світом в цілому взаємодіє вампіловський герой, але з тією його частиною, що дана йому як окрема інша людина, їх стосунки визначаються, головно, цим принциповим незнанням, в силу чого вони неминуче ігнорують суб'єктивність один одного, оскільки "їм не відома не тільки її невичерпна глибина, але і наявність цілісності в кожній із її дій, ця екзистенційна комплексність внутрішніх обставин, даних природи, вільного вибору, прив'язаності, слабкостей, можливих чеснот, любові і страждань, яка тільки і надає смислу кожній із дій"[3.238].

Цією обставиною, очевидно, можна пояснити і специфіку вампіловської драматичної ситуації, що утворюється принаймні двома модальностями в межах однієї точки зору, чим зумовлюється її внутрішня суперечливість, оскільки "ці два образи - мене і моєї ситуації відносно інших суб'єктів - не можуть злитися воєдино, ці дві перспективи не можуть збігтися"[3.237], і за відсутності "зовнішнього" конфлікту - динамізм вампіловських п'єс, що несуть в собі відчуття прихованого драматизму повсякденного життя, і начебто створені для того, щоб продемонструвати, що "конфлікт - це початковий смисл буття для іншого"[5.201].

З огляду на припущення, що неявним змістом дій кожного з вампіловських героїв є вибір або утвердження свого індивідуального способу "існувати для іншого, тобто впливати на свободу іншого"[5.201], можна визначити проблему свободи як таку, що незмінно зумовлює сутність конфлікту його п'єс і є центральною для його творчості в цілому.

У Вампілова ми знаходимо два якісно різних і протиставлених один одному варіанти реалізації особистої свободи в стосунках з іншим, причому його художня логіка незмінно і неспростовно доводить, що "гола розкутість і свавілля - лише нічний бік свободи, її денний бік - апеляція до Необхідного як зобов'язуючого і обгрунтовуючого"[7.267].

Цим Необхідним для вампіловської людини виявляється не пошук істини, утвердження принципу або досягнення ідеалу, але завжди - конкретна інша людина. Внутрішня, інтелектуальна активність, усвідомлення цієї фундаментальної потреби, що веде до самообмеження сво-

боди, відкриває перед вампіловським героєм можливість становлення як повноцінної особистості і, таким чином, досягнення справжньої свободи, бо "тільки особистість вільна, тільки у неї однієї є в повному розумінні внутрішній світ і суб'єктивність, оскільки вона рухається і розвивається в собі"[3.232].

У Вампілова ці якісні зміни героя у повній відповідності до екзистенціалістських уявлень завжди відбуваються на фоні або в момент можливого приходу небуття, коли істинна свобода "приходить на зміну ілюзорній свободі, а ілюзії зникають перед лицем смерті"[2.56].

Постійна присутність смерті в художньому світі Вампілова неминуче приводить його людину до закономірного співвідношення власного життя з більш-менш близькою перспективою його закінчення. Вампіловський герой, прагнучи свободи, доходить в цьому своєму прагненні до межі і опиняється перед вибором між абсолютною, по той бік буття, свободою, оскільки "рука смерті подібна до руки патріція, яка, вражаючи, дарує звільнення"[2.56], і природною в існуванні несвободою, яка є зовнішньою щодо особистості, здатною до внутрішнього звільнення як результату роботи свідомості.

Місце і функція смерті в творчості драматурга дозволяють стверджувати, що в ній міститься "центральна інтуїція витворів екзистенціалістів, зовсім проста і прояснююча інтуїція ніщо, з якого ми походимо і до якого прямуємо"[3.250]. В бутті вампіловського героя "смерть - це сила, яка невблаганно виводить людину перед самою собою, влаштовуючи їй очну ставку з власною долею"[6.382]. Завдяки обов'язковому у Вампілова впливові цієї сили в існування того героя входить ніщо, "та діра в бутті, те падіння "в собі" відносно себе, завдяки якому іде становлення "для себе"[5.534]. Ця обставина дозволяє оцінити концепцію людини, яка міститься в творчості О.Вампілова, як таку, що несе в собі подібне до хайдеггерівського утвердження іманентності смерті для життя, оскільки смерть як спільна і обов'язкова умова життя вампіловських героїв визначає і спільність їх доль.

Спільним у долі вампіловських героїв, зокрема, є те, що їм не дано перестати бути, досягти в смерті абсолютної свободи. Всупереч власній волі герой залишається жити і залишається під владою іншої, такої ж сильної, як і бажання свободи, потреби любові, яка для людини "не є короткочасним задоволенням або більш-менш інтенсивною емоцією, але являє собою радикальну тенденцію і природжену підставу, що полягає в самому її бутті, те, для чого вона живе"[3.243].

В художньому світі Вампілова реальна незалежність дана людині тільки як самотність, стан, необхідний для дійсного самоусвідомлення, оскільки "людина може бути власне собою поки вона сама; хто не любить самотності, той не любить свободи, позаяк лише в самотності можна бути вільним"(А.Шопенгауер). Герої Вампілова, які досягають граничної для людини свободи, вирвавшись наблизившись до смерті, знов починають рух до

іншої людини, і в цьому виявляється "тайна будь-якої людської любові - воля до вічності в часі, потяг до встояння, до тривалості саме скінченної в часі людини, яка знає про свою приреченість"(С.Фінк). Ця тенденція, переважаючи, спонукає їх вирішувати вже на новому рівні (свідомості) проблему свободи своєї та іншого, оскільки "бажання бути коханим дорівнює бажанню змусити його постійно відтворювати мене як умову його свободи, яка вільно підкоряє і зобов'язує себе"[5.214], і неминуче приводить до усвідомлення, що "любов - добровільна залежність"(О.Вампілов), і що вона, за визначенням Е.Фромма, являє собою єдину адекватну, таку, що відповідає сутності людини, "відповідь на проблему людського існування".

Визначення концепції особистості, яка міститься в творчості О.Вампілова, як концепції не природи людини, бо "у людини немає природи"(Х.Ортега-І-Гасет), але її існування дозволяє перебороти уявлення про очевидну невмотивованість вчинків його героїв. Інтерпретація їх дій, як зумовлених впливом фундаментальних тенденцій існування, і як таких, що являють собою процес (пере)орієнтації серед основних феноменів буття, дає можливість пояснити що начебто невмотивованість за допомогою екзистенціалістських уявлень, згідно з якими "витоки поведінки полягають в кожній духовності, яка вільно обирає себе, а не в абстрактній людській природі"[1.10].

Трактуючи вампіловські тексти як такі, що містять в собі екзистенціалістські інтуїції та світовідчуття, необхідно відзначити ту важливу обставину, що в них із п'яти основних екзистенційних феноменів (С.Фінк), і як тут не пригадати пізнього З.Фрейда, безумовно утверджуються тільки два - любов і смерть. Для вампіловської людини гра не має самодостатнього значення, завжди виступаючи як підпорядкована одній з цих фундаментальних тенденцій, і виконує щодо них службову функцію, а труд і панування послідовно дискредитуються як такі, що не дозволяють реалізуватися суттєвим до свободи або любові прагненням особистості.

Зважаючи на те, що "труд і панування свідчать про віднесену до майбутнього самотурботу людського буття"[6.372], таку ієрархію екзистенційних феноменів у творчості О.Вампілова, яка робить його концепцію людини максимально універсальною, можна тлумачити як заперечення його текстами наявної в момент їх виникнення соціальної реальності, що визначалася державно культивованою параноїдальною стурбованістю суспільства своїм (світлим) майбутнім.

Ця риса вампіловської драматургії, на нашу думку, свідчить про безпосередній її зв'язок з чеховською драмою. Як і у його великого попередника, а "у Чехова майже відсутній інтерес до історії" (Д.Лихачов), у п'єсах Вампілова концепцію особистості втілюють "персонажі і характери, абсолютно не марковані часом і географією" (О.Гушанська), що свідчить про її орієнтованість на постійні проблеми людського існування, які не залежать безпосередньо від конкретної історичної ситуації, завжди спекулятивних

суспільних ідеалів і колективних турбот про їх втілення.

Саме тому щодо "радянської" драматургії "драматургія Вампілова була полемічною, як полемічне будь-яке оригінальне мистецтво"(В.Лакшин). І оскільки "засвоєння чеховської традиції в радянській драмі здебільшого зовнішнє, на рівні теми, прийомів, внутрішньо ж вона завжди відштовхується від чеховської драми, своєрідно змінюючи її ідейно-емоційний зміст"(С.Козлова), то відмінність вампіловської драматургії від сучасного їй російського театру можна пояснити органічним в ній засвоєнням і подальшим розвитком визначальних для чеховської драми формальних та змістовних особливостей і якостей.

Згідно з концепцією М.М.Бахтіна про стосунки автора і героя в естетичній діяльності, можна, зокрема, зробити висновок , що чеховській і вампіловській драматургії притаманний найскладніший "реально-пізнавальний і етично незворушний" тип таких стосунків. Той факт, що в радянській драматургії подібний тип практично не зустрічається (домінують "героїзація" і "відчуження"), дає можливість тлумачити очевидну чужерідність щодо неї драматургії Вампілова таким чином.

Спираючись на уявлення про опозицію екзистенційного театру ідеологічному, в якій перший характеризується прагненням "втілити одиничність і цілісність особистості, проблему постійного розриву між тим, ким людина бажає бути або бути намагається, і тим, ким в даний момент вона є"(М.Поляков), можна оцінити театр Вампілова як унікальний у "радянській" драматургії приклад власне екзистенційного театру, який постав за умов штучно забезпеченого панування театру ідеологічного, котрий маскував "псевдопсихологізмом і добросердою правдоподібністю" (В.Лакшин) свої почасти вимушені намагання адаптувати етичні цінності цивілізованого світу до вимог комуністичної доктрини.

Завдяки тому, що в творчості драматурга набула особливо глибокого і трагічного смислу тема внутрішньої суперечливості, ірраціональності внутрішнього світу особистості, його театр виявився чи не єдиним на свій час здатним відповідати "насущній потребі винести на кін ситуації, які проливають світло на основні закономірності людського існування"[1.10], що й зумовило його суттєвий вплив на подальший розвиток драматургії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Великовский С.И. Грани "несчастного сознания".-М.,1973.*
2. *Камю А. Миф о Сизифе.Эссе об абсурде//Бунтующий человек.-М.,1990.*
3. *Поляков М. В мире идей и образов.-М.,1983.*
4. *Маритен Ж. Краткий очерк о существовании и существующем//Проблема человека в современной западной философии.-М.,1988.*
5. *Сартр Ж.П. Первичное отношение к другому: любовь, язык,*

мазохизм//Проблема человека в современной западной философии.-М.,1988.

6. *Финк С. Основнне феномены человеческого бытия//Проблема человека в современной западной философии.-М.1988.*
7. *Хайдеггер М. Европейский нигилизм//Проблема человека в современной западной философии.-М.,1988.*

Д.С.Трушевський

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І КРИТИКА ПРО КОНЦЕПЦІЮ ЛЮДИНИ В ТВОРЧОСТІ О.ВАМПІЛОВА

Процес відродження української культури супроводжується жвавою дискусією навколо питання про те, якою ж має бути в наш час національна ідея, здатна об'єднати на духовному рівні розшарпане різноманітними протиріччями суспільство. І складається враження, що найближчим часом досягти домовленості з цього питання буде в принципі неможливо. Такий стан спричинений, на нашу думку, тим, що численні в цьому плані пропозиції грунтуються, здебільшого, на уявленнях про те, якою така ідея має бути, без достатнього усвідомлення того, якою вона бути не повинна.

Якщо не заперечувати визначального для духовної сфери значення проблем особистості, залишається тільки визнати, що без їх урахування створити життєздатну суспільну ідеологію неможливо, що, до речі, прямо підтверджується нашим історичним досвідом.

Тут важливо правильно оцінити роль мистецтва у відображенні гуманітарної проблематики, як конкретно-історичної, так і позачасової, універсальної. Особливої актуальності в зв'язку з цим набуває переосмислення етапних для мистецтва явищ, які здійснювали в різні часи прориви крізь поверховий пласт конкретно-історичних і власне національних форм на рівень загальнолюдського змісту.

До таких явищ, які постали в нещодавно спільному культурному просторі і зумовили певною мірою його долю, можна без перебільшень віднести творчість О.Вампілова, котру, на жаль, і досі не можна вважати достатньо вивченою. Навіть російське літературознавство і критика після тридцяти років досліджень, по суті, не пішли далі констатацій особливої якості концепції особистості в творчості драматурга і зумовленого нею потужного впливу О.Вампілова на подальший розвиток драматургії.

При цьому заради об'єктивності слід зауважити, що найбільш відповідним стану питання про власне літературознавче (філологічне) значення терміна "концепція особистості" і досі можна вважати твердження А.Бочарова про те, що " до цього часу не розроблено систему категорій концепції особистості,- тобто таку сукупність ідей, поглядів, принципів, яка, на відміну від простої суми, була б пронизана єдиною центральною ідеєю, котра визначає їх взаємозалежність і субординацію [1.21].

Можна зробити припущення, що ця обставина деякою мірою зумовила майже повну відсутність спеціальних досліджень, присвячених концепції особистості в творчості Вампілова, оскільки в цьому випадку досить складний сам по собі предмет аналізується у не зовсім визначеному аспекті.

Водночас праці, спрямовані на дослідження будь-яких інших сторін

творчості драматурга, обов'язково містять в собі більш-менш вдалі спроби визначення специфіки його героя, позаяк, на загальну думку, саме нею і "утворюється художнє явище, зване театром Вампілова" (С.Козлова).

На думку більшості дослідників, змістовна специфіка вампіловської драматургії зумовлена особливою якістю зображення внутрішнього світу особистості, "феномена людини" [5.39]. Центральне місце в п'єсах Вампілова, як вважає, наприклад, Г.Нікітін, посідає "боротьба героя з самим собою - за звичай, боротьба людини непересічної душі, цілого всесвіту, що для драми, можливо, найбільш захоплююче і важливе. Особистість, внутрішній світ героя - головне "місце дії" п'єс Вампілова, їх "великий план".

Саме цим, на думку О.Гушанської, визначається місце драматурга в літературному процесі і значення його творчості для розвитку драматургії. "В "Качиному полюванні",- пише вона,- драматургія підійшла до людини впритул, відкрила людину, так би мовити, зсередини особистості, вона спробувала проникнути під оболонку тіла, за лобову кістку, зробити процес мислення драматургічним" [2.193].

Констатація особливого психологізму, притаманного творчій манері драматурга, давно стала чи не обов'язковою практично для всіх присвячених Вампілову праць. Для обґрунтування цього положення автори вдаються до більш-менш вдалих спроб аналізу поведінки вампіловських героїв і в результаті отримують схожі, в цілому, висновки.

Відзначаючи "неоднозначність характерів постійних героїв Вампілова, їх нерозгадану значущість" (Р.Доктор), головну їх якість більшість дослідників розуміють як переважання емоційного начала над раціональним. Як писав К.Рудницький, "майже всі герої Вампілова підкоряються, за звичай, не переконанням і не розрахунку, не тій чи іншій ідеї, хай навіть найпрекраснішій, але важкозрозумілим і непередбачуваним імпульсам". Ця особливість виявляється в тому, що герої вампіловських п'єс, як правило, позбавлені можливості "бачити себе зі сторони, обговорювати себе, свої дії, що знижує можливість самооцінки до мінімуму" (І.Шайтанов).

Трактування поведінки вампіловського героя як в основі своїй переважно несвідомої, бо "будь-яка поведінка, відносно якої діюча особа не входить у внутрішню комунікацію, є поведінкою несвідомою" (А.Шибутані), визначає і розуміння проблеми, з якою він стикається. Вона для нього "не в тому, щоби вирішити, чому надати перевагу, а побачити саму можливість вибору, знайти ці різноманітні варіанти, розрізнити їх у потоці подій" (І.Шайтанов). На думку М.Антип'єва, вампіловський герой "не усвідомлює причин, які спонукають його на той чи інший вчинок, він живе повільно змінюючись, а потім вже приходить усвідомлення, але й воно не формулюється".

Загальне уявлення про внутрішню суперечливість вампіловських персонажів спонукає критиків шукати її причини у взаєминах героя із середовищем, яке розуміється, як правило, в найширшому значенні цього

поняття (час, місце, соціальні умови, безпосереднє оточення, духовний стан суспільства та ін.).

До недавнього минулого у висвітленні цього питання існувало дві традиції, найбільш яскраво репрезентовані свого часу працями В.Лакшина і С.Боровикова, які відповідно до своїх суспільно-політичних переконань діаметрально протилежно тлумачили риси героя і його стосунки з середовищем у драматургії Вампілова.

На думку В.Лакшина, героїв драматурга об'єднує їх протистояння "густині життя", яке в його п'єсах постає, "як кошлата, незатишна, темна істота, у двобої з якою падають, ламаються чи, навпаки, вистоюють, перемагають його герої". Аналогічної думки дотримується і Б.Сушков, який вважає об'єднуючою персонажів вампіловської драми рисою їх "неусвідомлений бунт проти мертвоти"[5.51].

Протилежних поглядів дотримується С.Боровиков, який визначає ці стосунки як протиборство із суспільством "романтичного паразита", "бунтівника", котрий начебто повстає проти всіх і вся, але в дійсності використовує заради власної користі всіх і вся". На його думку, не середовище вороже герою, а він сам невиправдано агресивний щодо нього.

Проте, незважаючи на очевидну різницю в оцінках, ці точки зору об'єднує ствердження безпосереднього зв'язку внутрішніх якостей героя з конкретним соціально-історичним середовищем, прямої зумовленості психологічного соціальним.

Однак, поряд з цими вельми розповсюдженими твердженнями, що вампіловські герої "завжди тісно пов'язані з певним суспільним, соціальним середовищем" (О.Демидов), що "головний герой драматурга, як правило, злитий із середовищем, майже нічим від нього не відрізняється" (М.Антип'єв), зустрічаються і прямо протилежні. "Його герої живуть і діють начебто поза часом",- твердив М.Анкілов ще в 1975 році. І, можливо, ця думка отримує з часом все більше визнання, про що свідчить, наприклад, еволюція поглядів О.Гушанської.

П'ятнадцять років тому вона писала: "Бусигін і Колесов, Шаманов і Зілов - уособлення гігантської маси людей, яка виникла в результаті процесів, породжених індустріалізацією, процесу злиття міста і села, великих будов - усім тим, про що зараз замислюються соціологи. Парадокс сприйняття вампіловської творчості здебільшого зумовлений особливостями схопленого ним характеру. Час вивів на арену новий тип людини". Пасаж, як бачимо, повністю в дусі "теорії відображення". Час вивів новий тип, письменник його схопив.

В останній же своїй монографії, присвяченій Вампілову, дослідниця стверджує прямо протилежне: "Вампілова цікавлять персонажі і характери зовсім не марковані часом і географією, люди, яких можна було б зустріти і на початку шістдесятих, і десятиріччям раніше, і десятиріччя тому від Москви до Магадана і від Конотопа до Єльця"[2.164].

Певну увагу дослідники приділяють і з'ясуванню взаємовідносин героя з сюжетом і його складовими, ситуацією і конфліктом. Як особливість вампіловської драми відзначається, що "персонажі Вампілова своєрідно вступають у конфлікт з сюжетом, який пропонує їм драматург. І в цьому діалектично складному протиборстві героя з сюжетом - одна з головних відмінних рис художньої манери драматурга" (О.Демидов).

При цьому функція сюжету, в розвитку якого величезну роль відіграє у Вампілова випадковість, тлумачиться як вторинна, службова щодо героя. К.Рудницький, наприклад, стверджував, що "конструюючи найнемовірніші ситуації, Вампілов кожного разу пропонує нашій уявзі найвірогідніші версії поведінки. Система випадковостей,- писав він,- яка організовується фантазією Вампілова,- хитрий і тонкий спосіб пізнання дійсності, розуміння характерів". І на думку О.Гушанської, специфіка героя визначається тим, що Вампілов запропонував епічно побудований образ; перш за все це виявляється в тому, що характер у п'єсах Вампілова переважає конфлікт, роблячи драматичне зіткнення похідним не від обставин життя, а від морального потенціалу особистості. І таким чином,- вважає дослідниця,- особистість сама стає носієм конфлікту, особистою проблемою".

Однак не всі дотримуються таких поглядів. "Повністю залежний від обставин, керований яскравими, але випадковими спалахами почуттів, він поширює навколо себе дивний стан "моральної невагомості", в якому події і люди стикаються також випадково, терплять катастрофу, інколи освітлюються щастям, яке видається нетривким і скороминущим",- таким бачить вампіловського героя І.Туровська.

На відміну від інших, І.Шайтанов вважає, що дії героя визначаються саме сюжетом, оскільки "рішення приймаються ним не за планом, накресленим заздалегідь, а як результат розвитку ситуації, її закономірний підсумок".

Деяка недостатність подібних підходів і висновків зумовлена, головним чином, складністю предмета, найбільш наочно виявляється при спробах визначити загальні риси героїв Вампілова. Результати таких спроб або чисто формальні, як, наприклад, у О.Демидова ("В першій п'єсі було намічено і характер героя, розвиток якого ми знаходимо в наступних творах Вампілова: від сільського вчителя Третьякова драматург йшов до Колєсова, Бусигіна, Шаманова - персонажів, які значною мірою відобразили особистість самого автора"), або інтуїтивно правильні, але, по суті, не обгрунтовані, як у Н.Тендітник ("Три найзначніші п'єси об'єднані образом героя, який немовби розвивається у нас на очах, відображаючи різні варіанти долі людини одного типу").

Спроби побудувати типологічний ряд через недостатність обраних підстав, як правило, закінчуються безрезультатно. Тільки так, на наш погляд, можна оцінити висновок С.Боровикова, який вважає, що Колєсов, Бусигін і Зілов - втілення типу "псевдобунтаря", "романтичного паразита", причому

"Бусигін - це, так би мовити, "бокове відгалуження", а Шаманов - характер зовсім іншого плану".

Не вибудовується ряд і у В.Лакшина. На його думку, образи Колєсова і Зілова є відображенням проблем еволюції покоління, головною рисою Шаманова виявляється його схильність до компромісу, а для Бусигіна місця і визначень не знаходиться взагалі.

Та обставина, шо в переважній більшості досліджень варіюються схожі підходи та висновки, дає підстави для деяких узагальнень.

Перше. Всі без винятку дослідники як головну особливість творчості О.Вампілова відзначають пильну увагу автора до внутрішнього світу особистості.

Друге. Аналіз характерів вампіловських героїв здійснюється через дослідження їх взаємовідносин із соціальним середовищем. При цьому часто відбувається підміна об'єкта дослідження. Лінгвістична реальність пояснюється за допомогою уявлень про реальність соціальну, які в свою чергу потребують обгрунтувань і доказів, чим, власне, і займається більшість дослідників.

Третє. Уявлення про специфіку вампіловського героя, як правило, інтуїтивно правильні, формулюються вкрай неконкретно і недостатньо доказово. Відзначаються, здебільшого, внутрішня суперечливість героя, перевага в ньому емоційного начала, складні стосунки з оточуючим.

Четверте. Практично в усіх випадках висновки, які узагальнюють результати аналізу системи вампіловських персонажів і, по суті, відбивають уявлення дослідників про концепцію особистості, котра склалася в творчості драматурга, містять в принципі не суперечливі одне одному положення, що дає підстави говорити про існування в цьому плані сталої традиції, започаткованої в кінці 70-х років працями О.Гушанської, П.Тендітник, В.Лакшина, К.Рудницького та ін.

Згідно з цими традиційними уявленнями особливості вампіловської концепції особистості пов'язуються зі змінами у ставленні до проблем людини в літературі 70-80-х рр., коли "герой-діяч поступився місцем герою мислячому, зображеному в сфері свідомості, в процесі вибору" (О.Дашевська), що виявилося, насамперед, в прозі Ю.Трифонова, А.Бітова, Р.Кірєєва та ін.

При цьому визначальними для змісту вампіллвської концепції особистості традиційно вважаються "реалістичний гуманізм" і "тверезий оптимізм" (М.Антип'єв), "вимоглива любов" (В.Сахаров), "дивовижне тепло" і "добре ставлення до людини" (С.Фролов). Підкреслюються також присутність в ній певного морального імперативу, "відсутність моральної невизначеності" (О.Гушанська), про що свідчать, на думку дослідників, характерні для творчості О.Вампілова теми "людського обов'язку та особистої відповідальності" (О.Демидов), ідеї "особистої відповідальності людини за свою долю і врешті-решт за долю свого часу" (Н.Отургашева).

Єдина відома нам робота, спеціально присвячена даному питанню, стаття Н.Отургашевої "Концепція особистості в драматургії О.Вампілова", в частині висновків некритично варіює і узагальнює наявні стереотипи, не виходячи за межі існуючої традиції.

Таким чином, на наш погляд, є підстави для висновку про певну (з огляду на якісні зміни культурного контексту) невідповідність наявних уявлень про концепцію особистості в творчості О.Вампілова його місцю в історії літератури, яке визначається потужним впливом, справленим свого часу ним на розвиток драматургії, і про таку, що зберігається, "грубу невідповідність того, що пишуть про нього, тим враженням, які справляє на читача і глядача його театр сам по собі"[6.102]. Це неминуче спонукає чергового дослідника спробувати "очистити творче обличчя Вампілова від невластивих для нього рис і від "хрестоматійного глянцю", яким він вже встиг покритися завдяки старанності деяких його шанувальників і критиків" [5.6].

На закінчення необхідно зауважити, що, спираючись на відомий постулат, згідно з яким "історія рецепції або історія інтерпретації показує не те, чим є твір, а все те, що з ним було пророблено" [3.264], запропонований аналіз мав на меті не стільки оцінку ступеня адекватності існуючих прочитань вампіловських текстів, позаяк "всі інтерпретації однаково законні в межах теорії, яка обгрунтовує правила читання"[4.135], скільки звернути увагу на можливість і доцільність, принаймні в даному конкретному випадку, застосування інших методик інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бочаров А.Г. Требовательная любовь. Концепция личности в современной советской прозе.-М.,1977.*
2. *Гушанская Е. Александр Вампилов: Очерк творчества.-Л., 1990.*
3. *Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы.-М.,1984.*
4. *Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.-М.,1995.*
5. *Сушков Б. Александр Вампилов.-М.,1989.*
6. *Туровская М. Вампилов и его критики. //Сибирь.-1976.-№1.*

Н.І.Варич

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МЕТАФОР ІЗ КОМПОНЕНТОМ ЗОРЯ (ЗІРКА, ЛЕВ, КОМЕТА, МЕТЕОР) У ПОЕЗІЇ Б.-І.АНТОНИЧА

Багатогранна творчість Богдана-Ігоря Антонича, яка не тільки відбиває літературно-мистецькі, філософські, мовні шукання перших десятиліть XX ст., а й відтворює специфіку національного світовідчуття на тлі європейського авангардизму, робить цілком природною увагу до мовнохудожніх особливостей лірики митця. Спроба проникнути в лабораторію поетичної мови Б.-І.Антонича, увести її в контекст об'єктивного процесу розвитку мовомислення XX ст. надає змогу заповнити окремі прогалини в цілісності культурного простору України.

Поділяючи погляди В.Виноградова, Г.Винокура, М.Кочергана, Б.Ларіна про наявність у художньому мовленні досить складних "сенсових імпульсів" [6, с.31] ,численних асоціацій, які поєднують слово і значення, встановлюємо основні риси ідіостилю поета. Як показало наше дослідження, загальною домінантою Антоничевої лірики є усвідомлення вищої єдності усіх форм природного існування, "зміщення нашої свідомості" в інший вимір, поза нас самих [3, с.31]. Головним прийомом інтуїтивного переосмислення буття автор обирає метафору, яка є універсальним засобом пізнання реального світу і створення світу надреального, поєднання цих світів у їх сутнісних взаємозв'язках.

У статті здійснено спробу проаналізувати мову самобутнього митця в аспекті структурно-семантичних особливостей метафор із компонентом зоря (зірка, Лев, комета, метеор), що належать до числа основних в астральній моделі поетичного універсуму Б.-І.Антонича.

За нашими спостереженнями, у більшості випадків уживання цієї лексеми послугує для зображення зірки як частини опоетизованого пейзажу, одухотвореного й персоніфікованого. Так, у метафорі "Лопочуть зорі на тополях" [1, с.179] в основу семантичного зрушення покладено перенесення фізичних дій істоти на небесну реалію. У даному разі основою для семантичного зближення не сполучуваних у буквальному контексті слів лопотати і зорі послужило перенесення не стільки самої дії (створення певних звуків), скільки наслідку її (можливість спілкуватися за допомогою одержаних звуків). Мерехтіння зір, відблиски світла на листках дерев, ослаблення чи посилення блиску (під впливом пориву вітру, руху хмар тощо) створють враження певної системи у цих змінах. Зорові асоціації поєднуються зі слуховими; за подібністю до звукової мовленнєвої системи можна сказати, що зорі не мерехтять, а лопочуть.

В антропоморфних метафорах лексема зоря часто виступає медіатором між світом людини і космосом. Положення зір у світі природи - одвічне перебування на небесній сфері - накладає певний відбиток на психологічне сприйняття цих небесних тіл людиною. Наприклад, образне значення метафори " На небі тільки сині зорі Вислухують благальний спів людей " [1, с.99] пов'язане із уявленням про зорі як про вищі сутності, які єдині можуть вислухати благальні звернення людей, бо є своєрідними очами Всесвіту, наділені вищою владою і мудрістю.

Більш складною є структура метафори "В устах зорі тростина флейти. Ніч квітчає чола, Законам пристрасті слухняні" [1, с.227]. Безперечно, в основу семантичного перенесення покладено зорові асоціації. Яскраве освітлення горизонту під час заходу сонця (саме це денотативне значення має слово зоря в даному контексті), хмари, пронизані вечірнім червоним сяйвом, за кольором і формою нагадують уста.

Оскільки в значенні слова уста актуалізується сема "орган для створення звуків", під час коментування метафоричного значення слід зважати і на слухові асоціації та психологічні чинники їх виникнення. В аналізованому висловлюванні мова йде не про будь-які уста, а саме про ті, в яких тростина флейти. Очевидно, створення названої метафори є своєрідною проекцією психологічного стану людини на стан природи, наділеної аніміністичними рисами. У момент найвищого емоційного піднесення, коли людину переповнюють почуття, їй, як відомо, хочеться співати. Коли ж природа не обдарувала гарним голосом, у нагоді стають музичні інструменти, призначення яких - замінити людський голос.

Спеціалісти відзначають, що серед усіх музичних інструментів саме дерев'яні духові інструменти мають найбільшу можливість відтворити тембр звучання людського голосу, максимально передати почуття через музику. Зауважуємо , що флейта - це такий духовий інструмент, який характеризується найвищим звучанням і є відбитком теплого жіночого голосу, котрий звучить надзвичайно ніжно і прозоро. Той стан природи, коли вона ніби завмирає перед переходом у новий, нічний ритм життя, є настільки прекрасним, що здається, ніби музика лунає. Наявність у конотативному значенні слова зоря образної семи "початок, зародження чого-небудь нового, радісного" співвідноситься із зазначеними вище асоціаціями.

Таким чином, поштовхом до створення даної метафори послугував, напевне, психологічний стан автора у момент замилування чарівністю надвечірнього пейзажу, коли все в навколишньому середовищі настільки гармонійно об'єднано під впливом краси зорі, що здається, ніби музика звучить - найніжніша, найпрозоріша, найчистіша. Можемо припустити, що Богдан-Ігор Антонич, який добре знав музичне мистецтво, цей період доби - надвечір'я - асоціював із мелодією К.В.Глюка із опери "Орфей і Еврідика", перекладеною для флейти, яка вважається однією з найприродніших і найніжніших.

В антропоморфних метафорах даного типу спостерігаємо також вживання в ролі метафоризованого слова абстрактних іменників. Це здебільшого перенесення почуттів, психологічного стану людини на небесне тіло. Так, у метафоричному контексті "Хто квіття зміст і розпач зір плете в пасажі, Аж лігатурами спливає співу струмінь?" [1, с.199] семантичне об'єднання лексем розпач і зорі пов'язане, на нашу думку, із проведенням аналогії між життям людини (народженням, зрілістю, умиранням) і явищем природи. Почуття людини на порозі смерті - смуток, жаль, розпач - переносяться на небесні тіла. Зорі, які на світанку мають зникнути, "померти", автор наділяє відчуттям розпачу. Бінарму розпач зір, таким чином, можна зіставити із буквальним словосполученням зникаючі (згасаючі) зорі.

Як і інші космоніми, лексема зоря вміщує семи "верх", "панівне становище", "наближення до Божественної сутності". Тому метафоричне значення бінарми сумління зір (вірш "Даниїл у ямі левів") базується на зіставленні зірок із особою, наділеною вищою владою, непомильною і совісною.

Серед метафор, які утворені поєднанням астроніма зоря (зірка) із конкретним іменником, лише незначна частина базується на традиційному семантичному перенесенні. Зустрічаємо, зокрема, бінарму стріли зір ("Тьмяніють ліхтарів вогні, І в шиби стріли б'ють сріблясті - це стріли зір на вишині" [1, с.125]), де основою семантичного зрушення стали як зорові асоціації - блиск зір подібний до блиску стріл, - так і подібність за функцією - здатність стріли глибоко проникати, властивість зоряного світла досягати земної поверхні.

Більшість метафор, де метафоризованим словом є іменник на позначення конкретно-побутових предметів, відзначається самобутністю і яскравістю. Розгляньмо метафору "І ніч підкови зір в долонях казки губить"[1, с.355]. Буквальне значення лексеми підкови вміщує семи "вигнуті", "залізні", "блищать", "стукають" тощо, а лексеми зорі - "далекі", "яскраві", "привабливі" та ін. Таким чином, спільним компонентом значення складників метафори є сема "блиск".

Змінюючи своє значення в процесі метафоризації, слово підкова змінює також якісну характеристику : не називає предмет, а характеризує його (підкови зір - блискучі зорі). Окрім цього, метафоричне перенесення зумовлює і подібність за формою, адже здалеку і підкова, і зоря виглядають як блискучі цятки.

Образна семантика розглядуваної бінарми містить не тільки денотативні семи прямого значення, а й семи образності, які належать не до рівня значення слова, а до побутового уявлення про властивості конкретного предмета із сфери повсякденного вживання та небесного тіла. За народними уявленнями, підкова здатна приносити щастя, віщувати гарну долю. Зоря теж

являє собою втілення долі людей, виступає провісником майбутнього, є символом таємничості.

У метафоричному контексті "Заходить ніч увита з клоччя сну, що від проміння тонше, Зір цвяхами прибита до землі" [1, с.232] бінарма цвяхи зір теж побудована на основі зорових асоціацій, і в її структурі актуалізуються семи "блиск", "яскравість": можна сказати, дивлячись на нічне небо, межі якого із землею не одрізниш у темряві, що це не зорі світять, а блищать шляпки цвяхів. При цьому спостерігаємо, що підставою для семантичного перенесення послуговує подібність властивості цвяха глибоко проникати у тверду поверхню з метою з'єднати її з іншою до властивості зірок надсилати своє світло із небесної сфери до земного простору.

У метафорі "Зорі червінцем платить скупо вечір дневі За сонце, що його в червоний мох розчеше" основою для семантичного зрушення стала подібність зорі і червінця за зовнішніми ознаками: золотавим кольором із червоним відтінком. Але цим не вичерпується семантична структура метафори. Зауважимо, що денотативне значення слова червонець вміщує сему "виготовлений із червонного золота, золота високої проби", а зоря посідає вагоме місце в ієрархії часо-просторових характеристик універсуму. Слід зазначити, що в семантиці лексеми червонець актуалізуються семи "сталість", "точна визначеність", відповідно і зоря - це не безкінечний процес, а певний часовий проміжок, який визначається колообігом змін у природі. У міфопоетичному світогляді золото символізує смерть, потойбіччя, вічне життя. Червонець, зникаючи з одних рук, аби потрапити в інші, теж символізує безперервність життя. Зоря, яка посідає особливе місце в колообігу життя природи, розмежовуючи день і ніч, щоразу помираючи, аби наступного дня відродитися знову, символізує здобуття життя через смерть.

Притаманні Антоничевій поезії і такі метафоричні синтагми, які утворені внаслідок не уживаного в буквальному контексті сполучення лексеми зоря зі словами природної парадигми на позначення земних реалій. Найчастіше в ролі метафоризованого слова виступають іменники на позначення рослин, їх частин тощо. Наприклад, у контексті вірша "Посли ночі" бінарма грона зір утворена на основі подібності за зовнішніми ознаками. Подібно до того, як ягоди чи інші дрібні плоди об'єднані в грона, зорі, які людині, що спостерігає за ними з земної поверхні, видаються дрібними цятками, об'єднані в сузір'я. Наповнені соком ягоди, як можна помітити, аж блищать, особливо коли вкриті росою і на них падає сонячне світло. Це, на нашу думку,є ще одним чинником семантичного поєднання лексем зоря і гроно на основі спільної семи "блиск"; у метафоричному значенні актуалізуються також семи "краса", "привабливість".

Слід зазначити, що в метафоричному контексті ("Де соковиті грона зір плекає брат твій ідол У винницях на хмарах" [1, 230]) розглядуваного вірша мова йде про грона не будь-якої рослини, а саме тієї, з якої виготовляють вино. Тому під час формування метафоричного значення зважаємо і на

послідовність грона - вино - хмільність. Подібно до того, як вино збуджує людину, загострює її емоції, викликає забуття, змінює настрій, спонукає до вчинків, на які вона не наважується в тверезому стані, зорі своєю таємничістю, незвіданістю викликають у людини потяг до напруженої діяльності, загострюють емоційно-чуттєву сферу. Внаслідок цього, окрім сем денотативного значення ("сузір'я", "непорушні точки світобудови"), актуалізуються семи "центр малого Всесвіту людини", "джерело наснаги, піднесення, самозабуття", "збудник емоцій, почуттів".

Як у метафорі грона зір, так і в бінармі сніп зір актуалізуються семи "сукупність", "багато чого-небудь". Але автор, використовуючи дану метафору, по-перше, змальовує дещо іншу фізичну картину зоряного неба: мається на оці саме таке розташування зірок у сузір'ї, при якому зорі розходяться з одного центра. По-друге, в буквальному значенні лексеми сніп міститься сема "наслідок праці людини". Звідси - формування метафоричного значення не лише внаслідок перетину різних синтагм природної парадигми, а й внаслідок перетину парадигм природа і людина, що дозволяє автору поєднати живу й неживу природу, різні форми неживої природи в єдиному взаємопов'язаному світі.

У метафорі "Лілеї зір сходячих клоняться пустелі..." семантичне поєднання лексем лілеї і зорі вмотивоване, перш за все, зоровими асоціаціями: за кольором і формою зорі подібні до лілій. Однак у глибинній структурі бінарми лілеї зір слід визначити й інші компоненти значення - часо-просторові. Лілеї, як відомо, - це квіти, які з'являються на водній поверхні лише зі сходом сонця, а з настанням ночі не тільки закриваються, а й зникають під водою. Якщо вода здатна відображувати небо, то й небо, за Антоничем, є своєрідним віддзеркаленням водного простору, де поява / зникнення зір на межі дня і ночі асоціюється із появою / зникненням лілій.

У метафоричному висловлюванні "З галузей синього неба, з хмар пелехатих дерев Листя зір золоте впаде на срібло снігів" [1, 341] має місце, на нашу думку, подвійне зіставлення. З одного боку, слова зорі й листя можуть семантично поєднатися в межах метафоричного контексту через такі спільні компоненти буквального значення, як "знаходження над землею на своєрідній опорі Всесвіту (листя - на дереві, зорі - на небі)", " здатність падати ", "значна кількість", "золотавий колір" . Цю ж аналогію - падає листя (падають зорі - використовує в поетичній творчості І.Драч, але в метафору вона не переростає, а разом із іншими чинниками породжує метафору падає сон : "Дерева мене чекають, І падає листя на стежку, І падають зорі в долоні, І падає сон у траву" [4,с.52]).

З іншого боку, семи "здатність падати", "блиск", "значна кількість", "зіркоподібна форма" є компонентами буквальних значень лексем зоря і сніжинка, тому найточніше прокоментувати особливості структури метафоричного значення контексті можна, безперечно, з урахуванням таких каналів перенесеня: листя падає - зорі падають - сніжинки падають.

Компонентами метафор є також іменники на позначення сузір'їв. Серед космонімічної лексики даного типу найуживанішою є лексема Лев (зорелев), яка в умовах макроконтексту творчості Б.-І.Антонича набуває надзвичайно багатої поліфонії. Аналізуючи метафори з даним компонентом, зауважуємо, що семантика власної назви утворює комплексну систему, до складу якої входить не тільки мінімум ознак, необхідних для виділення предмета, а й енциклопедичне значення, яке залежить від психічних, соціальних та інших чинників. Поділяючи думку В.І.Болотова, розуміємо під енциклопедичним значенням власної назви суму конкретної інформації про її денотат [Болотов 1972].

Однак у процесі метафоричного перенесення на перший план висуваються не стільки семи денотативного значення, скільки образно-символічне уявлення народу про сузір'я. Збагачена найрізноманітнішими конотативними відтінками, структура значення космоніма у складі метафор демонструє розмаїття притаманних їй можливостей. М.М.Ільницький підкреслював, що дослідники поета відзначали його орієнтацію на багатозначність символу Лева [5, с.123]. Як відомо, Лев у міфопоетичному світогляді та давніх культурних традиціях багатьох народів, серед них і українського, символізує вищу божественну силу, могутність, владу і велич. Він асоціюється із сонцем, очисною силою вогню, самим вогнем. Із сузір'ям Лева пов'язують такі риси людини, як доблесть, шляхетність, справедливість, мужність. Тому в метафорі "З-за гір століть веде сузір'я Лева, цей знак монархів, воїнів, пророків" [1, 137] поєднання космоніма із дієсловом вести - "спрямовувати рух кого-небудь", "допомагати або примушувати йти", "іти, рухатися попереду як ватажок, скеровуючи кого-, що-небудь" - зумовлює сприйняття семантики виразу як способу передати поступальність розвитку Всесвіту.

Формування значення метафор, до складу яких входить лексема комета, пов'язане як із фізичною природою астроніма, так і з народнопоетичним та повсякденно-побутовим уявленням про його властивості. Наприклад, коментуючи особливості значення антропоморфної метафори "І в'язнів по ночах відвідують коханки і комети"[1, с.162], зазначаємо, що комета - це така природна реалія, яка знаходиться на небесній сфері й перебуває в межах зору людини не постійно. Наявність у денотативному значенні космоніма сем "з'являтися", "періодичність", "часова обмеженість" дозволяє виникнути у межах даного контексту семантичній сполучуваності із дієсловом відвідувати - "ходити, їздити до когось", "бувати в когось або де-небудь".

На перший погляд, існує певне протиріччя між компонентами конотативного значення: семами "позитивність" (складовою буквального значення дієслова) та "віщувати небезпеку", "пророкувати вселенську катастрофу" (складниками лексеми комета), які актуалізуються в метафорі.

Але сутність поетичної концепції Б.-І.Антонича періоду написання вірша "Апокаліпсис" полягає у прагненні передати циклічність розвитку космічної світобудови, від першопочатків до кінця світу, де початок і кінець замикаються, де первісний хаос немов перетікає у хаос апокаліпсиса і навпаки, де руйнування світу стає умовою його оновлення і розвитку. Звідси - поєднання живої та неживої природи (на рівні денотативному) як способу контакту із Всесвітом, поєднання позитивного та негативного емоційного забарвлення (на рівні конотативному).

У вірші "Слово про чорний полк", присвяченому героїчній боротьбі абіссінського народу проти експансії італійського фашизму, зустрічаємо метафору "...їм під ноги Мітла комети, куряви здіймаючи, мете людей, мов листя" [1, с.183], яка утворилася через подвійне семантичне перенесення. Слово комета пов'язане із словом мітла на основі зовнішньої подібності (смуга світла у вигляді хвоста нагадує мітлу) та народних уявлень про небесне тіло, за якими поява комети на небосхилі викликає катастрофи, епідемії, тобто численні людські жертви (можна сказати, що комета мете (знищує) людей). А через слово мести вторинним перенесенням лексема комета сполучається з іменником вогонь (гарматний постріл): мітла мете - комета мете - вогонь мете, - із яким поєднана також на основі зорових асоціацій.

Лексема метеор зустрічається тільки в однойменному вірші [1, с.53], де, метафоризуючись, переосмислюється за антропоморфним каналом зрушення, внаслідок чого в метафоричному значенні актуалізуються такі семи залежно від конкретизації каналу перенесення:

1) "атрибут опоетизованого пейзажу, частина самодостатньої живої природи" ("Якої син планети чи комети"). Канал перенесення -"родинні звязки людини - походження небесного тіла";

2) "явище з рисами анімізму" ("який твій лет міжсвітний має мети"; "міжзірний волокито і бродяго"). Канал перенесення - "інтелектуально-емоційна діяльність людини , спосіб її життя - рух небесного тіла. Справді, метеорит, який не має постійної орбіти, нагадує людину без мети життя.

3) "Медіатор між небесним і земним світами ("уроджений в височині німій, навіщо в низині шукаєш дому"). Канал перенесення -"фізичні дії людини - рух метеора".

Отже, як показав здійснений нами аналіз метафор із модифікатором зірка (зоря), Лев , комета, метеор, найбільш частотним є перетин названої синтагми природної парадигми із парадигмою людина. Це свідчить про надання автором під час створення художньо-образної картини світу особливої ваги взаємозв'язку людини із зоряним небом. Розширення спектра зв'язків космонімів із іншими лексемами через семантичну сполучуваність у метафоричних висловлюваннях із конкретними іменниками (підкови зір) та словами на позначення рослин (лілеї зір) сприяє збагаченню

мовнохудожнього ґрунту української поезії яскравими прикладами індивідуально-неповторних образів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антонич Б.-І. Поезії. - К.: Рад. письменник, 1988.*
2. *Болотов В.И. К вопросу о значении имен собственных // Восточнославянская ономастика. - М.: Наука, 1972. - С.333-345.*
3. *Гординський С. Лабораторія Антонича // Ми. - 1939. - Кн. 3 - С.29-36.*
4. *Драч І. Сонце і слово. Поезії. - К.:Дніпро, 1978.*
5. *Ільницький М.М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. - К.: Рад. письменник. 1991.*
6. *Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя: Избр. статьи. - Л.: Худ. литература, 1974.*

Я.В.Партола

ГНАТ ХОТКЕВИЧ - ДРАМАТУРГ

Ще донедавна ім'я Гната Хоткевича, цього невтомного трудівника на ниві української культури, перебувало в забутті. Цим самим ми мали обминання вагомих сторінок в історії національної культури, оскільки він залишив значний слід в літературі й музиці, історії і фольклористиці, режисурі і драматургії, громадсько-політичній роботі і видавничій справі, в просвітництві і мистецтвознавстві... За останні роки чимало зроблено для відродження його мистецької спадщини, проте до відтворення повноцінної картини ще далеко. В багатогранній творчості Гната Хоткевича значне місце посідає драматургія, яка й досі, за зауваженням Валерія Шевчука, - "одна з неосвоєних terra incognita нашої драматургії"(8,334). Знання ж її важливе як для розуміння творчої особистості самого митця, так і для театрального буття.

Драматургія Г.М.Хоткевича - явище неоднозначне. Неоднакові за своїм художнім рівнем, його драматичні твори позначені потягом до епічності, монументальності (можливо, саме тому спроби психологічних драм малої форми були невдалі), реалістичним, нерідко натуралістичним зображенням подій. Одним же з головних надбань митця були розробки масових сцен. Драматургічний доробок Г.М.Хоткевича, як і загальнолітературний, розвивався від модернізму, через романтичний етнографізм до "оновленого" реалізму. Загалом його драматургія налічує 27 п'єс, із них - 23 оригінальні (були видані лише 11) і 4 переробки. Не можна оминути переклади творів світової драматургії і пристосування їх для народного театру. Серед авторів, твори яких перекладав Гнат Хоткевич,- В.Шекспір, Ф.Шіллер, В.Гюго, Калідаса.

Як драматург Г.М.Хоткевич перш за все відомий своїми творами на тему революції 1905 р. - "Лихоліття" (1906), "Вони" (1906), "На залізниці" (1906). Вони мали широкий резонанс під час їх появи, особливо "Лихоліття", яка отримала першу премію на конкурсі Відділу Краєвого в Галичині. Ці п'єси, чи не єдині зі сценічних творів Гната Хоткевича, користувались прихильністю за радянських часів. Наприклад, "Вони" була рекомендована для постановки в тиждень святкуванні з 7 по 14 листопада 1921р. У цих п'єсах, які з'явились одна за одною й склали своєрідну трилогію, постійно звучатиме те, що, можливо, найбільше вразило автора, - жахлива кількість невинних жертв, які потрапили до цього кривавого молоха та картини нелюдської жорстокості. Говорячи про спільність тем цих творів, у передмові до останньої п'єси "На залізниці" в 1910р. Г.М.Хоткевич писав: "Бажаю лиш, щоб не довелось більше ніколи в житті відзиватись на подібні "теми", не переживати сих кривавих вражінь"(7,4). Події, які зображаються,

драма.ург подає через сприйняття їх різними прошарками суспільства - інтелігенції в "Лихолітті", буржуа в драматичному малюнку "Вони", робітників у п'єсі "На залізниці". Автор створює до дрібниць точні картитни революційної бурі, без будь-якого приглушення фарб. У центрі його уваги постає головна рушійна сила страйку - маси. Масові сцени посідали значне місце в творчості Г.М.Хоткевича як режисера, не меншого значення він надавав їм у драматичному творі. Не задоволений зображенням мас у сучасній драматургії, він писав:"Справді старі драматурги не вміли писати масових сцен (а старі режисери не свміли їх ставити): автор дає одно-два слова.., а режисер дає їх викрикнути десяткові статистів, набраних прямо з вулиці,- і масова сцена готова. Так, каюся, появилась у мене перша думка написати щось, де були би маси"(6,540). Події, що вибухнули в 1905 р., і відзначались своїм масовим характером, надали йому матеріал для такого твору.

Жанр свого твору сам автор визначив як "хроніка XX століття", хронікальність стала й певним художнім прийомом "Лихоліття". В основі сюжету - не розвиток характерів, а послідовний виклад подій. Кожна дія - це певний етап розвитку страйку: підготовка, чорносотенний мітинг, спорудження барикад, кривава розправа і похорон загиблих. Автора цікавить не стільки доля конкретного персонажа, скільки поводження мас, їх вплив на розвиток подій. Створеним Г.М.Хоткевичем масовим сценам притаманна напружена динамічність, відсутність хаосу при наявності великої кількості осіб. Щоб досягти відповідної атмосфери, настрою, який охоплює в даний момент усіх присутніх в цілому і кожного окремо, автор використовує, крім чіткої побудови реплік, різноманітні допоміжні засоби: світло, звук, діалоги поза сценою, різні лінії сценічного простору - звідси відчуття об'ємності як драматичної, так і сценічної дії. Присутність мас, їх вплив на розвиток дії відчувається навіть в тих епізодах, де вони не виведені на саму сцену, що надає творові постійного епічного звучання.

На відміну від "Лихоліття" наступна п'єса трилогії зовні нібито позбавлена епічності, що й підкреслює автор, визначаючи її жанр як драматичний малюнок. Цього разу драматург виводить на сцену тих, на кого спрямована хвиля народного протесту. Дія відбувається на обіді "вершків" в багатому сімействі саме під час повстання. Але присутність мас постійно відчутна у розмовах персонажів, що обговорюють події, які відбуваються за стінами будинку. У відверто негативних фарбах змальовує Г.М.Хоткевич виродження "сильних світу цього", подаючи вимагання куль та шибениць одних, удавану ліберальність других та істеричність третіх. Явна тенденційність позначилась на художній довершеності драматичного твору. Остання п'єса трилогії "На залізниці в 1905 р." є майже фотографіч- ним відтворенням дійсності. Як і в "Лихолітті", перевага в ній надається не сюжетному розвиткові, а хронікальному викладу подій від зародження

страйку до його придушення, зображенню мас, а не конкретних персонажів. Кожна дія (крім 4) - це, по суті, загальна масова сцена, яка має свого одного чи кількох героїв. Провідною метою для автора є прагнення якнайширше показати життя юрби на сцені, розкрити в ній різні характери і вдачі, виділити особу серед юрби, і водночас злити її з нею. Окрім зазначеного, п'єса відрізняється від перших двох натуралістично точним живописом зображуваних подій. Сама дійсність змусила автора вжити такі фарби.

Г.М.Хоткевич мав багато намірів щодо своїх творів, але їм майже не судилось здійснитись. "Лихоліття", не зважаючи на перемогу в конкурсі, хоча й була надрукована в Літературно-науковому віснику в 1906 р., проте цензурного дозволу на постановку не дістала. Даремні були спроби надрукувати російський варіант п'єси, про що піклувалась Леся Українка. Був зроблений переклад німецькою мовою, з метою запропонувати "Лихоліття" на німецьку сцену. Марність цього наміру передбачала Ольга Кобилянська. Існував ще й польський переклад п'єси, але й на польській сцені вона не була поставлена. Щоб побачити свій твір на сцені, Г.М.Хоткевич, за спогадами М.Рудницького, навіть "...мав охоту якийсь час стати актором галицького театру"(4,41). Але постановка п'єси через цензурну заборону і зволікання директорів галицького театру не здійснилась. У решті-решт, одну виставу "Лихоліття", хоча й для спеціальної аудиторії, Хоткевичу вдалось влаштувати. В 1909 р. для з'їзду есдеків був отриманий дозвіл на постановку, яку здійснив сам автор, ролі виконувались переважно делегатами з'їзду. "Ставити було трудно, далеко трудніше, ніж із робітниками..."(6,542). Та незважаючи на труднощі "поставилося добре".

Революція 1917 р. знімає цензурні заборони з п'єси і вона, за своїм сюжетом перегукуючись з сучасними подіями, набуває особливої актуальності. В "Історії України 1917-1923 років" Д.Дорошенка збереглись відомості про постановку "Лихоліття" в "Українському Національному театрі" під орудою Івана Мар'яненка, що був створений Централь- ною Радою. З "Лихоліттям" пов'язана історія започаткування Львівського театру ім.М.К.Заньковецької. В 1921 р. Б.Романицький здійснив постановку "Лихоліття" у Києві на сцені Народного театру. За його спогадами, "Ця вистава мала великий успіх і політичний резонанс"(3,20). Після однієї з вистав відбудеться розмова Б.Романицького з О.Корольчуком, яка "...протягне ниточку до організації сучасного театру ім.М.К.Заньковецької"(3,20). Для першої вистави щойно утвореного театру знов обирається "Лихоліття", прем'єра якої відбулась 15 вересня 1922 р. Б.Романицький повторив свою постановку 1921 р., але з глибшою, конкретнішою розробкою масових сцен: були індивідуалізовані характери персонажів. Режисер зробив акцент на історичній стороні твору.

Драматичний малюнок "Вони" на сцену не потрапив, але збереглись відомості про читання твору автором у Львові в товаристві "Руська бесіда". З

ього приводу в газеті "Діло" від 5 квітня 1907 р. повідомлялось, що "...нарис, відчитаний самим автором, який відтворив кожну дійову особу, неначе на сцені, зробив на присутніх сильне враження"(6, 526). Факти про постановку останньої п'єси трилогії не відомі.

Доля гуцульських п'єс Гната Хоткевича зовсім протилежна. Вони з успіхом йшли в Гуцульському театрі, який полонив своєю чарівною безпосередністю й неповторною майстерністю Галичину, Буковину, Польщу, Одесу, Миколаїв, Херсон, Київ, Москву, але на жаль, ніколи не були видані. І цілком вирогідно, що відтворити їх первісний текст буде не можливо (як і більшості інших п'єс Г.М.Хоткевича), оскільки існували вони лише в рукописах автора і деякі з них, здається, втрачені назавжди. В історії української драматургії гуцульські п'єси Г.М.Хоткевича - явище виняткове. Обрядовість завжди була невід'ємною своєрідністю національної драматургії, але до появи п'єс Г.М.Хоткевича фольклорно-етнографічні елементи були, хоча й суттєвою, проте все ж складовою частиною драматичного твору. Українська драматургія ще не знала випадку, коли весь драматичний твір був би підкорений обрядовому дійству, без піклування про сюжет.

Опинившись на чужині, Г.М.Хоткевич закохався чарівністю і неповторністю галицької землі, її народу, і зачарованість цим краєм стане натхненням в його творчості і головною її темою. Про театр він почав мріяти з перших днів свого перебування на Галичині. Так, в 1909 р. у селі Красноїлля з напіграмотних, а то й зовсім неграмотних селян організовується артистичний гурток, який згодом переростає в цілий театр. Зважаючи на особливості створеного театру, його організатор цілком усвідомлював необхідність відповідного репертуару. Учасники театру, селяни, сцени не бачили "...з роду-віку, такого у них у відлюдному селі не бувало... Значить у мене ставка на безпосередність його чуття, а не на театральну культуру. Значить і грати треба не "Короля Ліра", а щось таке, де гуцул міг би розвернутися - показати свої здібності"(6,548). І як висновок - "Для театру гуцулів треба гуцульської п'єси"(6,548). Так з'являються чотири п'єси для Гуцульського театру:"Довбуш"(1909) - історична, "Гуцульський рік"(1910) - етнографічна, в якій відтворювалось життя гуцула протягом календарного року, фантастична п'єса "Непросте", що змальовувала вірування і забобони гуцулів, і словесна п'єса "Прахтикований жовнір", яка була театралізацією гуцульських казок.

Ці п'єси явище неординарне. В них автор звертається до першоджерел театральності, які містяться в обрядах, близьких до драми самою своєю природою. "Колись театр був імпровізацією тих, які виконували різні ролі, - розмірковував Г.М.Хоткевич,- Не слово, а спів і танець займали в ньому перше місце. Якщо погодитись з тим, що театр хвилює нас більше ніж написаний твір, тому що він найважливіше нагадує нам дійсних людей, тоді

зрозуміло, що велику драматичну силу можуть набути сцени, які нам покажуть гуцули з власного життя"(4,43). Сюжет у цих п'єсах, крім драми "Довбуш", не відігравав якоїсь помітної ролі, за своєю будовою вони нагадували п'єси-лібрето. Основним їх моментом є картина народного життя. Всі вони сповнені надзвичайно цікавим і своєрідним фольклорним та етнографічним матеріалом. "Власне в тому етнографічному фольклорному елементі скривалася ця краса і сила вистав Гуцульського театру"(1,175-176).

На окрему увагу заслуговує "повість драматична", як визначив її жанр сам автор, "Довбуш". По-перше, через те, що вона була написана до створення самого театру. По-друге, на відміну від трьох інших, вона мала, насамперед, чіткий сюжет і відзначалась послідовним розгортанням дії. Написання п'єси було викликано бажанням створити драму "гуцульськов бесідов". Вивчаючи багатющу народну творчість Галичини, зокрема присвячену опришкам, Гнат Хоткевич особливо зацікавився постаттю Довбуша. "Чи не ганьба, що ми досі не маємо ні одної п'єси про Довбуша, яка могла б іти на сцені і з таким незмінним успіхом, як ідуть відомі опери "Кармен", "Аіда", "Пікова дама"...(4,45). Зрештою Хоткевич сам береться за написання п'єси про легендарного героя-опришку. В центрі уваги історична постать ватажка опришків, причини, які змусили Довбуша та інших його побратимів стати на шлях боротьби. Образ головного героя автор сприймає крізь призму фольклорної інтерпретації, і саме цей елемент поєднує її з іншими гуцульськими п'єсами. Але автор оцінював "Довбуша" як найслабшу річ, через надмірну історичність постаті головного героя.

Про широкий діапазон мистецьких уподобань Гната Хоткевича в драматургії свідчить існування поряд з фольклорно-етнографічними творами психологічних драм "Чи потрібне?"(1899), "Емігранти"(1906), " Люблю женщину"(1913). Щоправда ці спроби були менш вдалимим, хоча саме з психологічної драми розпочалась драматургічна творчість Г.М.Хоткевича. Ранній період його творчості, що припадає на кінець XIX ст., позначений впливом модернізму. В 1902 р. письменник видав модерністську збірку "Поезії в прозі", де "досліджував" людину як самодостатню особистість, випробуючи її переважно любов'ю або еротикою. Ці ж мотиви пронизують драматичний малюнок "Чи потрібне?", де автор ставить запитання про потрібність життя людини, яка приносить користь своєю працею суспільству, але робить нещасними ближніх. Сюжетний розвиток подій відбувається на фоні розмов про високі ідеали людського духу, наповненість життя людини практичним змістом. У 1913 р. з'являється ще одна спроба відгукнутись на нові напрямки сучасної драматургії, але незважаючи на щирість написання психологічний етюд "Люблю женщину" видався невдалим. У психологічній заглибленості до внутрішнього світу людини, у її підсвідомість Г.М.Хоткевич не зміг досягти того художнього втілення, тієї філософської ускладненості, якими відзначаються взірці психологічних драм. Малі форми,

що були мистецьким досягненням письменника в прозі, не стали вдалими в драматургії. Загалом у ній, як і в белетристиці, його тягло до великих форм, а найулюбленішим джерелом тем була історія.

Саме в творах історичної тематики Г.М.Хоткевич сягне художніх висот як в прозі ("Камінна душа","Довбуш", "Берестечко"), так і в драмі. Його драматургічна спадщина налічує чимало задумів історичних п'єс - "Рогнідь", "Довбуш", "Молодий Криштоф", "Святополк окаянний", "Пристрасти", "О полку Ігоревім", "Богдан Хмельницький". Створюючи свої історичні драми, Г.М.Хоткевич прагнув до історичної достовірності, проводив попередньо глибокі дослідження, детально вивчав історичні першоджерела та посилався на документи, іноді, можливо, переобтяжуючи свої твори зайвими подробицями.

Першою серед історичних п'єс була драма "Пристрасти", написана у 1900 р. Для сюжету твору обрано маловідому сторінку історії з часів Петра І - відносини українців із молдаванськими переселенцями. Не все ще досконало в цій ранній п'єсі, яка починала історичну лінію драматургічної творчості Гната Хоткевича. Поруч з гарною мовою - великі, подекуди затягнуті монологи і діалоги. Поруч із сильними колоритними образами - недовершеність інших, недостатня мотивованість їх вчинків. Але, що цінне, в цій п'єсі виявляються риси, які надалі, удосконалившись, визначатимуть характер і стануть головним надбанням драматургії Г.М.Хоткевича - напруженість дії й розробка масових сцен. Такою була перша спроба створити історичну драму. Справжніми ж її взірцями стануть - "О полку Ігоревім" та драматична тетралогія " Богдан Хмельницький".

Перший варіант "О полку Ігоревім", написаний у Галичині, як і "Рогнідь", був своєрідним творчим експериментом драматурга. Він зробив спробу написати "живі речі мертвою мовою", тобто старослов'янською. Але в такому "мовному одязі" п'єса була не придатна для сценічного втілення. Автор повертається до цього задуму вже в 20-ті роки, робить другу редакцію п'єси і перекладає її українською мовою. І в 1926 р. "О полку Ігоревім" вийшло окремим виданням у видавництві "Рух". П'єса була високо оцінена Олександром Білецьким, який першу її виділив у своїй рецензії "Новини драматичної літератури" в журналі "Нове мистецтво":"Його (Хоткевича - прим. автора) твір - складна мозаїка зі "Слова о полку Ігоревім", всієї давньої письменности, знаної драматургом не менше за першого ліпшого спеціаліста. Зі смаком і запалом художник-реставратор відтворив яскраву картину життя, соціальних взаємин, думок і почуттів XII ст., з бенкетами, війнами й суперечками княжими, з боярами й дружинниками, з гуслярами й мешканцями нетрів лісових, чаклунами, з барвистою народною юрбою, що ніколи ще не відігравала такої значної ролі в історії української п'єси"(2,2).

У розвитку подій п'єси автор чітко дотримується стародавнього літопису: тут і вирушання Ігоря в похід, супроводжене недобрими

пророцтвами, тут і славетний плач Ярославни на міському мурі, й покої великого князя Святослава, й полон та втеча Ігоря. Автору вдається зберегти атмосферу не тільки першоджерела, а й відтворити мовну своєрідність твору, не переобтяжуючи п'єсу архаїзмами. Чудова мовна тканина твору переливається живими фарбами, надзвичайно ритмічна й музикальна. Музикальність - одна з характерних особливостей твору Г.М.Хоткевича, яка виявляється у самій композиції. Так, лейтмотив "Пали стяги Ігореві" проходить повз кілька картин, наповнюючи їх тоном навислої фатальності. Можливо, ні в одній із інших п'єс драматурга немає такого злиття в гармонійне ціле природної стихії й душевного стану людини. Ремарки автора детальні й змістовні, вони містять сценічне оформлення і мізансцени, світлове вирішення епізодів і музично- шумовий супровід та інші сценічні ефекти. Про те, з якою досконалістю виведені в п'єсі маси, знаючи майстерність Г.М.Хоткевича у їх змалюванні, мабуть зайво говорити. Подаючи юрбу живою, зацікавленою видовищем і одночасно байдужою до подій князівських, автор пропонує ще одну характеристику епохи, подає світосприйняття давніх русичів, в якому поєднались два початки - язичество та християнство. "О полку Ігоревім" може здатись малосценічною. Причиною є складність втілення авторського задуму навіть засобами сучасного театру. Відчуваючи це, Г.М.Хоткевич створив на основі п'єси кіносценарій.

Останньою серед завершених монументальних задумів Гната Хоткевича стала драматична тетралогія "Богдан Хмельницький" ("Суботів", "Київ", "Берестечко", "Переяслав"). Розпочата вона була також в період перебування Г.М.Хоткевича в еміграції, а завершена й видана після копіткої архівної роботи в 1929 р. Дія тетралогії охоплює період життя Богдана Хмельницького від нападу на Суботів Чаплинського до смерті гетьмана. Автор розглядає постать Хмельницького як реальної людини, із її слабкостями й чеснотами, як особистість, як державного та історичного діяча. Драматурга цікавить процес становлення народного провідника, еволюція його особистості і він подає шлях, що пройшов Богдан Хмельницький, від бажання помститись за власну кривду до очолювання визвольного руху рідного народу. Постать гетьмана змальовується на фоні історичної дійсності, подається широка картина українського життя XVII ст. І знову не менше ніж особистість Богдана Хмельницького Г.М.Хоткевича цікавить маса. Для того, щоб відтворити рух юрби, драматург навіть графічно поділяє сторінку на дві чи три частини і дає одночасно розмови кількох окремих груп. В авторських ремарках до масової сцени в залі польського сейму Г.М.Хоткевич писав:"Режисер повинен грати на тій масі реплік, як на органі. Я хотів осягти максимум'а динамічності не помостом, що крутиться, і не безтолковим галалаканням статиста, а живою розмовою живих людей. Видвигаючи вперед одну групу, затіняючи другу, мішаючи їх між собою,

режисер може досягти бажаного ефекту"(5,102). Живі, динамічні масові сцени тетралогії служать не тільки тлом, на якому розгортаються події, а здебільшого мають цілком самотстійне значення.

Не всі частини цього епічного полотна рівноцінні. Найслабша - остання частина театралогії "Переяслав". Незважаючи на деякі недоліки, ця монументальна робота Гната Хоткевича, безсумнівно, є помітною сторінкою у розвитку історичного жанру української драматургії.

З початку нового віку спостерігався своєрідний вибух інтересу до історії України, до становлення її державності. Майже одночасно з'являються "Боярина" Лесі Українки (1910), "Гетьман Дорошенко" Л.Старицької-Черняхівської (1911), "Сонце руїни" В.Пачовського (1911), "Про що тирса шелестіла" С.Черкасенка (1916). Твори неоднакові за художнім рівнем та глибиною проникнення у відображувану епоху, але показові для літературного процесу доби.. І тетралогія Г.М.Хоткевича, несправедливо замаовчувана до недавнього часу, повинна нарешті посісти своє місце в цьому загальнокультурному колі.

Загалом драматургічна спадщина Гната Хоткевича нерівноцінна. З одного боку, вона співзвучна таким драматургам як Л.Старицька-Черняхівська, С.Черкасенко, Б.Грінченко, Л.Яновська - торкається тих самих тем й підкорена тим же завданням, з іншого боку вона достатньо оригінальна і самобутня. Розглядати його драматургічний доробок слід з урахуванням тих хитань і пошуків, що відбувались в українській літературі на зламі XIX-XX ст. П'єси Гната Хоткевича, на жаль, не відомі сучасному читачеві (тим більше глядачеві), але вони не втратили своєї історичної та художньо-пізнавальної цінності. Без них уявлення про вітчизняну культурну спадщину буде не повним. І, можливо, прийде той час, коли ми матимемо нагоду побачити їх на сцені.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антонович Д. 300 років українського театру.- Прага, 1925.*
2. *Білецький О. Новини драматичної літератури // Нове мистецтво.- 1926.- №17.*
3. *Романицький Б.Уривки з моїх спогадів // Заньківчани - К., 1972.*
4. *Рудницький М. Невгамовний темперамент // Хоткевич Г. Спогади. Статті. Світлини.- К., 1994.*
5. *Хоткевич Г. Твори: В 8т.- Х., 1928-1932.- Т.8.*
6. *Хоткевич Г. Твори: В 2т.- К., 1966.- Т.2.*
7. *Хоткевич Г. На залізниці.- К., 1910.*
8. *Шевчук В. Друге відкриття Гната Хоткевича // Шевчук В. Дорога в тисячу років.- К., 1990.*

І.В.Щербіна

СУТНІСТЬ ТРАДИЦІЙНОГО ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ НА УКРАЇНІ

На сучасному етапі розвитку всесвітньої культури першочерговою постає проблема «екології культури». Саме культура нації є своєрідною мірою цивілізованості народу. Водночас, вона є своєрідним генетичним зв'язком між поколіннями.

Формування і розвиток української культури відбувались протягом століть у русі світового культурного процесу. На жаль, в своїй більшості, ці процеси здійснювалися за умов відсутності державності. Такі умови розвитку культури стали головними чинниками руйнації культури. Разом з тим вони сприяли зародженню в українському інтелектуальному поступі формування і реалізації національної ідеї національної незалежності, яка стала стержнем української духовності.

В умовах становлення Української незалежної держави, яка вступила на демократичний шлях розвитку, спостерігаються позитивні зрушення піднесення духовності суспільства, зокрема здійснення конкретних заходів щодо вшанування пам'яті предків.

Саме фольклор є найстародавнішою ділянкою гуманітарних знань і досвіду людини в різних сферах її фізичної та духовної діяльності і виступає своєрідним генофондом нації. Він зберігає системно пов'язані між собою всі три ціннісні джерела -доетнічні (архетипні), етнічні й національні, яскраво розкриваючи «Дух» нації.

Слід зазначити, що дослідження української культури, починаючи з кінця XVIII ст. /2, 36, 59, 110, 130, 131, 239; 13, 48-49; 19, 39/, знаходяться у багатьох виданнях, монографіях, статтях як різних за обсягом та широтою використання матеріалу, так і за ступенем його розкриття. Однак, ми вимушені констатувати факт, що культура в Україні, особливо Слобожанська, й досі залишається сферою недостатньо вивченою в науковому плані.

Традиційні обряди - значна складова як фольклору, так і української культури взагалі. З давніх часів вони, перш за все, виконували функцію юридичних законів, що і стало головним чинником забезпечення їх певної стабільності протягом віків. Найконсервативнішою серед них виявилася шлюбна обрядовість. Вона увібрала в себе весь комплекс календарної та побутової обрядовості і є найяскравішим відображенням «національного духу» українського народу.

За визначенням багатьох учених, зокрема О.Потебні, М.Сумцова, Д.Багалія та інших, у цілісному уявленні весілля зі своїми магічно-міфічними, релігійно-християнськими, юридичними та сімейно-побутовими

рисами служить повним і яскравим проявом самобутності народу як живого організму.

Так, професор М.Ф.Сумцов першим звернув увагу на те, що починаючи з 30-х рр. XIX ст. ученими було визнано важливе значення весільних пісень та обрядів, як визначних пам`яток минулого або сучасного народного побуту, котрі потребують наукового тлумачення /32 I;33, 2/. Фахівець довів, що весільна обрядовість почала формуватися відповідно до землеробсько-язичеського світоуявлення і сягає своїм корінням у первісне суспільство /33/ на певному етапі його розвитку.

Що ж стосується України, то ці коріння, на наш погляд, необхідно шукати починаючи з трипільської культури, в якій ми знаходимо витоки, що дозволяють визначити і усвідомити головні елементи української весільної обрядовості. Археологічні дослідження саме трипільської культури (приблизно 3500 рр. - 2000рр. до н.е.) свідчать про те, що трипільці жили великими селами; кожна сім`я мала окреме житло з глинобитною піччю та власним череп`яним посудом. Орнаменти жовтого, чорного й білого кольорів на посуді є своєрідним свідченням наявності магічних ритуалів та віри в надприродні сили серед населення Трипілля. Елементами трипільської культури вважаються культи богині - Великої Матері Всесвіту та плідності, обряди, які пов'язані з поклонінням Сонцю та Місяцю, Печі та Плугу тощо /I, 48; 27, 166-206; 30,9; 35,102; 37,123/. Вони є складовими весільної обрядовості. Можна припустити, що вже з часів трипільської культури існував певний комплекс весільних ритуалів, елементи котрого збереглися і до нашого часу. На жаль, сьогодні мало що відомо про занепад трипільської культури. Яким чином збереглися елементи трипільських культурних надбань, як технічного рівня так і духовного? Чи були трипільці предками слов`ян ?

Досліджуючи весільну обрядовість і доводячи її стародавнє походження, М.Сумцов дійшов висновку, що всі народні гуляння первинно були складовими язичеського свята «Веселія», присвяченого служінню богу Сонця - Дажбогу. За його думкою, це свято дуже шанували стародавні слов`яни як свято, котре врівноважувало світовий порядок: за уявленням язичників в ньому брали активну участь боги та люди. Воно було сповнене комплексом певних ритуалів, які з часом відокремились в окремі обрядові комплекси за своїм функціональним призначенням. Весільна обрядовість слов`янських народів, зокрема українського, бере не тільки свої джерела, а і назву від цього свята /31,7;32,61-69;33,3,5/. Цієї ж думки дотримувалися К.Кавелін, Я.Головацький /16,48/ та ін. На підставі розбору музичної структури календарно-обрядових та ритуальних, а також весільних пісень, І.Земцовський, підтверджуючи висновки вчених XIX ст., розгортає їх у новому контексті ,доводячи, що всі обряди направлені на досягнення однієї мети - забезпечити порядок і добробут як у соціумі, так і у власній сім`ї /18/.

Саме шлюб є формою санкціонування та регулювання в суспільстві взаємин між чоловіком і жінкою, відзначаючи їх права та обов`язки по відношенню один до одного, до дітей /8,84;10,11;14,18;16,33,34,136,157-158;29,5-6,12-13 та інші /. Перш за все він виконував юридичні і соціально-етичні функції, де головною його метою було закріплення моногамного шлюбу, як біологічного, так і соціально необхідного для продовження здорового роду.

За ствердженням видатного радянського етнографа С.Токарєва, весільний обряд первинно існував як статеве табу:

1) заборонялося брати чоловікам жінок зі свого роду;

2) статеві відносини можливі лише між особами, котрі уклали шлюб.

Порушення табу супроводжувалося жорстоким покаранням. За своїм походженням воно не мало ніякого відношення до релігії, а лише з часом ускладнювалося магічними ритуалами і набувало форми «весільної обрядовості» /36,133-134;152/. Так, Д.Багалій вважав, що «магізм весілля, як система цілого ритуалу, склався в епоху від переселення до татарської доби » /3,104/.Але повністю погодитись з цією думкою неможливо: беручи до уваги як історичні пам`ятки, наприклад, літописи Київської Русі, так і наукові розробки по дослідженню архаїчної культури, зокрема праці А.К.Байбурина та Н.В.Поповича /4;23/, можна зробити більш точні висновки.

Історичні пам`ятки, зокрема літописи /20,13-18;75-76,78,80....;21,10-11 та ін./, свідчать, що на Русі до прийняття християнства вже існували певні громадські закони. Саме з прийняттям християнства в 988 р. у Київській Русі почалася активна боротьба представників християнської культури, зокрема урядовців, з язичеством. Бажання більшості населення жити за традиціями своїх предків, зберігаючи своє рідне, і привело до своєрідного стану «консервації» традиційної обрядової культури.

Так, у «Церковному правелі» /датоване кінцем XII ст./ митрополита Іоанна йдеться про те, що простолюдини у його час справляли весілля за язичницькими віруваннями /7,68/. Ф.Буслаєв на підставі монастирських архівів констатував факт масового існування язичницького віросповідання на всій території феодально-роздробленої Русі в XI-XII ст. та на її окраїнах в XIII-XIУ ст. /7,67/. Таким чином, можна стверджувати, що до X ст.весільна обрядовість за своїми ритуалами, котрі певно носили не тільки юридичну, а й магічну функцію, вже була остаточно сформована. Можливо, на той час, вона була близькою до весільних обрядів, котрі збереглися і виконувалися у XIX-поч. XX ст. на всій території України. Також можна припустити, що саме починаючи з XII ст. вона почала поступово трансформуватися і втрачати в свідомості людини своє первинне значення, набуваючи християнського забарвлення.

Досліджуючи архаїчну культуру взагалі, А.К.Байбурин та Н.В.Попович /4;24/ дійшли дуже цінного висновку, що в уявленні людини весь світ складається з взаємовідносин двох протилежностей: порядку і

хаосу, «свого» і «чужого» . Для людини «своє» - це те, що належить людині, знайоме , а «чуже» - незнайоме і заряджене як благом, так і деструктивними тенденціями. Вони повинні бути в стані рівноваги, на принципах взаємності і еквівалентності. Саме порядок, у поширеному значенні, є благом для людини. «Чуже» знаходиться поряд з людиною і може проникнути в межі «свого» поза її бажанням, порушуючи рівновагу. Однак, людина безсила навести порядок у чужому «світі». Це справа інших субстанцій, зокрема богів. Людина може навести порядок лише в «своєму» світі. Тому для неї є необхідним складання певного звичаєво-правового комплексу (до котрого входить і весілля) для підтримки порядку у «своєму» світі та закріплення меж між «своїм» і «чужим» світами. Своєрідним засобом спілкування між двома світами є ритуал, до складу якого входять як обмін, так і жертвоприношення у різних формах. Мета його виконання – укласти максимально вигідний для обох сторін договір /4,3-5,9,15;24,19,46,48-49,75-76/.

За своєю структурою традиційний обряд є системою ритуальних дій, пов`язаних з певними дійовими особами (весільні чини) і предметами (символи, атрибути) /6,85;10, 11/. Точніше, весільний обряд складається з комплексу договорів між представниками «чужого» і «свого» світів на різних рівнях, де :

1) кожна дійова особа належить до «свого» і одночасно «чужого» світу на рівні соціуму, тобто, весільні чини, які належать до роду молодої, і є, відносно цього роду, представниками «свого» світу. Для роду молодого вони - представники «чужого» світу. Те ж саме стосується і весільних чинів, котрі належать до роду молодого. Свати на даному рівні виконують функції посередників між «чужим» і «своїм» світом, котрі і укладають договір між родами;

2) на сакральному рівні всі весільні чини - представники «свого» світу, а предмети виступають як

а) знаряддя охорони від «чужого» світу нижчого рівня ;

б) символи Богів - покровителів шлюбу;

в) атрибути та предмети жертвоприношення та обміну.

Функцію посередника між «своїм» та «чужим» світом на даному рівні виконували Волхв, пізніше чаклун, у XIX-XX ст. знавець ритуалу або хтось з весільних чинів, зокрема мати, сваха, дружка тощо. Саме під його керівництвом кожен рід виконував магічні ритуали і укладав сакральний договір з «чужим» світом / на підставі праць : 6;17,341-342;21,41-42,61;22,16;23,152;33,8-9;36,127-128,133-134;24,19-22,48-49,75-76/.

Упорядкування світу людини на рівні соціуму складає певний звичаєво-правовий комплекс. За висловом І. Гончаренко /12,8-9/, родина є середовищем формування ментальності і вдачі народу, зокрема характеру і долі людини. В середовищі українців велику увагу приділяли соціалізації особи, де громадська зрілість людини пов`язувалась зі здатністю створити

власну сім`ю і вести самостійне господарство. Підготовка до сімейного життя ніколи не сприймалась як особиста справа окремої родини. Саме громада мала певний вплив на практику підбору шлюбних пар та утворення сім`ї.

Літописці Київської Русі /21,41,42,61,2574;22,16,126;23,152/ свідчать, що коли людині приходив час одружуватись, вона, по-перше, зверталась до Волхва-чаклуна з метою отримати благословіння на щасливе одруження. Саме Волхв, як посередник між «своїм» і «чужим» світом, укладав сакральний договір з богом шлюбу - Ладо, «дабы его помощью брак добрый и любовный был...» /22,126/. Потім виконував ритуали жертвоприношення «чужому» світу, в котрих могли брати участь людина, бажаюча одружитися, і члени її роду.

Шлюбну пару вибирали через цілу мережу добре організованих інституцій : сільську громаду, молодіжні об`єднання (парубоцькі та дівочі громади), зокрема на вечорницях. Проте сватів засилали після родинної ради, де зважали на такі соціальні відносини: духовно-психологічні (почуття кохання, спільність духовних інтересів, прихильність, психологічна сумісність); моральні (дотримування або порушення подружнього обов`язку батьків молодих, додержання суспільних обов`язків, вірності, честі, гідності як молодят, так і їх родини); економічні (виробництво засобів до життя та їх розподіл); культурні (передача та відтворення міжпоколінних культурних традицій). Крім того, зважали на генетичний чинник - родове древо, зокрема, здоров`я, плідність, доля роду тощо. На тому ж соціально-генетичному рівні вирішувалось : відмовляти сватам чи укладати з ними шлюбну угоду, котра набувала юридичної сили після заручин. Саме після заручин родина, котра вирішила відмовитись від шлюбної угоди, за законом повинна була сплатити морально-економічні збитки постраждавшому роду. Спираючись на праці /5,73-81;6;8;9;10;11;15;16,52-53,59-129/, звичаєво-правовий комплекс власного весілля остаточно закріплював шлюб і єднання двох родів на соціально-юридичному та сакральному рівнях.

Так, шлюбний договір на соціально-юридичному рівні складався з :

1) громадського санкціонування моногамної сім`ї засобами державного законодавства, церковного вінчання, звичаєвого права (статеве табу, посад молодих тощо);

2) визначення прав і обов`язків чоловіка і жінки по відношенню :

а) один до одного, до дітей, родини, суспільства (наприклад , своєрідним тлумаченням турботи і відповідальності батьків про дітей, де запорукою міцності роду є чесність жінки, було проведення радісного або осоромленого весілля) /5,78;10,12;16,123;37,303-304/;

б) до виробництва засобів до життя та їх розподілу, що складає економічні відносини між родами (оглядини майна молодого, придане молодої, спадкоємність сину від батька, дочці від матері тощо).

Упорядкування світу людини на сакральному рівні більш складне. Воно сповнено комплексом магічних дій, котрий проходить червоною

низкою через весь весільний обряд. Магічні ритуали є певним засобом укладання сакрального шлюбного договору на двох рівнях :

1) жертвоприношення «чужому» світові - світу Богів, домашнім божествам, предкам і навпаки.

2) охоронно-захисної та очищаючої магії - ізоляція або випроваджування представників «чужого» світу нижчого рівня.

Так, М.Ф.Сумцов констатував такий факт у світогляді українського населення : «Боги, правителі шлюбу - сонечко готувало придане і знаряджувало молодих до вінця, світлий місяць зі своєю променястою дружиною - вечірньою зіркою видавали дівчину заміж і наділяли її щастям-долею» /33,9/ На його думку, як добрі, так і злі божества супроводжували давнього слов`янина на кожному кроці. Від них, за думкою стародавньої людини, і залежали сімейні взаємини та благополуччя. Присутність Богів на весіллі уявлялась або посередньою, або безпосередньою. Перше виявлялось символічно засобом короваю, вінка, горящої свічки /33,9/. Вони символізували Бога Сонця і були неодмінним атрибутом стародавніх весіль /25,4,39;26,29-32;33,8-9/. Ці предмети, на думку М.Ф.Сумцова, «в обрядному їх вживанні мали таке чи інше значення і відігравали в народному житті таку ж роль, як у більш пізній час іконопис та релігійна скульптура » /33,8/.

Наприклад, коровай, за визначенням О.Потебні, є символом заміжжя взагалі /25;53/. В народі вважалось, який буде коровай, в такому настрої на весіллі буде Бог - покровитель шлюбу. Від якості короваю залежало щастя молодої родини: коровай спечено вдало - подружжя буде щасливим, тріснутий коровай свідчить про загрозу розлучення, а загнічений - про тяжку долю /6;52/.

За М.Сумцовим, коровай є головним предметом жертвоприношення богам, замінивши свого часу тварин /32,124-128;33,11;34,60/. Розглядаючи коровай, як «ряд» договорів між людиною і богом, М.Попович обгрунтував гіпотезу про те, що хліб є не тільки жертвоприношенням «чужому» світові, а і, навпаки, «Світ Богів», домашні божества, предки приносять жертву людям через коровай з метою відтворення, упорядкування всесвіту /24,49-50/. Якщо розглядати коровай як представника «Світу Богів», то він природно має і якості Богів і, певно, захищає молоде подружжя від представників «чужого» світу нижчого рівня, щоб вони не робили шкоди. Одночасно, він наділяє їх щасливою долею, добробутом, здоров`ям і плідністю. Тому стає зрозумілим, чому йому поклоняються та співають хвалебні пісні. Мабуть, подібно Сонцю, Місяцю та Зіркам він мав форму круга та іноді чотирикутника. За тлумаченням М.Поповича, круг має семантику зімкнення - це ідея єдності, цілісності як протилежність хаотичності, ідея захисту від зовнішніх природних стихій. Чотирикутник мав значення упорядкування безмежності світу /2,51-52/.

На думку В.Борисенко та Л.Силенка, акт спільного приготування і споживання обрядового хліба символізує передусім єднання двох родин і

освячення громадою новоствореної родини /6,52;28,378/. Але Л.Силенко стверджував, що споживання короваю на весіллі - це здійснення євхаристії (комінюон), тобто виконуючи містерійні обряди транссубстанції, вважалося, що хліб перетворюється в кров і тіло людські. При його споживанні відбувається процес кровозмішення двох родів /28,504/. Беручи до уваги те, що нині в людині «чуже» переважно викликає почуття занепокоєння та бажання як можна менше контактувати з ним. Природно, що людина намагається якщо не ізолюватися від «чужого» світу (відмова сватам), то укласти мир - договір (згода на весілля), намагаючись при цьому забезпечити в «своєму» світі порядок. Навряд чи стародавня людина мала протилежне бажання , таке, як змішатися з «чужим» світом і навести у своїй хаті хаос. Скоріше, коровай виступав предметом обміну між «чужими» світами на різних рівнях, зокрема, своєрідною платою за молоду. Слід підкреслити, що і молода для обох родів, котрі укладають шлюбну угоду, на якийсь час перетворюється на предмет купівлі- продажу, або як запорука миру між ворогуючими сторонами.

Так, розглядаючи магічні ритуали, що пов`язані з ініціацією молодої, прослідковується таке:

- для роду, до якого належить молода, вона символічно вмирає;
- для роду, в який молода переходить, вона народжується як жінка і приймається «своєю» як продовжувач роду; молода є «своєю» в «чужому» світі та «чужою» в «своєму» світі, одночасно «своя» в «своєму» і «чужа» в «чужому» світах.

У своїй основі, на сакральному і матеріальному рівнях, весільний обряд стверджує :

1) єднання двох родів (коровайні обряди);
2) народження нової сім`ї (посад);
3) приєднання нареченої до групи заміжніх жінок (покривання, підстригання, шлюбна ніч...);
4) перехід молодих до нового соціально-вікового стану (посад, покривання...);
5) перехід молодої до роду молодого (викуп, культ домашнього вогнища молодого, зустріч свекрухою невістки).

Отже, весілля виступає перш за все як свято Богів, а потім людини. Воно складається з певного комплексу договорів - спосіб виконання котрих є ритуал :

1) упорядкування Всесвіту Богами;
2) упорядкування «свого» світу, світу людини власними силами на матеріальному і духовному, реальному і нереальному рівнях.

У своєрідному комплексі весільні ритуали являли собою картини народної моралі, звичаєве право, етнічні норми та світоглядні уявлення, що формувалися протягом століть. У весільній обрядовості простежується спадкоємність між поколіннями, котра зберегла різноманітні часові

нашарування. Найдавніші з них набули рис архаїчності, оскільки їх первісний сенс не відповідав новим соціальним умовам. Традиційне народне весілля є цінним науковим матеріалом для пізнання побуту народних мас у минулому. На жаль, сьогодні весільний обряд дуже трансформувався, а його головна функція звузилася до свята народження нової сім'ї.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонова Є.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии : Опыт реконструкции мировосприятия. - М.: «Наука», 1984.-262 с. ил. АН СССР Ин-т востоковедения.
2. Багалій Д.І. Історія Слобідської України / Передмова, коментар В.В.Кравченко; художник, упорядник іл. В.О.Ріяка. - Х.: Дельта, 1993. - 262 с. іл. / «Пам'ятки історичної думки України» /.
3. Багалій Д.І. Нарис історії України : Доба натурал. госп-ва. -К.: Час, 1994 -288с. : іл. -/Сер. «Україна.-Голоси історії» /.
4. Байбурин А.К. Ритуал : своё и чужое. //Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Сборник научных трудов. -Л.: «наука», 1990. -С.3-17.
5. Боплан, Гійом Левассер де. Опис України / Гійом Левассер де Боплан /. Українські козаки та їхні останні гетьмани; Богдан Хмельницький / П.Меріме /. Пер. з фр., приміт. та перед. Я.І. Кравця. -Львів : Каменяр, 1990. -301 с. і іл.
6. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні : Історико-етнографічне дослідження / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; відп. ред. М.М.Пазяк. -К.: Наукова думка, 1988. -192 с. і іл.
7. Буслаев Ф. Древнерусская народная литература и искусство. Сочинение Ф. Буслаева. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. -Т.2. Изд. Д.Е. Кожанчикова. – Санкт-Петербург. Тип. «Общественная польза» 1861. -429 с.
8. Весілля, У 2-х книгах. Кн. 1. Упорядкування текстів, примітки М.М.Шубравської. Нотний матеріал упорядкував О.А.Правдюк. Редакційна колегія : О.Б.Дей, М.М.Гордійчук, К.Г.Гуслистий, О.А.Правдюк, М.П.Стельмах, І.С.Сухобрус. -К.: Наукова думка, 1970. -452 с.
9. Весілля, У 2-х кн. Кн. 2. Упорядкування текстів, примітки М.М.Шубравської. Нотний матеріал упорядкував О.А.Правдюк. Записи др. пол. XIX - поч. XX ст. -К.: Наукова думка, 1970. -479 с.
10. Весільні пісні у 2-х книгах. Кн. 1. Полісся, Наддніпрянщина, Слобожанщина, Степова Україна. /Упорядкування, примітки М.М.Шубравської. Нотний матеріал упорядкував А.І.Іваницький. -К.: Наукова думка, 1982. -871 с.

11. Воропай Олекса. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. -Т.2.Ч. 3,4. Мюнхен.: Українське видавництво, 1966. -442 с. /5/ с.
12. Гончаренко Іван. Уваги до українського національного характеру. -Новий Ульм.: «Українські вісті», 1961. -29 с.
13. Горленко В.Ф. Становление украинской этнографии конца XVIII - первой половины XX ст. -К. Наукова думка, 1988. -213 с.
14. Григоріїв Н.Я. Українська національна вдача. -Видання української видавничої спілки в Канаді. -Вінніпег, Манітоба, 1941. -61 с.
15. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края. Под ред. В.В.Иванова. Издание Харьковского Губернского Статистического Комитета. -Х.: Тип. Губ. Правления, 1898.- Т.І. -1012 с.
16. Здоровега Н.І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. -К.: Наукова думка, 1974. -157 /3/ с.
17. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. Пер. с нем. К.Д.Цивиной. Примеч. Т.А.Бернштам, Т.В.Станюкович и К.В.Чистова. Послесловие К.В.Чистова. -М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. -511 с.: ил./Этнографическая библиотека/.
18. Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л. :-«Музыка», Ленингр. отделение, 1975. -224 с.
19. Культура і побут населення України : навч. посібник /В.У.Наулко, Л.Ф.Артюх, В.Ф.Горленко та ін. -К.: Либідь, 1991. -232 с., іл.
20. Полное собрание русских летописей. -Т.1. Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по академическому списку.- М.: Из-во восточной литературы,1962
/ Воспроизведение текста издания 1926-1928 г. под ред. акад. Е.Ф.Карского. -579 с.
21. Полное собрание русских летописей. -Т.2. Ипатьевская летопись. М.: Из-во восточной литературы,1962. / Воспроизведение текста издания 1908 г. -XVI + 938 + 87 + /VI/с.
22. Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению археографическою коммиссиею, -Т.Ш. -IV. Новгородские летописи. – Санкт-Петербург. В типографии Эдуарда Праца, 1841. -308 + /I-X/с.
23. Полное собрание русских летописей. -Т.14. 1. Повесть о честном житии царя и великого князя Федора Ивановича всея Руси. 2. «Новый летописец». 3. Указатели к Никоновской летописи IX-XIIV т.т. -М.: «Наука». Гл. Ред. восточной литературы, 1965. // Воспроизведение текста тома XIV с издания 1910 г., указатели к Никоновской летописи с изд. 1918. -154 с. + 285 с.
24. Попович М.В. Мировоззрение древних славян. -К.: Наукова думка, 1985. -167 с.

25. Потебня А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. Сочинение А.А.Потебни. -М.: в Университетской типографии. /Катков и К/, 1865. -310 /VII/с.
26. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах. Из-е -2. -Х.: Из. М.В.Потебня. Тип. «Мирный труд», 1914. -243 с.
27. Рыбаков Б. Язычество древних славян. -М.: Наука, 1981, -607 с. ил. АН СССР, Отд-ние истории, Ин-т археологии.
28. Силенко Лев. Мага Віра. -Нью-Йорк, Оріана, 1979. -1428 с.
29. Скуратівський В.Т. Вінець. -К.: Вид-во УСГА. 1994. -240 с., /12/.
30. Субтельний Орест. Україна : Історія. Найдавніші часи. Київська Русь. Польсько-литовська доба. Козацька ера. Під імператорською владою. Україна у XX столітті./ Переклад з англійської Ю.Шевченка /. -Х.: «Еврика-дефант», 1993 . -350 с.
31. Сумцов Н.Ф. Научное изучение колядок и щедривок. / Оттиск из февральской книжки «Киевская старина» за 1886 г. / - К.: Тип. А.Давиденко, 1886.-30 с.
32. Сумцов Н.Ф. О свадебных обрядах преимущественно русских. -Х.: Тип. И.В.Попова. 1881. -206 с. /IУ/.
33. Сумцов Н.Ф. Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы. /Издание редакции «Киевской старины» / -К.: Тип. Г.Т.Корчак-Новицкого, 1885. -20 с.
34. Сумцов Н.Ф. Хлеб в обрядах и песнях. -Х.: Тип. М.Зильберга, 1885. 137 с. + /3/.
35. Теорія та історія світової і вітчизняної культури : Підручник. /Гобач Н.Я., Гелей С.Д., та ін. -Львів .: Каменяр, 1992. -166 с.
36. Токарев С.А. Ранние формы религии. -/Предисловие В.П.Алексеева/. -М.: Политиздат, 1990. -621 + /1/ с., /8/ ил.1 ил. -Б-ка атеист. лит.
37. Українська художня культура : Навч. посібник. /За ред. І.Ф.Ляшенка. -К.: Либідь, 1996. -416 с.

Л.С.Мітіна

ДІТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МАГІЧНІЙ ПОЕЗІЇ

Віра в надзвичайне, надприродне та таємниче супроводжує людину майже з моменту її з'явлення. Магічний характер мають обрядові дії та богослужіння усіх світових релігій, зокрема й християнства, а магічність різних чудодійних зцілень знайшла відображення у Біблії та різноманітних літописах.

Основні різновиди магії (агресивно–шкідлива, або "чорна", лікувально–охоронна, військова, любовна, промислова та ін.) у формі, насамперед, замовлянь утворили магічну народну поезію. Переважна кількість замовлянь має лікувально–охоронний характер, а головною дійовою особою в них є діти.

У Біблії діти – теза світлого, чистого, втілення високої моралі. Христос сказав учням своїм: "Коли не навернетесь і не станете, як діти, – не ввійдете в Царство небесне!" (Мф.:18, 2-3). Саме так, за Вічною книгою, людина може повернути свій втрачений рай. У магічній поезії діти, перш за все, – ланка або кільце вічності, продовження життя. В юності вони на втіху, в старості – на прокорм, а по смерті – на помин душі. За народною філософією, в дітях – зміст життя. Тому дітей охороняють від усього злого: "від меча, від огню, від потопу, від змія, від звіра, від вішальниці, від в'язниці, від мимоходів, від переходів, від глухоти, від німоти, від сліпоти, від паралічу", охороняють "днями, ночами, опівночі, досвітками, ранками і на сон грядущий", охороняють усюди, навіть "в путі–дорозі, де йде мати, у котрої дитя ще в утробі". Свята віра матері в замовляння чарує своєю стверджуючою силою: "Ангели–хранителі будуть мене охороняти. Я всередині із своїм чадом горя не знати". Тут не тільки благання, тут віра, що так воно і буде.

Утворене кільце вічності, у свою чергу, складається з окремих ланок часу, відповідаючих різним окресам дитячого віку і маючих свої замовляння. Цілком природно, що найбільша увага у магічній поезії приділяється тільки-но народженій дитині, доля якої цілком залежить від бога та дорослого: "Як перевіязували пуповину – завсіди промовляли. За першим вузликом говорили:

– Першим разом, лучшим часом, за Божою поміччу, за Божим благословенням, щоб був багатий, щасливий, довголітній, доступний до панів, до жидів, до дяків, до попів. Зав'язую тобі вік довгий, розум добрий, в щасті, в здоров'ї, в миру пожити."

Купали дитину зразу після народження. Першу купіль робили з чистої води, або з вивару вівса, "щоб був багатий і плідний, як овес". Під час першої купелі необхідно було казати: "Здоровий був, мій синочку (донечка), з далекої доріженьки! Намучився, поки до світу Божого ясного дістався. Рости

здоровий та кріпкий, як дуб, гнучкий, як лоза, бистрий, як вода." Але цей Божий світ приносе й лихо, бо за замовляннями дитина не знає хвороби (хороби) в материнській утробі. Сон бажався "легенький, тихенький", а дитячі "плаксивці, марудивці, неспокійниці" повинні були йти "легенько, тихенько" на дуби, на берези. Після замовляння треба було тричі плюнути на дитину і покласти на смітник. А зі смітника дитину забирала вже мати.

Іншими словами стрічали, наприклад, вже хрещену дитину:

"Прошу Трійцю святу,
Аби дала здоров'я своєму рожденому,
Хрещеному (Федору).
А біль щоб щезла:
Від голови, від очей, від зубів,
Від горла, з утроби,
Від тіла красного-прекрасного,
Від усіх суставів.
Аби щезло в печери кляті,
У ліси темні, у пущі далекі
На віки віків.
Амінь"

Окресливши місце дитини у часі, магічна поезія визначає її положення у просторі, причому поводиться з дитинством більш толерантно, ніж зі світом дорослих. Воно – невід'ємна частина природи, бо "корова лиже чорне теля, а мати своє дитя". Сама Земля стає малечі другою рідною матінкою і, як звичайна мати, охоче бере собі усякі дитячі хвороті "Крикси, стиски, безсонці" відправляються на "зорі високії, на води глибокії, на темніє ліса, на ниці води, на очерета, на болота – до синього моря гуляти"; біль відсилається далеко за "червоне море, за широке поле", там він буде жити, "лупати плити, ріки переривати, піски пересипати, дерева ламати". "Крикливці, серливці, дрисливці" визиваються на вогонь, виганяються на плигу.

Демонологія дозволяла ці так влучно, щиро і безпосередньо названі болісті вимінятн у природи на здоров'я: "Стоїть на річці верба, а на тій вербі – сова. Сово, сово! У мене – син, а в тебе – дочка. Посватаймося, побратаймося. На тобі плаксивці названі, послані, подумані, погадані". Плач дитини можна було передати ворогам, і тоді вони, "як сова уха, скриплять і вдень, і вночі", а немовля "спить і не кричить". Кури чорні та білі також можуть узяти "крикливці" та зміняти їх на сон.

Дитячі хвороби приваблюються застоллям, їх відправляють "на ліси, на бори, на розхідні шляхи, там стоять столи застелені, на них чарки поналивані". Там будуть крикси та верекси за ночниці пити та гуляти, а дитя буде спати.

Хлопчик в замовляннях має свого заступника – дуба, а дівчинка свою захисницю – березу. Як дитина плаче, то хлопчика треба приносити до дуба, а дівчинку – до берези і промовляти: "Дубе, дубе! Ти чорний. У тебе, дубе,

білая береза, у тебе дубочки синочки, а у березочки дочки. Тобі, дуб і береза, шуміть та густи, а рожденому, хрещеному рабу Божію (...) спати та рости!" Як дівчинка має крикси, то починати треба так: "Березо, березо! У тебе, березо, чорний дуб..."

Важливим аспектом магічної поезії є використання дітей як носіїв великої лікувальної сили.

Серед дітей замовляння завжди виділяють "первака" – першого од матері. Лише йому дається право набирати святої води і бризкати її через сито три рази при вимовлянні пристріту – такої хворості, коли людину ні з того, ні з сього починає "ламати, кидати в гарячку. Буває ця хворість з очей людей "завернутих". Хто ж це такі? Й тут замовляння не обходить увагою дитину. Виявляється, що "завернуті" – це люди, котрих мати ще в дитинстві відлучала, тобто переставала "годувати грудьми", а через деякий час знову "давала грудей", то ця дитина ставала "завернутою" і як виростала, то "очима багато лиха робила іншим". Буває "завернутий" раз, два, три... Чим більше, тим шкідливіші його очі. Проти "завернутих" очей і "поганих очиць" є один захід бережливості – попередження: "Перед початком роботи, або куди йдеш, чи лягаєш спати, треба помолитись "Пресвятій Богородиці" і проказати прислівку:

"Твоя стретуха,
Моя незнесуха.
У моєї незнесухи
Соколині очі,
А орлові крила,
Ведмедича сила,
Сім, п'ять день між очима.
Крильми одмахаюсь,
Очима оддивлюсь,
Силою одіб'юсь
Та нічого не боюсь".

Після цього треба подуть і плюнути.

Уміння лікувати від "завернутих" цінувалося вище за вміння щось робити: "У моря калина, під калиною дівчина, вона не знала ні шити, ні прясти, ні золотом гаптувати; тільки уміла і знала од раба Божія уроки і презори викликати й визивати, на сухії ліса посилати". Власно заговорити може дівчина, що нічого більш не вміє. Сили не можна витрачати на інші справи, повинно віддавати їх одній.

Замовляння виділяє уроки чоловічі, жіночі, парубочі, дівочі та окремо дівчачі і хлоп'ячі, визначає за кожним віком своє, притаманне тільки йому, головне. Дійсно, кожний вік має своє навчання - уроки, свій нахил - пристрасть. Може, хвороба тому й зветься - уроки, пристріт. Її й можуть "наурочити" – наробити.

Не тільки на "уроки" потрібні діти. Щоб замовити, скажімо, текучу кров, досить самого існування їх, або присутності: "Ішов брат із сестрою, найшли глечик з водою. Глек упав, вода розлилась, кров застигла".

Наука вимовляння достається у спадщину, але перевага в замовлянні все ж віддається дитині як чистішому, нічим не замареному живому створінню: "На синьому морі, на залізнім току – там залізна баба, а в тої баби – сім дочок, а в тих семи – також по сім. Вони одмовляють і отговорюють од крові, і од кров'яної, і водяної, і вітряної, кровсанищо попивають, мотошницю поїдають". Це діти доброї чаклунської сили.

Але якщо є діти у добра, то вони повинні бути у зла. І як страшне закляття – це бажання сили доброї, щоб не було дітей у злої, тут, де вона своє зло сіє. Народна педагогіка розуміє, що таку ціну зло не забажає сплатити, бо діти – то продовження твого роду, твоєї справи: "Чи ти, вразе, лісовий, чи і польовий, я тебе вимовляю і на місце посилаю. Чи ти, вразе, водяний, чи ти, вразе, наїдяний, чи ти, вразе, з напитку, я тебе вимовляю, покришкою закриваю, тут тобі не бути, тут тобі дітей не мати, на місце ступати. Чи ти, враз, вечірній, чи ти – ранішній, чи ти полудневий, я тебе вимовляю, на сухі лози посилаю, там тобі бути, там твоя мати, там твої діти, там тобі сидіти".

Вражає в замовлянні мудра думка: якщо є добра сила, то є і зла, – це закономірність. І сприймання такого закону спокійне, як у дітей, які не висловлюють подиву в зіткненні зі злом (добро та зло сприймають байдуже). Діти добра та зла однаково хочуть їсти. Постає запитання: чим годувати дітей зла? Безумовно, злом: "На синьому морі лютий звір реве. "Чого ти, лютий звіре, ревеш?"– "Бо нема мені чим моїх діток годувати". – "Іди ти, лютий звіре, до Івана у двір, візьми раба Божого (...) молитвованого, хрещеного, миром мированого люту кров і будеш мати, чим діток своїх годувати". Або: "Через річку бистру і через кладку хистку йшло три матінки, три п'ятінки (п'ятниці): "А куди ви йдете?" – "До моря, а коло моря липа, а в тій липі змія-гадина дітей навела. Годі тобі, змійо–гадино, дітей годувати, йди до хрещеної молитвеної народженої (ім'я) ятрості дати, з її біль витягати, з її очей, з її плечей, з її рук, з її ніг, з її голови, з її 77 суставців". Вражає щира віра народу, що зло живиться тільки поганою їжею – болем. Для зла біль – це добро. Тобто зло дає добро, а зрозуміння цього можливе тільки незакаламученною свідомістю.

Якщо добро, добрий рух повинні бути поруч з дитиною, матір'ю, то нехай злий пропишеться в далеких, інших місцях. Які чудові координати знаходить народна мудрість! Злий дух відсилається за "червоне море", за "голубе море", за "чорне море", за "широке поле", "у прокляте каміння, у темні печери, де птахи не долітають, де кури не доспівають, де собаки не брешуть". Якщо добро робить добре, то зло повинно робити зле. Як про це каже замовляння: "Там будеш велике каміння крутити, воду переливати, піски пересипати, дерева перевертати..."

Часто в замовляннях заклинають дитину від поганих очей, поганих поглядів, поганих думок, поганих хвилин, тобто дурного глазу. Бажають йому що чи ні? Так, бо то зло не від злого духа, який народна свідомість сприймає як щось данне, а від такої, як вона сама людини. Тоді замовляння повертає біль на ту людину, яка наслала нівечення: "...щезни, пропади, звідки взялось, туди йди. Тьху, тьху, тьху!"

Та поруч з народною мудрістю, що добру - добро, а злу - зло, замовляння можуть зло не тільки розуміти, відправляти світ за очі, але й нищити. Як? Нищити його дітей:

"Лишай, лишай, лишай!
Я тебе замовляю,
До чорної свині посилаю.
Що чорна свиня тобі мати,
А кабан тобі батько.
Шо чорна свиня привела
Дванадцятеро поросят,
А сука - дванадцятеро цуценят.
З дванадцяти стало одинадцять,
З одинадцяти - десять,
З десяти - дев'ять,
З дев'яти - вісім,
З восьми - сім,
З семи - шість,
З шести - п'ять,
З п'яти - чотири,
З чотирьох - три,
З трьох - два,
З двох - один,
З одного - ні одного.
Як не стало в свині поросят,
У суки - цуценят,
Так не стане і лишая".

Плюють на лишай, на палець, на останній беруть сажу з комина і тричі обводять навколо нього.

Наскільки виправдана така жорстокість? Рівно настільки, наскільки егоцентрична свідомість дитинства: якщо до мене зі злістю, то й мені можна. Так, трясовицю насилають царя Ірода дочки – дванадцять дівиць – красавиць. Про себе кажуть: "Ми царя Ірода дочечки". Естетика зла не викликає глузду й художнього непорозуміння. Зло також витримано на високому художньому рівні, як і добро. Які чудові слова до назв хвороб знаходять "дочечки" Ірода! На запитання Святого Пахнутія, куди вони йдуть, Іродині відповідають: "Ми ідем людей мучить, сушить, знобить, рожжигать, іменем звать нас: перва огненная, друга то же, третя легчає, четверта гнутная, п'ята ломотная, шоста

жовтая, седмая скорпія, осьмая сухая, дев'ята знобая, десята синяя, одинадесята пухлая, дванадцятая глихота і дневная, сестра їх старійшая, моторнійшая і проклятійшая". Зло повинно робити зло, а мале зло – "дочечки" – готуватися до великого зла.

Завершення окресу дитинства втілює у замовляннях мотив обов'язкового розлучення з батьками. Діти виростають й у Зла, й у Добра і покидають батьківський дім. Треба будувати своє жигло, заводити "своїх діточок":

"Мав дутар дев'ять синів,
Мала дутарка дев'ять донек;
Сваталисе, лагодилисе,
Містилисе - не помістилисе,
Розійшлисе, ростеклисе,
Як ростікаєсе віск на вогні.
Так аби і душі ростелисе,
А оставили чистого,
Хрещеного (ім'я),
Як го мати на світ породила..."

Або:

"На жовни (проти золотухи).
Мав жовнар дев'ять синів,
Мала жовнарка дев'ять доньок;
Сваталисе, браталисе,
Містилисе, не помістилисе...
Розійшлисе, розтеклисе".

Діти йдуть від батьків, як у зла, так і у добра, однаково, щоб не скінчилося життя, не погасло світло майбутнього.

Світ дитинства в українській магічній поезії зображується, переважно, через замовляння, які відповідають кожному віковому окресу дитини. І якщо у її ранньому віці ці замовляння мають лікувально-охоронний характер, то зростання дитини додає до них проблематику боротьби добра зі злом, а завершення віку дитинства супроводжує мотив взаємовідносин дітей та батьків.

Розглядаючи дитину як ланку вічності в єдності з навколишнім світом, магічна поезія забезпечує нерозривний зв'язок історичного минулого та майбутнього сучасної людини, орієнтуючи її у часі та просторі.

В.В.Карнаушенко

ОСОБЛИВОСТІ СПЕЦІАЛЬНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ПРИ РОЗРОБЦІ ЛІНГВІСТИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ АІС

Розвиток науки супроводжується невпинною розробкою ідей, появою нових понять та визначаючих їх слів. Відбувається процес становлення спеціальної лексики наукової літератури, який простежується при вивченні особливостей формування спеціальних термінологічних номінацій у підмові визначеної предметної області. Закономірності становлення нової термінології привертають увагу фахівців і особливо актуальні через зближення теоретичного та практичного термінознавства з теорією та практикою лінгвістичного забезпечення інформаційних систем.

Аналіз спеціальної лексики наукової термінології виявив широке використання в наукових публікаціях синонімів-професіоналізмів із коннотативним та експресивним забарвленням. Це викликало деякі труднощі при описі моделі даних в автоматизованій інформаційній системі. Результати лінгвістичного аналізу дозволили визначити місце професіоналізмів при розробці логіко-семантичної моделі досліджуваної предметної області. Об'єктом дослідження було обрано спеціальну лексику підмови "фізика плазми". Аналіз наукових публікацій, а також результати опитування інформантів (співробітників науково-дослідного інституту) підтвердили припущення щодо широкого використання професіоналізмів у науковій літературі, а також у процесі фахового спілкування. Отримані результати дали можливість припустити, що стадія професіоналізмів є закономірним етапом становлення нової термінології.

Виявляючи тенденцію до зближення зі стандартною лексикою функціонального стилю наукової літератури, професіоналізми посідають проміжне положення між фаховими жаргонізмами та стандартною термінологією. З одного боку, характерною їх особливістю є нестійкий характер, а саме:

1) поширена синонімія;

2) мотивованість у процесі формування номінацій зі слів загальновживаної мови;

3) збереження слабких слідів коннотації та експресії;

4) тенденція до економії засобів висловлювання в процесі трансформації в спеціальний термін.

З іншого боку, професіоналізми, як і терміни, відзначаються :

1) системністю;

2) наявністю дефініцій;

3) моносемічністю в межах свого термінологічного поля;

4)широким використанням у наукових публікаціях, як складової частини стандартної лексики спеціальної термінології;

5)тенденцією до зближення зі стандартною термінологією та наступним переходом одного з синонімів-професіоналізмів у спеціальний термін.

Зупинимося окремо на кожній із цих характеристик на прикладі фахової лексики підмови "фізика плазми". Як було визначено, нестійкий характер номінацій-професіоналізмів характеризується наявністю яскраво відбитої синонімії. Під синонімією, як правило, розуміють збіг за основним значенням слів, морфем, конструкцій, фразеологічних одиниць. Синоніми позначають одне поняття, розрізняються відтінками значення чи стилістичним забарвленням та їх можна взаємозамінювати у контексті.

Аналіз наукових публікацій різних авторів і авторських колективів свідчить про вживання різноманітних номінацій для позначення того ж самого наукового явища. Наприклад, номінація *input torque* зустрічається, як правило, тільки в англомовних наукових публікаціях японських фахівців (NIFS, Японія) і є синонімом поширеної номінації *toroidal moment* (впроваджений момент розкручування).

Згадка про явище струму захоплення у фізиці плазми вперше з'явилася в працях японських учених. У перекладі англійською мовою це явище мало номінацію *draw current*. Пізніше англійські фахівці почали позначати те саме явище за допомогою номінації *driven current*. Протягом тривалого часу ці дві номінації існували паралельно. Згодом частішого вживання набула тенденція англійського варіанта, що й зумовило його перехід до стандартної термінологічної системи. Проте вислів *draw current* ще можна зустріти в науковій періодиці з фізики плазми. У даному разі фахова синонімія зумовлена пріоритетом відкриття в неангломовній країні, а також необхідністю для білінгвів і перекладачів наукової літератури перекладу номінацій з рідної мови на англійську.

Наявність рівноправних термінологічних синонімів викликана також тим, що вивчення тих самих наукових питань має місце одночасно в різних країнах. Це зумовлює вибір різних критеріїв для номінації предмета або явища. Наприклад, *a hole in the distribution function* часто позначає в українській науковій літературі *викривлення або провал функції розташування*. *A mirror harmonic* має українські аналоги *пробкова гармоніка* або *гармоніка дзеркального відображення*.

Разом з цим дослідження показує, що прагнення мови до економії засобів вислову спричиняє підміну одного поняття іншим через скорочення номінації останнього. Наприклад, *rotational transform* (обертальне перетворення) використовується у науковій літературі замість номінації *rotational transform angle*, яка позначає кут обертального перетворення. Запропоновані харківськими фахівцями англійські номінації *"electron root"* і *"ion root"* (електронний корінь і іонний корінь) є скороченими варіантами

повних, а тому і більше доступних для розуміння номінацій *electron root flux* і *ion root flux* (корінь електронного струму і корінь іонного струму). Це явище можна також охарактеризувати як один із варіантів відносної синонімії, коли одна з номінацій-синонімів має не одне, а два значення. Вживання скорочених номінацій-професіоналізмів у спеціальних мовах різних галузей знань призводить до полісемії.

Крім семасіологічних засобів вивчення термінологічної системи, до яких належить опис структури значення одиниць мови, їх багатозначності, семантичних і функціональних угруповань одиниць та особливостей семантичних відношень, істотну роль відіграє ономасіологічний підхід до досліджуваного явища. Ономасіологічні методи дослідження припускають опис мовних засобів позначення понять, розгляд зміни номінацій в історичному аспекті, визначення різноманітних засобів мовного відображення понять. Важливе місце в ономасіологічному підході до вивчення термінології посідає проблема мотивації при утворенні номінацій. Проте мотивація виявляється частковою й неповною, оскільки семантика будь-якого слова завжди ширше того, що відомо кожному члену мовного колективу. У самій семантиці є основні (диференціальні) елементи і додаткові (інтегральні). При широкому розповсюдженні предмета чи слова, яке його позначає, може статися переоцінка властивостей предмета, і додаткові елементи семантики можуть сприйматися як диференціальні, основні. Тому первинна номінація ще не є виразом поняття, яке складає основу змістовної сторони слова. Статут терміна визначається в процесі його функціонування в мові.

Було визначено, що первинні спеціальні найменування, які з'явилися в процесі лабораторних експериментів, нагадують номінації розмовної мови. Кожен дослідник дивиться на речі крізь призму своїх знань і практичного досвіду. Тому наукові явища, що спостерігаються, викликають у фахівців різноманітні асоціації.

Участь фахівця в утворенні нової спеціальної номінації наочно проявляється, коли автор бере нове слово або вислів у лапки (наприклад, *"spiral arms " - галактичні рукава* чи *"no mirror" variant - непробковий варіант*). Іноді авторське *so-called* немов зазначає появу нової номінації, яка за поглядом фахівця найповніше передає зміст наукового поняття. Номінації, які виникають, є робочими позначеннями, доки не відбудеться наукове осмислення явища і не буде утворений спеціальний термін. При цьому втрачається необхідність вказівки на вихідне індивідуальне ставлення автора до номінацій-професіоналізмів. Частота вживання в наукових публікаціях і відсутність синонімів дає можливість припустити, що такі номінації, як *mirror harmonic* (пробкова гармоніка) або *magnetic hills and walls* (магнітні бугри і ями), отримали статут спеціальних стандартних термінів і втратили сліди первинної авторської асоціації і експресії.

На відміну від терміна, що характеризується стилістичною нейтральністю і позбавлений емоційного виявлення, професіоналізмам притаманна коннотативна і експресивна забарвленість. Нижча, але найбільш наочна мотивація термінів здійснюється за допомогою образів, на основі яких утворюється метафора. Завдяки своїй наочності, метафора допомагає зрозуміти і пояснити багато фактів, створюючи асоціації за формою, кольором, фактурою, розміром тощо. Метафора дає можливість провести аналогію, виконати перенесення за подібністю між двома різними за своїм походженням предметами чи явищами. Наприклад, *"so-called bootstrap current"* (так званий бутстреп струм) передає подібність струмів, що перехрещуються, до шнурівки на черевиках; номінації *magnetic hills and wells* (магнітні бугри і ями) характеризують точки максимуму і мінімуму на діаграмах магнітного струму. *Sawtoothing discharge* (пилкоподібний розряд) характеризує розряд із пилкоподібними коливаннями. Слід визначити, що англійська наукова і технічна література особливо багата на метафори. Велика образність англійських спеціальних термінів у порівнянні, наприклад, з українськими та російськими пояснюється специфікою англійської мови з її дуже короткими словами, які легко складаються у словосполучення.

Як уже відзначалося, професіоналізми не можуть бути стандартними термінами, проте вони мають тенденцію до зближення з останніми. З розвитком галузі знання і появою нових публікацій один із синонімів-професіоналізмів, як правило, отримує домінуюче значення, стає загальновизнаним і переходить до категорії спеціального терміна. Цьому сприяє і така властивість професіоналізмів, як їх моносемічність та прагнення до стилістичної нейтральності. Професіоналізми, які створюються на основі метафори й метонімії, можуть мати тільки слабкі сліди коннотації та експресії, які поступово зникають при трансформації професіоналізмів до стандартних термінів. Наприклад, у англійській термінологічній системі професіоналізм *the mirror harmonic*, який мав аналог *the harmonic of the mirror reflection*, змінив свій статут на статут спеціального терміна, що використовується у вузькому колі фахівців. Проте, в україномовних спеціальних публікаціях із фізики плазми ще зустрічається використання двох номінацій для визначення даного явища. Це вітчизняна номінація *пробкова гармоніка* й калька з англійської мови *гармоніка дзеркального відображення*. *Trapped particles* (замкнені частки) колись мали дублети *localised particles* та *closed particles*. Сьогодні номінація *localised particles* майже не використовується в наукових публікаціях, а застосування терміна *closed particles* зведено до опису часток в безпастковій зоні.

Період переходу одного з синонімів-професіоналізмів до стандартного терміна залежить від багатьох чинників, зокрема від того резонансу, який отримує дане явище в науковому світі. Широка відомість таких явищ, як відкриття бутстреп струму англійськими вченими Біккертоном і Коннором, а також режиму банан-плато в Інституті атомної енергетики ІАЕ в Москві,

сприяла тому, що номінації тривко затвердилися у науковому світі і фактично не мають синонімів-професіоналізмів у наукових публікаціях. Ці номінації були запозичені термінологічними системами інших мов.

Велика частина стандартних термінів пройшла у своєму становленні через стадію професіоналізмів, нині ці номінації характеризуються:

- системністю,
- наявністю дефініцій,
- тенденцією до моносемічності в межах свого термінологічного поля,
- відсутністю коннотативних та експресивних значень,
- стилістичною нейтральністю.

Таким чином, стадію професіоналізмів можна вважати закономірним етапом становлення термінологічної номінації, який має бути відображений при описі моделі даних в АІС. Аналіз спеціальної лексики наукової термінології підмови "фізика плазми" дозволив розробити логіко-семантичну модель предметної області з метою її подання у бібліографічній базі даних. Логіко-семантична (інфологічна) модель предметної області грунтується на повній систематизації всіх назв і визначенні значимих термінів підмови "фізика плазми". Відомі критерії дескрипторизації було поширено через відбір синонімів-професіоналізмів поряд із загальновизнаними стандартними термінами. Подальшого розвитку набули існуючі стратегії інформаційного пошуку завдяки використанню синонімів-професіоналізмів спеціальної лексики підмови "фізика плазми" для індексування запитів засобами СУБД Microsoft Access.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Головин Б.Н., Кобрин Р.Ю. Лингвистические основы учения о терминах. - М.: Высшая школа, 1987. - 104 с.*
2. *Суперанская А.В. Общая теория терминологии. - М., 1992. - 242 с.*

В.В.Карнаушенко

ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ПИТАНЬ РОЗРОБКИ ЛІНГВІСТИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ АІС В УКРАЇНІ

Інформаційне забезпечення є невід'ємним компонентом розвитку всіх сфер людської діяльності. Інформаційна криза, яка виникла в 90-ті рр. у країнах колишнього СРСР, істотно відбилася на інформаційному забезпеченні фахівців, негативно вплинула на розвиток української науки та культури. У зв'язку з цим актуальним є питання створення в Україні автоматизованої інформаційної системи (АІС) бібліографічного забезпечення фахівців на базі інформаційної мережі спеціалізованих локальних баз даних на персональних ЕОМ, спроможних оперативно реагувати на зміни потреб інформаційного ринку. Ефективність розробки і функціонування автоматизованої інформаційної системи значною мірою визначається рівнем організації її лінгвістичного забезпечення. Незважаючи на відсутність єдиного підходу фахівців до визначення цього лінгвістичного напряму, в спеціальних публікаціях чітко виокремлюються основні об'єкти та засоби лінгвістичного забезпечення АІС. В центрі вивчення сучасної української лінгвістики інформаційно-пошукових систем постали питання індексування документів і запитів на основі елементів формалізованої природної мови. Увагу фахівців привертає дослідження основних типів інформаційно-пошукових мов АІС, їх функцій і структури; розробка засобів і методів контролю за інформаційно-пошуковими мовами; вирішення питання сумісності ІПМ різноманітних автоматизованих систем на основі єдиних міжнародних стандартів; визначення місця інформаційних мов вербального типу в системі лінгвістичного забезпечення АІС; створення єдиного комплексу ІПМ для організації ефективного автоматизованого інформаційного пошуку в системі. Порушуються питання організації автоматизованих тезаурусів, визначення критеріїв відбору дескрипторів, установлення парадигматичних та синтагматичних відношень між ними на основі лексикологічного, морфологічного, синтаксичного та семантичного аналізу спеціальної української термінології предметної області.

Лінгвістичне забезпечення традиційно розглядається як засіб розкриття змісту документів під час їх індексування. Основою лінгвістичного забезпечення будь-якої АІС є інформаційно-пошукові мови (ІПМ), до яких належать ієрархічні класифікаційні системи, об'єктно-ознакова мова, дескрипторна мова, ІПМ предметних рубрик та ін. Особливу увагу спеціалісти приділяють використанню об'єктно-ознакових мов, розвиток яких пов'язаний із утворенням баз знань і дає можливість на основі реально існуючої інформації отримати нові знання. Вважається, що лінгвістичне забезпечення АІС, зокрема електронних каталогів, зумовлене передусім

вибором формату подання елементів бібліографічних записів і ІПМ тематичного пошуку. При цьому нетрадиційний підхід деяких науковців полягає у віднесенні бібліографічного опису та бібліографічного посилання до особливого різновиду інформаційно-пошукової мови, лексичні одиниці якої дозволяють провадити пошук відповідних документів в АІС документального типу [2, 4].

Одна з основних вимог до АІС - це форматна сумісність з іншими системами. По суті лінгвістика АІС і є тією основою, яка може забезпечити єдність різноманітних електронних каталогів, як різновиду АІС. Для вирішення проблеми лінгвістичної сумісності з зарубіжними інформаційними центрами продовжується робота по створенню єдиного національного формату бібліографічного запису на підставі міжнародного формату MARC [5, С.615]. Деякі фахівці (О.Г.Симонова і О.А.Соловйова) пропонують індексувати поля вітчизняних систем, зважаючи на вимоги Американської автоматизованої бібліотечної мережі OCLC [6, С.32]. Бібліографічний запис OCLC включає: бібліографічний опис, ISBN, ASSN, номер CODEN, номер урядового документа, номер видавця нот, номер картки Бібліотеки конгресу, номер OCLC, класифікаційний індекс і предметні рубрики Бібліотеки конгресу, сігли бібліотек, що мають цей документ, індекс УДК. Інші вітчизняні науковці (Є.І.Арсеєнко і І.Є.Таврог ЦНБ ім. Вернадського) пропонують вводити до системи поля бібліографічного запису з урахуванням особливостей фонду бібліотеки: інвентарний номер, автор, назва, місце видання, видавництво, рік видання, ключове слово (рубрика), адреса книги (прізвище читача і номер читацького квитка, або скорочене найменування структурного підрозділу бібліотеки, в якому знаходиться книга) [1, С.24]. Така індексація полів, за поглядом спеціалістів, дозволить проводити максимальний облік та пошук усієї необхідної інформації на ЕОМ.

Протягом тривалого часу фахівці намагалися створити єдину універсальну класифікаційну систему, тобто єдину ІПМ для відбиття предметної області. Ця ідея втілювалась в УДК, ББК, ДДК, де первинною ознакою групування документів є предметна область, наука, дисципліна або сфера практичної діяльності. Особливу зацікавленість зарубіжних фахівців викликають структурні знахідки та засоби індексування таблиць ББК. Розроблено багато варіантів таблиць ББК. Крім базового варіанта для наукових бібліотек (1960-1968, в 25-ти вип., 30-ти кн.) вийшли таблиці для масових бібліотек (1970, 1986, в одному томі), для дитячих бібліотек (1978, 1986, 1988), для обласних бібліотек (1980-1983, в 4-х томах), для краєзнавчих каталогів бібліотек (1989). Проблема літерної індексації основних розділів, яка обмежувала застосування ББК у бібліотечній практиці, була вирішена ще в 1967 р., і всі наступні видання мають цифрову індексацію. Це надає класифікації нових можливостей для використання в автоматизованих інформаційних системах.

Водночас, все більшої популярності в Україні та Росії набуває десяткова класифікація Дьюї. Порівняльний аналіз десяткової класифікації Дьюї з УДК, за Л.С.Соловйовою, свідчить про переваги використання ДДК для індексування й пошуку документів в АІС, оскільки методика складання індексу останньої робить її більш придатною для машинного читання [5, С.213].

Втім, дослідники усвідомили неможливість створення єдиної інформаційно-пошукової мови, яка б виконувала всі функції лінгвістичних засобів системи. Кожний тип ІПМ призначений для функціонування в певних умовах і для задоволення певних інформаційних потреб. Тому лінгвістичне забезпечення автоматизованих пошукових систем слід грунтувати на комплексному використанні декількох ІПМ різних типів.

Діалог з комп'ютером надав широкі можливості для використання вербальної мовної групи. Це спричинило дискусію про доцільність утворення пошукового образу документів за допомогою дескрипторів або предметних рубрик. В Україні накопичено багатий досвід по утворенню словників-дескрипторів та пошуку в бібліографічних базах даних за дескрипторами. Проте, з низки причин пошук за предметними рубриками майже не використовується в інтерактивному режимі, незважаючи на наявність карткових предметних каталогів у окремих великих бібліотеках. Водночас, як свідчать американські дослідження, пошук за змістом є найпоширеніщим з усіх видів пошуку. Великий досвід предметизації в США визначив доцільність включення предметних рубрик до бібліографічного формату USMARC. Тому в електронних каталогах США перевага надається предметному, а не дескрипторному описові змісту документа. Предметні рубрики містять додаткову інформацію про зміст документа в семантично відкритому для користувача вигляді - на природній мові. Предметний пошук дає можливість показати користувачеві сполучення обраного ним терміна з іншими термінологічними одиницями, дозволяє задавати широкий предмет пошуку і не піклуватися про формулювання більш вузького аспекту. Водночас, пошук за дескрипторами потребує досконалого знання предметної області. Проте, вітчизняні дослідники вважають за доцільне не відмовлятися повністю від елементів дескрипторного пошуку, оскільки тезаурус електронного каталога значно підвищує ефективність інформаційного пошуку за предметними рубриками і дозволяє звузити спектр пошуку через вказівки на парадигматичні відношення та частотність взаємосполучення термінів [5 С.624]. Оскільки в Україні ІПМ предметизаційного типу ще не регламентується нормативними документами, науковці вважають за потрібне розробити єдину предметизаційну інформаційно-пошукову мову.

Однією з основних проблем лінгвістичного забезпечення автоматизованих інформаційних систем на основі елементів природної мови є недостатньо розроблені методи та засоби подання термінології предметної області в системі. Тривалий час природну мову вважали непридатною для

використання в інформаційних системах, тому зміст документів передавався інформаційно-пошуковою мовою зі спрощеною лексикою і граматикою. Нині найбільш реальним шляхом автоматизації інформаційних процесів є використання формалізованої природної мови, основу якої складає науково-технічна термінологія. Це зумовлює необхідність утворення єдиних термінологічних систем предметних областей знань, визначення чіткіших критеріїв пошуку за ключовими словами та удосконалення засобів відбору дескрипторів для створення словників автоматизованих інформаційно-пошукових систем.

Сьогодні термінологічне забезпечення багатьох областей знань не відповідає вимогам розробки лінгвістичного забезпечення АІС на базі формалізованої природної мови. Розробка лексико-семантичної основи будь-якої ІПМ та створення логіко-семантичної моделі предметної області включає відбір і нормалізацію лексики, побудову класів умовної еквівалентності, реалізацію парадигматичних відношень та ін. Вирішення цих питань потребує більш ретельного дослідження спеціальної лексики предметної області, встановлення закономірностей формування нових номінацій, зокрема визначення місця професіоналізмів у системі спеціальної лексики наукової термінології. Незважаючи на негативне ставлення окремих фахівців до фахових жаргонізмів, як стилістично знижених дублетів стандартних термінів, широке використання професіоналізмів у наукових публікаціях дає підставу розглядати їх як закономірну фазу становлення спеціального терміна. Це має знайти своє відображення при створенні логіко-семантичної моделі предметної області.

Аналіз спеціальних публікацій за темою свідчить, що проблему лінгвістичного забезпечення АІС фахівці розглядають без урахування особливостей проектування автоматизованої інформаційної системи. Створення передових систем управління базами даних (СУБД) для персональних ЕОМ висуває нові вимоги до розробки лінгвістичного забезпечення АІС, основною функцією якого є відображення предметної області на кожному рівні проектування системи.

Проектування баз даних - це складний процес, що включає декілька етапів. У Національному науковому центрі Харківського фізико-технічного інституту (ННЦ ХФТІ) найдоцільнішим при розробці моделі лінгвістичного забезпечення бібліографічної бази даних з фізики плазми було визнане трирівневе моделювання даних (зовнішній, концептуальний і внутрішній рівні) [3]. Ця схема дозволяє розробити модель лінгвістичного забезпечення бібліографічної бази даних "Plasma" через здійснення поетапного опису предметної області на зовнішньому, концептуальному та внутрішньому рівнях. На зовнішньому рівні виокремлюються різноманітні зовнішні подання бібліографічної БД "Plasma", кожне з яких сукупністю інформаційних об'єктів та їх властивостей, що мають відношення до особливостей спеціальної лексики наукової термінології з фізики плазми. На

концептуальному рівні база даних "Plasma" - це інформаційна модель підмови "фізика плазми", незалежна від подання даних у середовищі збереження, тобто внутрішнього рівня. Внутрішнє подання бази даних розглядається як сукупність інформаційних об'єктів, розташованих у середовищі збереження та відповідних об'єктам концептуального рівня моделі даних.

Згідно з цим запропоноване лінгвістичне забезпечення бібліографічної БД "Plasma", яке має три основних етапи:

- подання предметної області на зовнішньому рівні проектування бази даних;
- подання предметної області на концептуальному рівні проектування бази даних;
- подання предметної області на внутрішньому (фізичному) рівні проектування бази даних.

На першому етапі визначаються мета, завдання і структура підсистеми лінгвістичного забезпечення, здійснюється розробка комплексу інформаційно-пошукових мов, визначаються завдання, які спроможні вирішувати та чи інша ІПМ комплексу та формулюються вимоги як до всього комплексу ІПМ, так і до його складових частин, тобто окремих інформаційних мов. Відображення предметної області на зовнішньому рівні проектування бази даних грунтується на даних аналізу інформаційних об'єктів та особливостей спеціальної лексики наукової термінології з физики плазми.

Другий етап полягає у розробці інформаційної моделі підмови "фізика плазми", яка є основою для створення концептуальної схеми основної таблиці даних БД "Plasma", утворення дескрипторної інформаційно-пошукової мови-посередника, що здійснює зв'язок із логічними мовами системи та розробки спеціалізованої словникової підсистеми для здійснення лексикологічного контролю за мовним комплексом бази даних.

Третій етап лінгвістичного забезпечення передбачає відображення предметної області в термінах обраної системи управління базами даних (СУБД) з використанням мов маніпулювання даними.

Таким чином, незважаючи на недостатнє висвітлення проблем розробки лінгвістичного забезпечення АІС у спеціальних публікаціях, можна визначити єдиний підхід фахівців до поняття лінгвістичного забезпечення АІС як засобу індексування документів та запитів у процесі запровадження даних до системи з метою здійснення їх наступного пошуку. Лінгвістичне забезпечення кожної АІС характеризується такими параметрами: принципи і засоби індексування документів і запитів; принципи і засоби лексикографічного контролю при індексуванні документів і запитів; засоби організації ІПМ, тобто процедури для підтримки системи лінгвістичного забезпечення в робочому стані; ступінь автоматизації процедур, пов'язаних з

утворенням й використанням даного комплексу ІПМ. Подальший розвиток в Україні комп'ютерної технології та поява нових удосконалених систем управління базами даних потребують розробки лінгвістичного забезпечення відповідно до кожного з рівнів проектування автоматизованої системи, де лінгвістичне забезпечення АІС розглядається як засіб подання предметної області на кожному з рівнів моделювання даних.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арсеенко Т.И., Таврог И.Э. К разработке локальной автоматизированной информационно-поисковой системы //Науч. и техн. б-ки. - 1991. - N8. - С 24-31*
2. *Гендина Н.И. Лингвистическое обеспечение автоматизированных систем. - Алма-Ата: Гылым, 1991. - 224 с.*
3. *Карнаушенко В.В. Розробка реляційної бази даних //Збірка статей аспірантів - Харків: ХДІК, 1997.- С. 62-67*
4. *Лавренова О.А. Создание электронных каталогов в Российской гос. библиотеке: стратегия, лингвистика, проблемы //Науч. и техн. б-ки.- 1995. - N2. - С. 42-49*
5. *4-я Международная конференция "Крым-97": Материалы конференции 7-15 июня 1997. - Судак, 1997.- Т2. -658 с.*
6. *Симонова Е.Г., Соловьев О.А. Автоматизированный библиотечный центр с интерактивным доступом //Науч. и техн. б-ки.-1992.-N4.-С.32-34*

Т.Г.Жулід

СУЧАСНА ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ БІБЛІОТЕЧНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ ФАХІВЦІВ

Стан інформаційних ресурсів і послуг має вирішальне значення для розвитку культури, науки, виробництва та освіти в країні. Щоб не залишитися поза межами наукового прогресу, необхідно використовувати всі можливості сучасних автоматизованих технологій.

Бібліотеки завжди були і будуть першими споживачами інформаційних продуктів, необхідними посередниками між інформаційними центрами та користувачами. Поряд з існуючими комерційними інформаційними центрами бібліотеки залишаються найбільш демократичними і доступними закладами, вони завжди є надійними помічниками тих, хто прагне знань. Бібліотечна справа є пріоритетною галуззю для впровадження сучасних інформаційних технологій. Через тривалу відсутність коштів бібліотеки втрачають можливість бути дійсними осередками культури, науки та освіти в суспільстві. Бібліотека перестає існувати з того часу, коли припиняються нові надходження літератури, і бібліотекарі не мають змоги надавати користувачам сучасну картину стану та розвитку культури і науки. Фонд бібліотеки існує тільки в його розвиткові, інакше він перетворюється на звичайне книгосховище. Щоб виконувати інформаційну роботу на сучасному рівні, треба мати відповідну техніку, інакше робота з великими базами даних на CD-ROM та доступ до інформаційних ресурсів INTERNET дуже ускладнюється.

Економічні перешкоди, відсутність виваженої політики в даному питанні негативно впливають на розвиток фундаментальної і прикладної науки.

Програмісти, які працюють в бібліотеках, втрачають кваліфікацію, оскільки не в змозі впроваджувати та вдосконалювати апаратно - програмний комплекс для доступу до баз даних; бібліотекарі втрачають можливість вести інформаційну роботу на сучасному рівні; користувачі опиняються в ізоляції від досягнень світової наукової думки.

Комп'ютерна культура формується програмістами, вченими, фахівцями зі сфери обчислювальної техніки і включає розробку нового більш удосконаленого програмного, мовного та технологічного забезпечення; паралельно розвивається бібліотечна культура, яка дозволяє систематизувати величезні масиви інформації, що є в INTERNET і на CD-ROM, здійснювати оперативний пошук за запитами користувачів, одержувати документи та їх копії, тобто виконувати роль посередників між масивами інформації та

користувачем. Обидві ці культури мають розвиватися у взаємодії і взаємозв'язку. [1].

Досвід свідчить, що інформаційний пошук в автоматизованому режимі краще виконують фахівці бібліотеки, ніж користувачі. Користувач не завжди чітко вміє сформулювати тематику свого запиту, не має необхідного досвіду роботи з базами даних на CD-ROM та в INTERNET, тому бібліотеки повинні сприяти підвищенню інформаційної культури користувачів. Таким чином, бібліотеки, які мають відповідну техніку і пропонують користувачам доступ до інформаційних ресурсів на CD-ROM та в INTERNET, навчають свій персонал з подальшим навчанням користувачів.

Використання нових комп'ютерних технологій є влучним і ощадливим засобом розповсюдження наукової інформації, необхідної професіоналам. Бази даних на CD-ROM та інформаційні ресурси мережі INTERNET дозволяють охопити увесь спектр наукових публікацій у світі і зробити якісний пошук наукової інформації.

Час та ситуація змушують нас робити все можливе для використання сучасних комп'ютерних технологій в інформаційному обслуговуванні користувачів. Бібліотека Харківського державного медичного університету постійно розширює обсяг інформаційного забезпечення споживачів медичною інформацією. В бібліотеці є сектор автоматизації та науково-методичної роботи. Функціонує локальна мережа на 4 АРМ, сервер виділений (IBM PC/AT 486-DX). З 1991 року створюються бази даних з одержанням карток для каталогів: "Медична література", "Соціально-економічна література" та "Художня література". Створена база даних "Передплата періодичних видань".

З 1997 року у бібліотеці почала діяти електронна пошта. Завдяки міжнародному фондові "Відродження" бібліотека має базу даних MEDLINE (1990-1995 рр.) на CD-ROM, яка створюється в Національній Медичній Бібліотеці США. Це провідна реферативно-бібліографічна база даних з медицини, яка висвітлює дослідження, клінічну практику, адміністративні питання, охорону здоров'я, політику в галузі медицини. MEDLINE - це реферативно-бібліографічна база даних, яка містить понад 7 мільйонів рефератів та посилань з 3500 журналів з 70 країн світу, а також монографії, технічні звіти, матеріали конференцій, дисертації, патенти, книги. База даних має глибоку ретроспективу (з 1966 р.) і при цьому оперативно дає результати нових досліджень. Знайдений матеріал можна видрукувати за будь-яким принципом. База даних MEDLINE інтенсивно використовується в бібліотеці ХДМУ.

Найактивніші користувачі - це кандидати наук та наукові працівники без наукового ступеня. База даних MEDLINE є електронним аналогом покажчика "INDEX MEDICUS". Бібліотека має також повнотекстову базу даних "The New England Journal of Medicine", базу "ClinPSYC" на CD-ROM.

Через фінансові труднощі бібліотека не має змоги придбати бази даних, які б повністю відповідали науковим запитам користувачів. Тому робота по використанню баз даних на CD-ROM здійснюється в контакті з Державною науковою медичною бібліотекою (м.Київ), з бібліотеками науково-дослідних медичних інститутів м.Харкова, ХДНМБ, вузівськими бібліотеками.

Фонд баз даних на CD-ROM у бібліотеках складається спонтанно. Високий кошторис обладнання бібліотек сучасною технікою підштовхує всіх до взаємодії та координації в інформаційному обслуговуванні. Члени Харківської асоціації сучасних інформаційно-бібліотечних технологій (АСІБТ) плідно працюють за цим напрямом.

Координація роботи бібліотек дозволяє ефективно використовувати нові інформаційні технології і, таким чином, вирішувати проблему забезпечення споживачів сучасною науковою інформацією.

Програмісти, наукові працівники працюють разом з бібліотекарями. Така співпраця дає найкращі результати в оволодінні інформаційною культурою, яка дозволяє з більшою ефективністю здійснювати наукові комунікації і поширювати їх спектр.

Завдяки обміну інформацією ми маємо досвід адаптації комп'ютерних програм до вітчизняних користувачів.

Не всі бібліотеки підключені до мережі INTERNET, але вже є можливість навчатися у комп'ютерних центрах вільного доступу до мережі INTERNET ХДУ, ХДАК та ін.

Потрібно освоювати нові технології пошуку інформації, вивчати бази даних, створювати умови доступу до світових інформаційних ресурсів.

Внесок бібліотек у підвищення ефективності використання нових інформаційних технологій може бути дуже суттєвим. Нині спостерігається тенденція переваги інформаційного обслуговування в бібліотеках, що відповідає потребам читачів. Настав час, коли бібліотека має можливість акцентувати не стільки свої досягнення в галузі бібліотечного сервісу, але й продемонструвати інформаційні надбання багатьох інших колективів, використовуючи можливості INTERNET та CD-ROM.

Щорічне збільшення документальних потоків у різних галузях науки потребує від бібліотекарів більш активного спілкування з науковими працівниками з метою створення проблемно-орієнтованих баз даних.

Прикладом такого співробітництва може бути розробка автоматизованої інформаційної системи за однією із проблем сучасної медицини - проблеми хвороби Альцгеймера.

Розроблена проблемно- орієнтована АІС містить відомості з диференціальної діагностики, об'єднані з бібліографічним покажчиком, що дозволяє автоматизувати процес інформаційного забезпечення наукових співробітників і студентів-медиків.

За період з 1993-1997 рр. хворобі Альцгеймера було присвячено понад 7000 робіт (база даних MEDLINE). Цей потік інформації свідчить, що проблема потребує об'єднання зусиль багатьох спеціалістів різних напрямів: геріатрів, геронтологів, невропатологів, психіатрів, патологоанатомів, генетиків, фармакологів, біохіміків, соціологів та ін. Надмірність інформації, як і її недостатність, заважають оперативному знаходженню і затребуванню необхідних джерел, звідси нагальна потреба в якісному відборі найважливіших публікацій.

Відбір необхідних джерел для проблемно-орієнтованої автоматизованої системи "Хвороба Альцгеймера" здійснювався за реферативною базою даних MEDLINE, бібліографічною базою даних "Російська медицина", через перегляд відповідних видань, предметних каталогів медичних бібліотек та ін.

Бібліографічний зміст АІС носить вибірковий характер і охоплює джерела за 1993- 1997 рр. Матеріал був систематизований за спеціально розробленим рубрикатором, що дозволяє всебічно ознайомитися з проблемою хвороби Альцгеймера.

Метою створення такої проблемно-орієнтованої автоматизованої інформаційної системи було: забезпечення фахівців у необхідному обсязі вичерпною та новітньою інформацією з даної проблеми, що, врешті решт, сприятиме розробці нових методів результативного лікування хвороби.

Розроблена система може бути використана при розробці проблемно-орієнтованих автоматизованих інформаційних систем за будь-якою проблемою.

Потрібно звернути увагу на проблему створення нових інформаційних продуктів у бібліотеках. Створені за профілем бібліотеки, проблемно-орієнтовані автоматизовані інформаційні системи істотно поліпшили б забезпечення фахівців.

ЛІТЕРАТУРА

1. *КОХРАН Ч. Культура INTERNET // Культура України: історія і сучасність: Респ. наук.-теорет. конф., 19-20 листопада 1996 р.; Тези доп./ Харк. держ. ін-т культури. -Х., 1996.-С.54.*

Н.Ю.Опьонкіна

ТЕМАТИЧНІ ПОШУКИ ІНФОРМАЦІЇ У МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕКИ

На сучасному етапі розвитку суспільства нові технології змінюють обличчя цивілізації, формуючи нове інформаційне середовище і культуру.

Інформаційна культура суспільства та особистості характеризується ступенем розвинутості інформаційної взаємодії та всіх інформаційних відносин і визначається як сукупність відомостей про основні методи надання знань разом із умінням та навичками їх застосовувати на практиці для вирішення та постановки змістовних завдань.

Знання про інформаційне середовище, закони його функціонування, вміння орієнтуватися в інформаційних потоках складають фундамент інформаційної культури. Відмінністю інформаційного середовища сучасного суспільства є наявність глобальних інформаційних мереж та засобів телекомунікації. Однією з найважливіших складових науково-технічного прогресу є інформаційна. Витрати коштів на інформацію невпинно зростають в усьому світі і у розвинутих країнах можуть дорівнювати витратам на найважливіші галузі економіки. Створені документальні, фактографічні, повнотекстові бази даних та знань стають широко доступними спеціалістам через мережі інформації. Нині першочерговим є завдання по упорядкуванню інформаційних потоків, розробка методів оперативного використання інформації, своєчасне освоєння та ефективна переробка всього потоку наукової інформації на основі сучасних обчислювальних технологій.

Розвиток служб електронної інформації в бібліотеках та інформаційних установах гальмується скороченням фінансування та відсутністю коштів на обладнання для забезпечення доступу до джерел інформації. Але, як свідчить досвід країн світу, деякі фінансові питання можливо вирішити, наприклад, через укладання договорів на надання додаткової інформації закладам та комерційним структурам, уведення платних послуг тощо. Одним із засобів розширення інформаційних послуг бібліотеки є підключення до Інтернет, опанування її ресурсами та використання їх у довідково-інформаційній діяльності.

У цій статті зроблена спроба висвітлити деякі способи тематичного пошуку у Wold Wide Web - одному з найпоширеніших сервісів Інтернет. WWW побудована на основі використання технології гіпертексту, вона є найбільш гнучким засобом пошуків інформації в Інтернет. Зараз розроблено чимало програм перегляду /браузерів/: строчноорієнтовані, програми перегляду для Window System, системи Macintosh чи PC - всі вони реалізують

функцію читання гіпертексту. Найбільш поширеними браузерами є браузери Netscape Navigator та Microsoft Internet Explorer.

Але для змістовних та ефективних пошуків у Web одних браузерів замало. На світовому ринку є чимало допоміжних засобів пошуку та отримання інформації в Інтернет: метапошукові інструменти, автономні браузери, асистенти. Розглянемо деякі способи тематичних пошуків за допомогою цих інструментів які доцільно розпочинати з каталогів Web. Такі каталоги є, наприклад, на серверах Yahoo, Magellan та інших. За структурою подання матеріалу вони подібні до систематичних каталогів бібліотеки; інформація в них класифікується за рубриками: "Комп'ютери", "Спорт", "Розваги" та ін . Обравши потрібну вам тему, можна отримати перелік основних Web-вузлів, за якими треба починати пошук. На більшості серверів назва кожного вузла у переліку супроводжується коротким описом, а відсилки вказують на базову сторінку вузла. Однак каталоги Web охоплюють невелику кількість інформації. Якщо інформація,що отримана з каталогів Web, не задовольняє запит, доцільно звернутися до таких пошукових серверів, як Alta Vista, Hot Bot, Lycos. Сервер віднайде всю інформацію за вашим запитом без втручання людини. Сервери спроможні виявити більше інформації, ніж каталоги, але цієї інформації може бути занадто багато, необхідно буде просіювати значну кількість сторінок, щоб відібрати потрібне. Отримати релевантну інформацію можливо лише тоді, коли акуратно та грамотно складений запит на неї-це спільна умова пошуків як у документальних, так і у електронних комунікаціях. Якщо пошуковий сервер не видав нічого, або видав занадто багато інформації, це означає, що пошуковий образ документа був сформований або дуже вузько, або дуже широко, або не тими термінами. Формувати запити треба конкретно, відкидаючи несуттєві слова, артиклі та інше, оскільки пошукова система їх ігнорує.

Якщо у відповідь на запит одержано сотні та тисячі сторінок інформації, ваш запит сформульовано надто широко. Треба звузити поняття, конкретизувати його і повторити запит . Є сенс повторювати запит за різними пошуковими серверами: це може дати різні результати.

Після того, як проведено пошуки у каталогах та пошукових серверах, а необхідного результату не отримано, використовують допоміжні пошукові засоби, які умовно можна поділити на 3 групи; метапошукові системи /metasearch-котрі посилають запити відразу на декілька пошукових серверів:

-асистенти /search assistant/, які допомагають ефективно керувати пошуком;

-автономні браузери /offline browsers/, котрі перевіряють Web сторінки та завантажують їх у разі появлення нової інформації.

Метапошукові інструменти вивільняють користувача від необхідності відвідувати кожний сервер, але проблему сортування занадто великої кількості інформації вони не вирішують. Вирішити цю проблему допоможуть

програми-асистенти. Вони доповнюють можливості та допомагають контролювати пошук. Деякі з цих інструментів можуть стежити за новинами на серверах Інтернет і повідомити користувача про їх появлення. Пошукові інструменти допоможуть також здійснити спеціальні концептуальні пошуки за запитами, що автоматично доповнюється словами, які пов'язані з використанням понять з вашого запиту. Програми-асистенти сортують одержані дані за ступенем їх релевантності.

Стежити за новинами та сортувати дані допоможуть також автономні браузери, котрі можливо використовувати як асистенти, просто встановити постійний запит /наприклад, погода на Кіпрі/.

Отже, існує чимало пошукових засобів та інструментів для одержання інформації з Інтернет із різноманітними функціональними можливостями , але їх наявність ще не дає гарантії отримання релевантної інформації. В літературі поширене порівняння Інтернет з інформаційними джунглями, ніхто не застрахований від того, що здійснивши пошуки за повною програмою не отримаєте великої кількості інформації, яка вам не потрібна.

Мережа Інтернет дедалі комерціалізується. Зараз існує чимало комерційних структур, що надають допомогу користувачеві у пошуках, сортуванні та представленні інформації. У США це фірми Info Side, Quote. Com. , Lexis-Nexis. Фірми самі знаходять інформацію та з обумовленою періодичністю (один раз на день, два рази на день і т. п.) пересилають повідомлення абоненту в електронну поштову скриньку або на особисту Web-сторінку.

За інформаційне обслуговування фірми беруть абонентну плату, якщо клієнт потребує певних додаткових інформаційних послуг-це оплачується окремо.

На комерційній основі працює також компанія Britannica Online, котра дає змогу одержати повнотекстову інформацію, авторитетні статті, повну бібліографію за темою, що цікавить абонента. Індивідуальна передплата коштує 14, 95 $ на місяць або 150 $ на рік плюс регістраційний внесок-25 $.

За наших часів провідні фірми на ринку розробки інформаційних технологій (Microsoft та Netscape , розуміючи проблеми з пошуками та сортуванням інформації, освоюють нові технологічні засоби отримання інформації. На зміну pull-технологіям, коли ми завантажуємо потрібну інформацію з відвідуваних вузлів, йде push-технологія, коли вузли самі транслюватимуть на наші комп'ютери добірки новин згідно з нашими запитами.

Це, однак, не означає, що одна технологія змінить іншу. Pull-програми працюють ефективно, а користуватися ними зручно у разі частих звертань до різних Web-вузлів за однотипною інформацією по визначеній схемі.

Ідея трансляції в Інтернет дуже приваблива, але сучасні програми трансляції потребують великих обчислювальних ресурсів.

Якщо говорити про підвищення ефективності роботи, то трансляція вносить нову якість в поняття "перевантаженість інформації". Високі вимоги до обчислювальних ресурсів, відсутність сумісності - недоліки будь-якої нової технології. Програми мережної трансляції будуть удосконалюватись і знайдуть свої місце у роботі з ресурсами Web.

Push-програми здатні у майбутньому радикально змінити спосіб, за допомогою якого ми працюємо в Інтернет, але на сучасному рівні вони дуже недосконалі.

Таким чином, для ефективного ведення пошуку інформації в Інтернет бажано мати наряду з браузерами додаткове обладнання, що реалізує Pull та Push-технології.

Повністю оволодіти методами та навичками пошуку інформації у комунікаційних мережах - одне з головних завдань бібліотек та інформаційних закладів, можливість поставити довідково-інформаційну роботу на якісно новий рівень. Незважаючи на труднощі перехідного періоду, бібліотеки не повинні залишатися осторонь від інформатизації суспільства. Ті заклади, що раніше впровадять довідково-інформаційне обслуговування читачів на основі сучасних технологій, зможуть отримати перевагу на ринку інформаційних послуг.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Крол, Эд. Все об Internet: Учеб. пособие. [Пер. с англ. С. М. Тимачева. -2-е изд. , стереотип. -К. ; Торг. изд. бюро BHV, 1995. - 591 с.*
2. *Твини Д. Поиск- моё ремесло . - Мир ПК . -1997. , N 1. - с 114-123.*

В.П.Матюхін

ПРОЦЕСИ ЗМІНИ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ І ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Етап, на який вийшла Україна, характеризується зростаючою динамізацією соціокультурних процесів. Це пов'язано з кардинальною зміною багатьох сталих соціально-організаційних структур у сферах суспільного виробництва, розподілу і споживання, зі зміною уявлень і оцінок, засобів і взірців дій та поведінки людей, із безупинно зростаючою багатоплановістю і багатогранністю людської діяльності і спілкування, з залученням до їх сфер все більш широких верств населення, нарешті, зі зростаючими змінами безпосереднього предметного, побутового і природного життєвого середовища людини, наповненням його новим соціальним і культурним змістом.

За цих умов культура з особливою чіткістю розкривається як живий, безупинний конкретноісторичний процес відтворення існуючих і виробництва нових культурних цінностей та засобів людської діяльності. Причому, актуалізація і об'єктивація цих цінностей і засобів діяльності супроводжується не тільки утворенням нового, але і відмиранням, відкиданням елементів, що застаріли, елементів особистих, предметних та інституційних форм культури, що віджили, окремих її матеріальних і духовних складових. Зрештою, це безупинний процес зміни культури, зміни постійної, що торкається в кожному конкретному випадку її поверхніх чи глибоких пластів, змістовних чи більшою мірою формальних аспектів, які розповсюджуються на окремі сфери культури і групи людей чи охоплюють все суспільство в цілому.

Спостерігаються ці зміни в процесі співвідношення їх зі звичаєвими нормами і взірцями, з існуючими культурними традиціями. Кожна така зміна одержує свою якісну певність і локалізацію в конкретних межах культурного простору і часу, виходячи за межі індивідуального досвіду людини і стаючи надбанням інших людей. При цьому суб'єкт культури - людина - діє більш-менш активно і творчо не тільки в залежності від існуючих соціально-економічних, політичних та інших суб'єктивних умов розгортання і чинників організації його діяльності, але і відповідно до своїх суб'єктивних прагнень.

Проте слід відзначити, що за сучасних умов з особливою гостротою відчувається невідповідність багатьох існуючих «механізмів» залучення людини в «рівнодіючу» культури. Дослідники звертають увагу не тільки на неадекватність багатьох соціально-організаційних структур, що забезпечують це залучення, але і на неефективність існуючих засобів освоєння культури в новій ситуації.

Як головні перешкоди визнаються домінування пасивних засобів освоєння культурних цінностей, орієнтація на кількісні шляхи, на збільшення лише загальної інформованості, пов'язаної з простим накопичуванням суми відомостей, на певні, часто спрощено-стереотипні подання, засоби організації діяльності, поводження і спілкування та ін. Чітко відчувається недостатність широко розповсюджених одномірно-дискретних засобів освоєння культури, які не зважають на багатомірність, багатозначність, своєрідну цілісну «об'ємність» (континуальність) багатьох її компонентів і форм прояву. Не повною мірою відповідають вимогам сучасності і такі засоби залучення людини в культуру, які орієнтують її на активну духовну діяльність, але не створюють необхідних передумов для безпосереднього виходу цієї активності в суспільну практику.

За цих умов з особливою гостротою постає завдання вияву і розвитку активно-дійових засобів включення людини в культуру, актуалізації таких її механізмів, які допомагали б повніше розкривати активно-творче ставлення людини до світу культури, формували б конструктивний тип особистого самовизначення в світі культурних цінностей.

Таким чином, реальною проблемою, яка поставлена перед теорією культури самим життям, є пошук відповідей на запитання про те, як і чому в умовах соціальної дійсності діється істотно по-різному, з різноманітною мірою адекватності і ефективності залучення людини до живого «струму» культурних цінностей, що постійно відтворюються та змінюються. Важливо знати, які соціально-організаційні структури за умов широкої демократизації суспільного життя найбільшою мірою сприяють інтенсифікації інноваційних процесів і асиміляції їх результатів традиційною культурою, підтримці і збереженню тих культурних традицій чи окремих їх елементів, що виправдовують себе в нових умовах, у сучасній суспільній практиці.

У зв'язку з цим особливо важливим є вивчення таких процесів і механізмів культури, що дозволяють зрозуміти, що і чому відбувається в ситуаціях конкретної практичної діяльності і безпосереднього спілкування людей, тобто в реальних ситуаціях, в яких кожна людина перебуває повсякденно, а саме - ситуації його фахової чи побутової діяльності, ситуації, що потребують прояву лише певного ставлення до них, чи змушують практично діяти, ситуації звичні, що часто повторюються, або проблемні, що змушують робити той чи інший вибір, приймати рішення, діяти та ін. Питання полягає в тому, щоб знати, що сприяє не спрощено-споживчому, а активно-утворюючому ставленню людини до культурних цінностей, як діяти суспільству, щоб кожна його людина реалізувала свої можливості, щоб повною мірою було забезпечене і стимульоване його суспільно значиме самовизначення і саморозвиток у сфері культурі відповідно до цілей і завдань суспільства, до ідеалів суспільного розвитку.

Одним із можливих напрямів дослідження, що дозволяє підійти до вирішення цих завдань, є вивчення механізмів і процесів інтерпретації культурних цінностей у соціологічному аспекті.

Конкретною формою виявлення особистих прагнень людини в світі культурних цінностей можна вважати її бажання і уміння відбирати із величезного фонду сучасної культури, з культурної спадщини минулого, а після цього використовувати в своїй фаховій, суспільній та іншій практичній діяльності, норми, цінності і взірці, що повніше відповідають цілям і завданням цієї діяльності, цілям та ідеалам соціально-культурного середовища, в якому ця діяльність реалізується. Відбір і використання існуючих норм, цінностей і взірців культури пов'язані з їх інтерпретацією, тобто з описом, поясненням, тлумаченням, трактуванням, конкретизацією, переосмисленням та ін. процедурами, що вимагають актуалізації творчих потенцій людини, з практичним використанням одержаних результатів.

Культура як певний предметно закріплений, структурно організований і соціально орієнтований фонд засобів людської діяльності, норм, цінностей, взірців, ідеалів, звичаїв, традицій існує об'єктивно. Цей фонд людина освоює більш або менш глибоко і багатопланово, постійно використовуючи у формі елементів рішень, що організують її діяльність (технологічний аспект), як комплекс «згорнутих», стереотипізованих змістовних рішень (семантичний аспект), як засіб спілкування з іншими людьми, і визначає міру їх взаєморозуміння (комунікативний аспект), нарешті, як основу для творчості (евристичний аспект). Діючи в «зоні» заданого, людина часто обмежується простим перебором готових варіантів поводження, діяльності, взірців чи норм, що надаються їй культурою. Проте рано або пізно вони перестають відповідати змістові, завданням чи умовам здійснення її діяльності і потребують видозміни їх або створення нових. Знову знайдені взірці «спрацьовують» лише у деяких елементах чи сферах культури. Надалі вони мають або зникнути, або закріпитися як нова складова культури особистості.

Втім, знайдена в діяльності однієї людини культурна новація може бути об'єктивована і за певних обставин стати надбанням групи людей чи всього суспільства, набути загальнокультурного значення. При цьому вона має пройти складний шлях соціального відбору, подолати цілу систему своєрідних соціальних фільтрів різноманітного рівня: погляд неформальної референтної групи, що безпосередньо контактує з конкретною людиною в її діяльності, її найближчого оточення, систему явно відбитого або неявного ідеологічного просівання і інституціоналізованих форм відбору, збереження, транслювання і розповсюдження культурних цінностей, вийти на рівень визнання цієї новації різноманітними соціальними групами і верствами населення, регіонами країни та ін.

Знайдена в діяльності конкретної людини культурна новація спроможна стати відповідним взірцем, цінністю і звичайною нормою діяльності чи спілкування. Для самої ж людини процес інтерпретації є не що

інше як процес вияву і об'єктивації своїх суттєвих сил, усвідомлення і практичної перевірки (апробації) їх як існуючої реальності. Одержуючи суспільне визнання, схвалення чи будь-які інші форми соціального санкціонування (в тому числі і негативні), людина не тільки повно і адекватно усвідомлює свої творчі сили і можливості, але і одержує стимул до пошуків нових напрямів і сфер своєї діяльності, за яких ці сили і можливості в змозі набути подальшого розвитку.

В змістовному плані інтерпретацію в культурі можна розглядати як процес вироблення і впровадження в особисту, соціально-групову і суспільну свідомість, в практику таких культурних норм, цінностей і взірців, що найбільшою мірою відповідають конкретно-історичним цілям та ідеалам суспільства. В зв'язку з цим інтерпретація розкривається, з одного боку, як процес постійної перевірки, закріплення і утримання в особистій, соціально-груповій і суспільній свідомості, в практиці вже існуючих ціннісно-орієнтовних структур і відповідно - їх конкретно-історичного, загальнолюдського, соціально-групового та ін. змісту, освоєння його як представниками різних верств товариства, так і новим поколінням людей. З іншого боку, інтерпретація розкривається як поступове «розмивання», оновлення існуючих норм, цінностей і взірців, як накопичення в існуючих засобах чи в змісті діяльності таких елементів, які приведуть до необхідності переоцінки цінностей, до зміни одних норм і взірців культурної діяльності іншими.

Характер і напрям закріплення та оновлення культури під час її інтерпретації визначаються діючою системою суспільних відносин і конкретними особливостями боротьби ідей. Проте велике значення має і те, в якій мірі зазначені потенційні можливості інтерпретації використовуються свідомо і цілеспрямовано. Ось чому проблематика, що розглядається, її позитивне опрацювання, мають не тільки теоретико-методологічне, пізнавальне, але і світоглядне значення.

Аналіз процесів і механізмів інтерпретації в культурі зосереджує увагу на вивченні безупинної, «текучої» видозміни і корегування культурних норм, цінностей і взірців, дозволяє зрозуміти особливості своєрідних «мікрозмін», що лежать в основі повсякденного культурного життя, зрештою, є безпосередньою передумовою якісних стрибків у розвиткові культури. Це визначає велике науково-прикладне, практичне значення опрацювання даної проблематики для повсякденної практики підтримки розвитку культури.

В зв'язку з цим аналіз механізму інтерпретації як однієї із «складових» функціональної структури культури повинен зважати на те, що дане явище різноманітне за своїми змістовними розбіжностями і конкретними формами прояву. Не тільки на кожному конкретно-історичному етапі розвитку культури, але і в кожної із її спеціалізованих або повсякденних сфер, через специфіку діючих там норм, цінностей і взірців, більшу або меншу «жорсткість» і «варіантність» їх формоутворюючих структур і предметного

змісту, через специфіку існуючих засобів їх освоєння, є свої обмеження на можливість розгортання інтерпретаційних процесів. У кожному конкретному випадку вони спроможні реалізуватися в межах того чи іншого типу інтерпретації, з більшою чи меншою повнотою і чіткістю.

Наприклад, у повсякденній сфері культури інтерпретаційні процеси виникають і зникають не залишаючи майже ніякого помітного сліду. В спеціалізованих сферах вони бувають настільки чітко виділені, мають такі чіткі просторово-тимчасові межі, таке явне функціональне значення і соціокультурний зміст, що потребують фахових знань, вмінь і навиків, спеціальної підготовки. Їх результати в ряді випадків відчутні і їх можна заздалегідь передбачити (планувати). Така, наприклад, діяльність фахових інтерпретаторів культури, інтерпретаційні процеси в сфері масових комунікацій, системі освіти, просвітницької діяльності, в грі як виді культурної діяльності та ін.

Чітко і специфічно інтерпретація проявляється також і в художній культурі, а зокрема в сфері мистецтва, де послаблені обмеження матеріально-технологічного характеру, що діють в інших сферах культури на кожному із конкретно-історичних етапів розвитку суспільства і стримують там вільний вияв творчого потенціалу людини.

Художня культура представляє особливий інтерес для вивчення механізмів і процесів інтерпретації ще й тому, що в художньо-образній, виразно-зображальній, а часто - в наочно-картинній формі відбиваються практично всі змістовні аспекти сучасної культури. Варіанти вирішення життєво важливих проблем, що пропонуються тут, як правило, не тільки збитково різноманітні за змістом, засобами художнього вислову та за адресуванням самим різним верствам і групам суспільства, але і мають величезний виховний потенціал. Нарешті, саме в цій сфері культури існує такий спеціалізований вид діяльності, як художнє виконавство, в якому інтерпретація культурних цінностей реалізується в найбільш явному вигляді.

Отже, інтерпретацію в культурі можна охарактеризувати як своєрідний механізм «варіювання» культурних цінностей і засобів діяльності, з неминучою їх частковою, а інколи і значною зміною, бо акцентування тих чи інших змістів в окремих елементах культури, включення їх під час практичної діяльності чи спілкування в нові, нетрадиційні системоутворюючі зв'язки і відношення, в новий соціально-культурний контекст, приводить до зміни їх смислових і формоутворюючих складових, їх внутріякісної структури. Все це дає підстави розглядати інтерпретацію як специфічний механізм культури, який забезпечує постійну зміну її норм, цінностей і взірців, перешкоджаючи їх остаточному становленню у формі раз і назавжди наданих, «сталих», що припинили свій розвиток. Таким чином забезпечується постійне порушення їх самотожності, але без руйнування їх як таких. Іншими словами, інтерпретація є своєрідним ентропійним механізмом культури, «сили», «можливості» якого недостатні для

руйнування компонентів, всередині яких він діє, але достатні для їх змістовної зміни. Це забезпечує постійне порушення статики, сприяє динамізації розвитку культури.

По відношенню до суб'єкта культури інтерпретація є одним із механізмів, що забезпечує не тільки його включення в світ культури, її духовне освоєння, але і дієвим засобом практичної зміни існуючих культурних норм, цінностей і взірців відповідно до ситуацій і цілей людської діяльності. Зрештою, це один із засобів розвитку творчих потреб і особливостей людини, перетворення її в активного суб'єкта культурної діяльності, один із засобів збагачення фонду культури продуктами цієї діяльності.

Аналіз інтерпретації культурних цінностей у соціологічному аспекті зосереджує увагу на повсякденних процесах людської діяльності і спілкування, а також на відповідних умовах і детермінантах їх розгортання і соціально-організаційного забезпечення. Це дозволяє розкрити як структуру власне інтерпретаційних процесів, так і пов'язані з ними зміни в особистих, предметних і інституційних формах культури, в різноманітних її колах, спеціалізованих і повсякденних сферах та ін.

Таким чином, вивчення процесів зміни культурних норм, цінностей і взірців через «призму» (в аспекті) проблеми інтерпретації в культурі допомагає зрозуміти, по-перше, як за умов сучасних докорінних перетворень в сфері культури здійснюється осмислення і реалізується на практиці величезний утворюючий, евристичний потенціал духовної культури, визволення суспільної свідомості від норм, цінностей і взірців, які вже не повною мірою відповідають завданням культурного розвитку чи взагалі перетворилися в елементи механізму гальмування. По-друге, аналіз проблеми інтерпретації в культурі допомагає глибше осмислити процеси накопичення в суспільній свідомості передумов докорінних перетворень, перебудови мислення людей, впровадження в соціокультурну практику самих широких верств населення нових настанов і ідеалів, нових норм, цінностей і взірців, що народжуються в повсякденних процесах культурної діяльності.

Аналіз інтерпретації в культурі, таким чином, це аналіз процесів переакцентування, розкриття нового змісту в добре відомих культурних процесах і явищах, це аналіз наслідків включення їх в нові системи зв'язків і відносин, в суспільну практику, що змінюється. Все це свідчить про актуальність і практичну значимість дослідження даної проблематики.

А.В.Кулик

ХОРОВИЙ МАЙСТЕР,ПЕДАГОГ,МУЗИЧНИЙ ДІЯЧ Ю.І.КУЛИК (1937-1988 РР.)

Творча біографія Юрія Івановича Кулика тісно пов'язана з музичним життям Харкова 60-80-х рр. Після закінчення Московського хорового училища /1944-1956 рр./ у відомих діячів мистецтва О.Свешнікова, О.Юрлова, О.Дем'янова, В.Мініна, навчання на диригентсько-хоровому факультеті Харківської державної консерваторії /1956-1961 рр./ у класі А.А.Мірошникової. Ще студентом Юрій Іванович почав працювати з самодіяльними хоровими колективами, а з 1961 р. - хормейстером Хору української народної пісні Харківської філармонії. Його наставником у ці роки був К.М.Греченко. З 1962 р. Юрій Іванович "як талановитий хормейстер, володіючий методикою роботи з професіональним хором", був запрошений на викладацьку роботу в Харківський інститут мистецтв ім. І.П.Котляревського, де пройшов шлях від асистента до завідуючого кафедрою /1973-1983 рр./, професора /1986 р./, проректора з навчальної роботи /1983-1988 рр./.

За досягнення в розвитку музичного мистецтва та активну участь у суспільному житті в 1985 р. йому було присвоєно почесне звання "Заслужений діяч мистецтв України". Він підготував низку наукових праць з хорового мистецтва, програм курсів, методичних посібників з диригування, аранжування, плідно працював над аранжуванням творів, частина з яких увійшла до збірки "Співає академічний хор"[1].

Свою палку любов до пісні, яка зародилась ще в ранньому дитинстві на Полтавщині, в рідній Решетилівці, Юрій Іванович уклав в обробки українських народних пісень для хору. Це збірки "Летіла зозуля", "Оріхове сіделечко", "Шість українських народних пісень Харківської області".

Глибокі знання законів хорового письма, голосових можливостей хору, його тембрових характеристик, регістрових особливостей Юрій Іванович успішно застосовував у своїх перекладах для хорів різного складу. Так, "нове життя" отримали вокальні твори як композиторів-класиків, так і сучасних авторів, що представлені в збірках "Люблю я тебе, Україно", "Пам'ять серця", "Слухай земля", "Гнуться лози", "Земле збратана". Загалом у творчому доробку Юрія Івановича налічується більше 200 обробок і аранжувань, частину з яких і зараз виконують хорові колективи України.

В 1964 р. Ю.І.Кулик став керівником хору інституту мистецтв, багато зробивши для підвищення його виконавського рівня, значно розширивши його репертуар. "Вдумливий інтерпретатор, - Юрій Іванович умів полонити своїм задумом виконавців, перетворивши репетицію в процес активного пізнання, повного порозуміння хористів і диригента. Точність і стрункість

інтонування, багатство нюансів, гнучкість ритміки, прекрасне чуття колориту, гру тембрів виконавці поєднували з довершеністю фразування, розуміння логіки музичного розвитку, закономірностей структури твору". Успіхові сприяли глибокі знання керівником партитур, професіональна робота над вокально-хоровою технікою співаків.

Хор інституту, керований Ю.І.Куликом, проводив і велику концертно-пропагандистську діяльність. Його репертуар охоплював зразки мало не всієї антології світового мистецтва - від старих майстрів нідерландської школи і вітчизняної старовинної музики до сучасних творів. Більшість з них виконувалась у Харкові вперше.

Жанри великої форми були представлені творами Й.Баха "Магніфікат", реквієми - В.Моцарта, Д.Верді, О.Козловського, А.Керубіні, Г.Форе; Л.Бетховена "Фінал 9 симфонії", Ф.Ліста "Данте-симфонія"; месси - Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Щумана;

ораторії - К.Орфа "Карміна Бурана", Ш.Гуно "Галлія", О.Тактакішвілі "По слідам Шота Руставелі", Г.Свиридова "Патетична ораторія", С.Рахманінова "Колокола";

опери - Л.Глюка "Орфей і Евредіка", С.Рахманінова "Алеко";

кантати - С.Танєєва "Іоан Дамаскін", С.Рахманінова "Весна", Л.Ревуцького "Хустина", Г.Свиридова "Пам'яті С.Єсеніна", "Курські пісні", "Нічні хмари", "Ладога", "Світлий гість", хоровий концерт "Пушкінський вінок", А.Ахіняна "Саят-Нова";

духовні концерти – М.Березовського, П.Чайковського, П.Чеснокова, Д.Бортнянського.

У відгуках на виступи студентського колективу ХІМ тих років читаємо: "На днях відбувся концерт хору Харківського інституту мистецтв. Я дивилась на зал. Піднесений стан слухачів, якесь емоційне єднання виконавців і аудиторії були надзвичайними... .

Твори С.Танєєва "Подивись, як сива мла", О.Гречанінова "Жаба і віл" надзвичайно складні для виконання і за інтонаційною мовою, і за ритмічними сполученнями, хор виконує їх з такою легкістю, так тонко і граціозно, що тільки музиканти можуть зрозуміти, скільки творчого натхнення вкладено в ту "чорну" працю, яка передувала цьому результату"[2].

"Хор звучав як слухняний, чудово відлагоджений інструмент. Його виконання відзначалося сценічною чарівністю, свіжістю, захопленістю, піднесеністю тону..."[3]. Та з особливою любов'ю виконувались численні твори малих форм як українських композиторів - М.Леонтовича, Л.Ревуцького, К.Стеценка, Б.Лятошинського, А.Штогаренка, Г.Майбороди, І.Шамо, так і російських композиторів - С.Танєєва, Г.Свиридова, Р.Щедріна, Б.Сніткова, Б.Кравченка, О.Гавриліна.

Велику цікавість проявляв Ю.І.Кулик до творчості харківських композиторів. Хор інституту став першим виконавцем творів П.Гайдамаки,

З.Губаренка, І.Ковача, В.Борисова, З.Золотухіна, М.Кармінського, Б.Яровинського, В.Бібика, М.Стецюна, А.Гайденка, Т.Кравцова.

Це була творча співдружність авторів та виконавців, до якої колектив і диригент ставились вельми відповідально.

Значною подією для хору і керівника були концертні подорожі до Києва, Львова, Сум, Луганська, Белгорода, Риги, Ленінграда.

"Під час поїздки до Ленінграда,- зазначає Ю.Гресов,- було дано три концерти. Вони ще раз підтвердили високу виконавську майстерність колективу, хорошу композицію програми, вдалість хорових обробок керівника хору Ю.І.Кулика. Особливо виразно прозвучали українські твори, деякі з них були виконані на "біс". Хор продемонстрував тонку виконавську культуру, почуття ансамблю, технічну майстерність..."[4].

Манера виконання була позбавлена зовнішньої ефектності, завжди відчувалась зосереджена стриманість і водночас емоційна схвильованість, тонка реакція на кожну зміну в палітрі настроїв виконуваного твору. Підсумовуючи цю сторінку творчої діяльності Юрія Івановича, хотілося б звернутися до рядків у ювілейному виданні з нагоди 75-річчя Харківського інституту мистецтв: "Музикант надзвичайно яскравого творчого темпераменту, філософського складу розуму, високої ерудиції, феноменальної пам'яті, Юрій Іванович володів гіпнотичною силою впливу на колектив. Хор слідував найменшим вираженням його волі. Звучання хору було позначено справжньою слов'янською розспівністю, виконавською гнучкістю..."[5].

За відгуками студентів, колег та своїми спостереженнями, заняття в класі диригування Юрій Іванович проводив дуже цілеспрямовано, плідно і цікаво. Детально відпрацьовувались складні технічні та художні прийоми. Викладач уміло підводив учня до необхідної трактовки того чи іншого образу, глибоко проникаючи в зміст та форму твору. Для цього він використовував конкретні зауваження, образні порівняння. Професійна майстерність Юрія Івановича не заважала при цьому ставитись до студентів доброзичливо, з повагою і душевною теплотою.

Його випускники, а їх більше 80-ти, успішно працюють хормейстерами, викладачами навчальних закладів України, Росії, Грузії, Вірменії. Серед них - О.І.Литвинов - народний артист України, професор /Харків/, Е.О.Кузьма - заслужений артист України /Севастополь/, В.П.Матюхін - кандидат наук, доцент /Харків/, О.В.Пономарьов - заслужений діяч мистецтв Росії /Москва/, Є.Я.Береза - заслужений артист України, хормейстер Заслуженої капели бандуристів /Київ/, А.Ф.Кречківський - кандидат наук, завідуючий кафедрою педагогічного інституту /Суми/, Д.А.Пільгуй - доцент кафедри хорового диригування педінституту /Миколаїв/, Королевський В.І. - в.о.доцента кафедри хорового диригування педінституту /Харків/.

Крім роботи в інституті мистецтв, Ю.І.Кулик у різні роки успішно

працював і з хоровими колективами Харкова та області. Це хори - музичного училища, педагогічного інституту, інституту культури, хор учителів музики та співів Харківщини, народний самодіяльний хор Одноробівського СБК Золочівського району, народний ансамбль пісні і танцю Будинку культури заводу "Серп і молот", народна чоловіча капела ветеранів ВВВ і трудящої молоді Валківського РБК, яка концертувала на сценічних майданчиках Харкова, Києва, Львова, Мінська, Керчі, Севастополя.

Майже 20 років очолюване Ю.Куликом Харківське обласне відділення Музичного товариства України провадило велику роботу серед загальноосвітніх шкіл, професійно-технічних училищ, військових частин по естетичному вихованню молоді, пропаганді музичного мистецтва, надавали методичну та практичну допомогу самодіяльним колективам. У організованих товариством лекторіях виступали відомі майстри музичних театрів, філармонії, в районах і обласному центрі провадились конкурси-огляди художніх колективів. Кращі із них нагороджувались поїздками до Грузії, Вірменії, Азербайджану, Латвії, Естонії, Польщі, з якими Музичне товариство мало міцні творчі зв'язки. Виступаючи з доповіддю на науковій конференції ХДІК 2 квітня 1986 р. "Про стан та перспективи розвитку народного хорового виконавства на Харківщині", Юрій Іванович відзначив необхідність підготовки в інституті культури спеціалістів-керівників фольклорних колективів, поширення досвіду кращих народних співаків, з боку фольклорних кабінетів інституту мистецтв, державного університету, ХОНМЦНТ.

Свої міркування щодо подальшого розвитку хорового мистецтва в Україні Юрій Іванович висловив у статті "Дисонанси"[6], в якій звернув увагу на проблеми перебудови системи підготовки хорових кадрів. Вирішення цього питання він вбачав у необхідності забезпечення молоді повною середньою музично-хоровою освітою, яку могли б дати хорові училища, готувати хормейстерів вищої кваліфікації на базі консерваторій; об'єднанні зусиль науково-методичних центрів у розробці нових планів, програм, випуску навчальних посібників, підручників з хорознавства, хорової літератури, аранжування.

Особливу увагу при цьому було зосереджено на вирішенні теоретичних і практичних питань в хорознавчій науці та методиці, осмисленні та глибокому узагальненні особливостей сучасного хорового мистецтва, послідовній і цілеспрямованій роботі по пропагуванню хорової творчості і виконавства.

За досягнення в розвитку хорового мистецтва в Україні, в підготовці молодих спеціалістів, велику творчу і громадську діяльність Юрій Іванович був відзначений грамотами, нагородами Президії Верховної Ради України,ВЦРПС, Міністерств СРСР, України.

Таким був творчий шлях Юрія Івановича Кулика, завжди в роботі, в пошуку, в оточенні друзів, закоханого в музику. Віддаючи всю енергію і

любов служінню своїй Батьківщині, він до останніх днів життя працював, складав нові плани, писав нові обробки.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ю.Кулик "Співає академічний хор", К. "Музична Україна", 1987 р.*
2. *Н.Шумакова "Замечательный хор"; газета "Красное знамя", №3,5 января 1969 г.*
3. *В.Омельченко "Цей незвичайний перший виконавець", газета "Вечірній Харків" №30, VI, 1984 р.*
4. *Ю.Гресов "Звучить хорова музика", газета "Ленінська зміна",№10 від 22 січня 1985 р.*
5. *С.Н.Прокопов, О.М.Коломиец "Кафедра хорового дирижирования" в кн. "Харьковский институт искусств им.И.П.Котляревского". Х.-1992, с.269.*
6. *Ю.Кулик "Дисонанси", газета "Культура і життя" №15 від 12 квітня 1987 р.*

С.С.Димченко

ТВОРЧІСТЬ М.В.ЛИСЕНКА-ДНІСТРОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Музичне життя України 60-80 рр. осяяне іменами відомих композиторів, таких як А.Штогаренко, Д.Клебанов, В.Губаренко, М.Колесса, Є.Станкович, В.Сильвестров, В.Борисов, Г.Майборода, М.Скорик, К.Домінчен тощо. Увагу музиканта, дослідника тієї чи іншої національної культури приваблюють насамперед видатні постаті, які визначають головні напрями в розвитку мистецтва, прокладають шляхи в майбутнє. Однак при такому, взагалі природному, підході картина культурного життя виявляється неповною, в тіні залишаються зусилля менш яскравих, але численних трудівників мистецького фронту, які в міру свого таланту діяли щиро і самовіддано на ниві національного мистецтва і зробили вагомий внесок у його розвиток.

Одним із них був М.В.Лисенко-Дністровський - композитор, музикознавець, диригент, виконавець на народних інструментах-домрі, балалайці, баяні. У цій галузі митець має важливі науково-теоретичні розробки. Пропаганді народних інструментів він присвятив усі свої знання, кипучу діяльність. /13/

Ще в дитячі роки почалося його знайомство з музикою. Як кожна українська дитина, малий Михайло любив слухати спів парубків і дівчат, що вечорами линув то з одного, то з другого кутка, а мамин голос його просто зачаровував, коли вона співала пораючись біля печі чи працюючи на городі. Він і сам часто наспівував разом із нею улюблені мелодії. Музичному розвиткові дитини сприяло й те, що батько майбутнього композитора був не лише здібним музикантом, а й музичним майстром, що і успадкував від нього син. Хлопчик відвідував музичну школу, де розвивалися його здібності. Він спритно вже грав на скрипці і часом брав у руки диригентську паличку, керував шкільним оркестром.

"Скільки себе пам`ятаю, - згадував Михайло Васильович, - завжди був оточений музикою. Я ріс на її чарівних крилах..."/5.С.21/.

Він,оцей музичний дивосвіт, і повів його на життєві гони, став не лише прикрасою його буднів, а й працею, оскільки тільки вона могла принести те, що мріяв, до чого прагнув.

Після музичної школи Михайло збирався до музичного технікуму, але війна стала перешкодою у здійсненні його мрій про подальше навчання. У грізні роки війни 15-річний Михайло пішов працювати на завод, став поруч із жінками і літніми робітниками до токарного верстата. Разом із товаришами працював для фронту, для перемоги.

У заводському колективі він знову повертається до музики. І хоч не було вже з ним його скрипки /втрата її озвалася великим болем у серці молодого музиканта, відлунала мелодіями, які були зіграні разом із батьком, разом зі шкільними товаришами/, на допомогу прийшов інший інструмент і став супутником на подальші роки - баян.

"Бувало, - згадує композитор, - зберуться робітники на коротку перерву та й просять зіграти щось. Сидять і колишні фронтовики, всі слухають пісні "Землянка" або "Вечер на рейде". Пісні надавали сили, надихали на нову творчу працю,прославляли ратні діла й сувору долю солдата, міцну фронтову дружбу. А бувало й таке: всі разом йшли на відбудову рідного міста Харкова, покаліченого фашистами. Мелодії І.Дунаєвського, В.Соловйова-Седого, С.Тулікова були неодмінними супутниками в цих заходах".

Якось голова завкому викликав хлопця до себе і сказав, що завод вирішив послати його вчитися. І хоча Михайло гаряче доводив, що заводові потрібні робочі руки, старий комуніст наполягав:"Ти нам необхідний. Не кожному випадає бути музикантом"./3/

Крізь усе життя зберіг Михайло Васильович любов до робітничого колективу.

Почалось навчання - від музичного училища до аспірантури. Перші самостійні твори були написані в Радянській Армії. В той час популярністю користувалася його стройова пісня на слова О.Коринєва "Рота на занятие идет".

Тільки самовіддана праця в поєднанні з талантом дарують людям радість зустрічі з дивом, що називається справжнім, високим мистецтвом. Саме такими якостями і обдарувала природа М.В.Лисенка-Дністровського, людину з абсолютним слухом, тонким почуттям ритму, багатою творчою фантазією, винятковою музикальністю і, звичайно ж, вишуканою мануальною технікою, вибуховим темпераметром, емоційністю, завзяттям і пульсуючою енергією. Все це дозволяло йому з одинаковим успіхом освоювати різні композиторські стилі як класичної, так і сучасної музики./2/

Михайло Васильович багато зробив для створення оркестру народних інструментів./6.С.7/. Він науково обгрунтував теорію типового українського оркестру, довів наявність в оркестрі саме тих чи інших інструментів, багато зробив для того, щоб цей оркестр був справді народним, популярним, здобув визнання і любові слухачів. У дисертації "Шляхи формування і розвитку інструментальних ансамблів і оркестрів народних інструментів на Україні" /керівники -' відомі інструментознавці: Д.Р.Рогаль-Левицький та К.О.Вертков/ науковець доводить, що фундаментом українського народного оркестру повинна бути кобза, оспівана ще Т.Г.Шевченком./10/ Вивчивши з іконографічних і літературних джерел, якою була старовинна кобза, він створює її ескіз, потім розробляє зразок, придатний для сучасного музичного виконавства /9.С.15/ В 1974 р. Мельниці-Подільські виробничі майстерні

Українського республіканського музичного товариства виготовляють за його кресленнями сімейство оркестрових кобзових інструментів різного звукового діапазону і малі, середні, акомпануючі /кобза-ритм/, великі і бас./14/

Оркестрові функції кобз системи М.В.Лисенка-Дністровського.

Кобза-мала використовується для:

а/ виконання мелодій у середньому та високому регістрах;

б/ виконання сольних партій та основного технічного навантаження;

в/ імітації оркестрових голосів;

Кобза-середня використовується для:

а/ проведення і підтримки в октавному звучанні кобзи-прими /кобзи-малої/;

б/ дублювання мелодії басового регістру;

в/ імітації оркестрових голосів;

г/ виконання технічного навантаження в помірних темпах;

д/ виконання гармонічних голосів, акомпанементу та ін.

Ритм-кобза використовується для:

а/ виконання сольних партій;

б/ підтримки мелодії в туті;

в/ дублювання голосів, які проходять у середніх кобз;

г/ створення акордово-гармонічного фону;

д/ виконання акомпанементу та ін.

Кобза-велика використовується для:

а/ виконання партій високого баса в октаву з кобзою-контрабасом /кобзою-басовою/;

б/ імітації оркестрових голосів;

в/ виконання педальних звуків;

г/ виконання мелодичної лінії в своєму діапазоні;

д/ виконання фігурацій у помірних темпах;

е/ виконання остинатного баса, органного пункту та ін.

Кобза-басова використовується для:

а/ виконання партій низького баса;

б/ виконання партій самостійного призначення;

в/ дублювання партій кобзи-баса /кобзи-великої/ октавою нижче;

г/ виконання педальних звуків, органного пункту та остинатного баса.

Якщо старовинна кобза була тихострунним діатонічним інструментом, то сучасна має сильний звук, м`який приємний тембр і хроматичний звукоряд більше трьох октав. Група оркестрових кобз спроможна передати різноманітні творчі задуми композитора або інструментознавця. Кобзи можуть виконувати всі види мелодичних побудов і супроводжувати їх своїми ж засобами./1/ Ці інструменти були введені не тільки до складу експериментального українського народного камерного оркестру Рівненського державного інституту культури, а й до Державного оркестру

українських народних інструментів при районних будинках культури, Дубнівського училища культури, Львівської музичної школи №5 та інших закладів культури.

Сьогодні струни кобз прославляють подвиги славних захисників рідного краю: Кармалюка, Олеко Дундича, малюють соковиті і яскраві образи, навіяні революцією і подіями Великої Вітчизняної війни. Вони звучать в симфонічних творах автора, таких як симфонія "Кармалюк", де Лисенко-Дністровський оспівує сторінки героїчної боротьби нашого народу проти гнобителів. У творі все пройнято мелосом, який відразу підкоряє своєю безпосередністю і простотою. Автор використовує фольклорні джерела, народні пісні і мелодії. Так, пісня "За Сибіром сонце сходить" є головною темою в першій частині симфонії. Як і музика до багатьох спектаклів написана на народній основі, вона набула визнання у широкого глядача нашої і у деяких братніх країнах. У цих творах композитор домігся створення польського, болгарського, східного колориту звучання./7.С.15/.

Музика для театру, яку писав М.В.Лисенко-Дністровський, відповідає змістові художнього драматичного твору і сприяє його розкриттю, доповнюючи характеристики образів, насичуючи дію яскравими динамічними контрастами. І не випадково у композитора склалися дружні, плідні творчі зв`язки з театрами Одеси, Донецька, Ужгорода і особливо з Тернопільським /у місцевому музучилищі тривалий час працював викладачем/.

Багато років М.В.Лисенко-Дністровський викладав інструментовку, методику роботи з оркестром, музичне оформлення драматичних вистав на Рівненському культурно-освітньому факультеті, а потім на факультеті музичної творчості та художньо-педагогічному факультеті Рівненського державного інституту культури, мав учений ступінь кандидата мистецтвознавства і вчене звання професора. Своїм педагогічним принципом вважав наочність, практичний показ і образність, пояснення. Всю силу своєї творчості і знання спрямовував на те, щоб розширити допитливість і художній смак молоді, прищеплював любов до народних музичних традицій. Він охоче передавав молодим музикантам свій досвід, уміння, думки та ідеї./8.С.12/.

Творча, науково-дослідницька і педагогічна діяльність М.В.Лисенка-Дністровського є свідченням його кипучої енергії, невтомної активності і відданості музичному мистецтву.

Його юність збіглася з бурхливим періодом шукань, зіткнень суперечливих тенденцій у розвитку українського мистецтва. Його творча зрілість - підсумок безперервного активного процесу вдосконалення, освітленого невгамовною жадобою пізнання, живого творчого ставлення до життя, до його найважливіших подій та віх.

Ми пам'ятаємо, як тепло зустріли спектакль, поставлений колективом Рівненського музично-драматичного театру ім.М.Островського,-п'єса

І.Франка "Украдене щастя",музику до якого написав Лисенко-Дністровський. В окремих концертах звучали такі твори композитора, як поема "Червоний Дундич", перша частина симфонії "Кармалюк", "Концертино для ксилофона", "Гуцульська Рапсодія", "Інтермецо", "Прелюд" та інші.

Михайло Васильович називав себе "андрєєвцем"-учнем славетного російського реформатора народного оркестру, композитора і диригента В.В.Андрєєва. Як і він, митець віддав свої знання і досвід розвиткові мистецтва, поширенню його серед народу.

На адресу митця надходило багато листів від колег із братніх республік, від виконавців, майстрів музичних інструментів, з якими він ділився досвідом конструктора, надбаним за 30-річну практику.

Ось один із них:"Уважаемый Михаил Васильевич! С большим интересом, более того - с волнением узнаю о Вашей самоотверженной и патриотической работе по созданию нового национального инструментального музицирования и новой народной музыкально-инструментальной культуры. Вы, действительно, первопроходец и - что особенно важно - не оторванный от жизни теоретик-фольклорист, погруженный в формальные, как теперь модно говорить,"структурные" исследования музыкальных традиций, а строящий свою теорию на базе конкретного материального бытования и эволюции народной музыки и народных инструментов."

Це уривок із листа кандидата мистецтвознавства,завідуючого сектором інструментознавства науково-дослідного відділу Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії, інструментознавця Я.С.Левіна.

Я також дуже щасливий, що доля звела мене з таким великим митцем.

Скажу відверто, з ним працювати було нелегко. В особі Лисенка-Дністровського поєднувалися вимогливість і емоційність, високий професіоналізм і новаторство, самозречення в ім'я великого мистецтва. Він завжди хотів більше, ніж ми могли. Він горів, але залишався неопалимою купиною, даруючи всім нам животворне полум'я свого серця. У кожного з нас була не тільки повага до нього, як керівника, як диригента, але й колосальна довіра як до митця.

Михайло Васильович із тих, хто прокладав нові шляхи, хто могутньо стверджував музичний геній українського народу, в кому на всю силу палахкотіла ватра його вічної творчої снаги.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Букович В.Обновление старинной кобзы.//Известия.-1975.- 10 января.*
2. *Зиткін Д. І знову дзвенять кобзи.//Зміна.-1985.-10 серпня.*
3. *Коблова Г. Творчий звіт митця.//Червоний прапор.-1986.- 27 березня.*
4. *Лысенко-Днестровский М.В. Оригінальний музичний інструмент /бугай/.//Народна творчість та етнографія.-1965.-№3.*

5. Лысенко-Днестровский М.В. Еще раз о народных инструментах. //Советская музыка.-1965.-№10.
6. Лысенко-Днестровский М.В. Народному оркестру – современный состав.//Советская музыка.-1968.-№4.
7. Лисенко-Дністровський М.В. Багата палітра.//Соціалістична культура.-1979.-№8.
8. Лисенко-Дністровський М.В. Первый выпуск /выпуск первых 14 дирижеров в РГИК/.//Музыкальная жизнь.-1981.-№2.
9. Лисенко-Дністровський М.В. Українська кобза.//Жовтень.-1980.- №12.
10. Лысенко-Днестровский М.В. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.-Л.-1977.
11. Музыкальная энциклопедия.Т.4.-М.:"Советская энциклопедия", 1978.-974 с.- Лысенко-Днестровский М.В. -Свыриль.-С.898.
12. Музыкальная энциклопедия.Т.5.-М.:"Советская энциклопедия", 1985.-1055 с.- Лысенко-Днестровский М.В. -Сопилка. -С.214.- Сурма.-С.353.
13. Пащук І. Музичний дивосвіт.//Вільне слово.-1977.-10 квітня.
14. Пестонюк І. Нова кобза.//Червоний прапор.-1974.-3 грудня.

В.М.Откидач

ДЕЯКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОЇ РОК-МУЗИКИ

Сучасне музичне мистецтво вбирає до себе різноманітні музичні жанри та стилі. Зокрема, в XX ст. до фольклору та професіональної музики додались особливі види – джаз та рок-музика. Багато композиторів прагнули в своїх творах до взаємодії та синтезу цих різних відгалужень. Достатньо назвати таких, як Д. Гершвін, І. Дунаєвський, О. Рибников, Г. Татарченко та інші.

Рок-музика була і є об'єктом гострих дискусій та суперечок. У той же час сам характер та зміст цих дискусій примушує засумніватись в слушності відомого вислову про те, що в суперечці народжується істина. Істина, мабуть, не тільки не народжується, але все більше та більше вислизає від уваги суперечників.

Хоча, мабуть, розмова на тему рока дещо затрималась. За радянських часів у багатьох випадках ця музика кваліфікувалась виключно буржуазною, такою, що неприйнятна для радянської молоді. Рок існує з 50-х р., втім серйозних досліджень про феномен рок-музики на сьогодні практично немає.

Так сталося, що самодіяльне рок-музикування, яке почало існувати в колишньому Радянському Союзі десь з середини 60-х р., утворило специфічний пласт музичної молодіжної субкультури. І все це відбувалось поза поля зору колишніх керівників музичної культури, Спілки композиторів, музикознавства, музичної критики. Щоправда, критики було достатньо, і ремствування на ідеологічні підступи буржуазних радянологів проти нашої молоді не приводили до серйозного аналізу ситуації, яка склалася в музичній культурі та молодіжному середовищі. У хід традиційно пускались випробована тактика заборон та обмежень, яка призводила до відверто протилежних результатів: певною мірою багато молодіжних рок-груп та рок-кумирів своєю популярністю зобов'язані бюрократам від культури.

На жаль, ідеологічні забобони відіграли роль кривого дзеркала, в якому відбились усі проблеми культурологічного та мистецького сенсу. Більшість літературних джерел про рок-музику або про явища, які наближені до неї, можна поділити в основному на дві групи. Одна з них продовжує багатолітню традицію, суть якої вельми нехитра: рок-витвір Заходу розкладає незміцнілі уми та душі, а тому його треба заборонити (варіанти: викоренити, випалити, знищити etc.). Треба зазначити, що "заборонці" серйозно проблемами рока не займались. Інша група складається з тих, хто цілком або частково підтримують рок.

Цілком очевидно, що музична культура залишилась осторонь від запитів та потреб широкої молодіжної аудиторії, і ці запити та потреби

знайшли свої, особливі засоби задоволення; в багатьох випадках вельми далекі від духовних принципів, національних та загальнолюдських цінностей музики.

На думку Ігоря Набока рок-музика – "не просто сфера музичних інтересів та потреб молоді, а дещо більш широке – новий засіб виявлення світоглядних принципів, ціннісних орієнтацій, особливого світовідчуття, специфічна субкультура" [2,4].

Сьогодні для аналізу такого складного явища, як рок-музика, необхідний комплексний підхід, який би поєднував музикознавчі, філософські, естетичні, культурологічні, соціологічні, соціально-психологічні, психофізіологічні тощо засоби аналізу. До цього треба додати, що західна рок-культура, а, отже, і певне рок-культурне середовище, хронологічно почали існувати раніше подібних національних наслідувань. Тому можна казати про певну етнокультурну альтернативу, одним із способів якої є запозичення певної культури (в нашому випадку рок-культури), яка знаходиться на більш високому рівні свого розвитку.

Як це не прикро, але на сьогодні практично не існує наукових видань, які б порушували питання функціонування молодіжної музики. Інколи виходять друком (і то більше в Росії) деякі видання про естрадних виконавців, які, безумовно, не задовольняють того естетико-мистецького голоду, який відчуває молода людина. Так, протягом останніх п'яти років (1992-1997) вийшли друком такі видання (вибірково):

Меньшиков В. Энциклопедия рок-музыки. – Ташкент: Узбекистон, 1992. – 368 с.

Дэвис Х. Битлз: Авторизованная биография. – М.: Радуга, 1993. – 416 с.

Зірки "Червоної рути" / Упор. Л.Брюховецька, О.Євтушенко. – К.: КМ Academia, 1993. – 143 с.

Джексон Л.Т. Майкл Джексон глазами его сестры. Мадонна: Откровения. – М.: ИнтерДайджест, 1993. – 329 с.

Макаревич А. Все очень просто…- М.:Вита-Лантерна,1994. – 223 с.

Кумиры западной поп- и рок-музыки / В.Шпак и др. – М.: Эпицентр «Виват», 1994. – 495 с.

Вспоминая Клавдию Шульженко… (К 90-летию со дня рождения): Сб. материалов / Сост. А. Вартанян. – М., 1996. – 180 с.

Беляков А. Алка, Аллочка, Алла Борисовна: Роман-биография. – М.: Захаров-Вагриус, 1997. – 351 с.

Деякі статті в часописах ("Музика", "Українська культура", "Галас") та на газетних шпальтах ("Культура і життя") роблять спроби проникнути в суть рок-музики, але ці спроби вельми боязкі та несміливі. Тому дана робота є певною спробою доповнити ці дослідження.

Форми сучасної музики, такі як джаз, рок-музика або інші змішані форми, є синтетичними і поєднують в собі елементи різних музичних

культур. Саме ці культури в сплаві і створили достатньо органічні різновиди такої музики.

Рок-музика виникла в Америці на початку 50-х р. як антипод традиційній культурі старших поколінь. Тут злились та віддзеркалились, поряд з проблемою поколінь, найбільш животрепетні соціальні та політичні проблеми часу.

Чому саме в Америці з'явилась рок-музика? По-перше, вважає Сергій Коротков, "Америка стала неначе плавильним тиглем для безлічі національних культур, які взаємодіяли та впливали одна на одну. По-друге, Америка, внаслідок свого недовгого розвитку була незакомплексована культурними стереотипами, на відзнаку від Європи з її багатовіковою історією" [1,21].

Є ще одна причина, яка дозволяє зрозуміти швидкість поширення рок-музики. На початок 50-х р. в Америці формується численний прошарок публіки віком від 13 до 19 років – так звані тінейджери (від англ. teen – "надцять", age – "вік"). Ця молодь жила в умовах економічного піднесення. Життєвий рівень Америки різко відрізнявся від усього світу, тому що вона менше всіх постраждала у війні. У підлітків, багато з яких вже працювали, з'являються значні кишенькові гроші. І природно на їх смаки та інтереси необхідно було орієнтуватись. Починається випуск платівок із записами рок-н-ролу, які розходяться мільйонними тиражами. Цьому сприяли матеріальні передумови – розвиток засобів масових комунікацій, науково-технічний прогрес.

Таким чином, рок-музика, гібрид від народження, з роками виявила надзвичайну пристосовуваність. Вона всмоктувала в себе інші музичні стилі, напряки і навіть музичні інструменти – тобто все, що було здатне підсилити її вплив.

Якщо коротко підсумувати, то можна зазначити щонайменше три ознаки рока. *По-перше*, він орієнтований передусім на молодь, що виявляється не тільки в тематиці пісень, але і в манері виконання і навіть в стилі одягу. *По-друге*, молодь не прийняла певні суспільні відносини. *По-третє*, рок має багаточисленні запозичення музично-стилістичних традицій.

Сьогодні можна стверджувати, що рок-музика як явище культури виявилась для нас корисною хоча б тим, що викрила методологічні виразки музикознавства та музичної критики. Нині дивує той факт, що менш за все по проблемах рок-музики висловлюються саме професіональні музиканти. А деякі роботи на цю тему в основному торкаються проблем західної рок-культури.

Навіть такий відомий музикознавець, як Арнольд Сохор, в 1977 р. писав, що "бітові ансамблі в різних країнах керуються в своїй діяльності найрізноманітнішими естетичними принципами... В капіталістичному світі біт виступає і у вигляді комерційної поп-музики, яка розбещує слухачів..." [4,6]. І далі: "Таким чином, біт-музика, узята в світовому масштабі, не є

єдиною ідейно-естетичною течією" [4,7].

Мабуть, можна сперечатись з метром радянського музикознавства Сохором відносно тези про ідейно-естетичні аспекти рок-музики. Безсумнівно, що рок-музика може слугувати різним соціальним силам. Але сьогодні ми в праві казати і про значні мистецькі та соціальні здобутки рок-музики, участі багатьох рок-музикантів у благодійних концертах тощо. Не можна забувати, що збагачення світової скарбниці мистецтва загальнолюдськими цінностями, в основі яких лежить найпрогресивніше з національних художніх культур (а рок-музику, як і джаз, ми вже можемо віднести до здобутків художньої культури), активно сприяє розширенню сфери соціального та художньо-естетичного впливу мистецтва.

Рок-музика, починаючи із часу свого народження, має подвійний характер, вона може розглядатись "і як музичне, і як соціокультурне явище" [2,5]. Дійсно, з цим важко не погодитись. Важко і заперечувати той факт, що рок-музика мала і має великий вплив на професіональну композиторську творчість, яка почерпнула в першій і нові засоби виразності, і нові прийоми спілкування з аудиторією.

На жаль, в багатьох роботах існує і певна розбіжність та нечіткість у визначеннях рок-музики. Що це – жанр, стиль, рід, вид мистецтва? До цього приєднується і визначення понятійного апарату. Що це – біт, поп, рок?

На наш погляд, музикознавству та мистецтвознавству, і зокрема нашому вітчизняному, треба остаточно визначитися з цією жанровою та понятійною плутаниною. І ми все ж таки схиляємось до думки, що на сьогодні найбільш влучним терміном є узагальнюючe поняття "рок-музика", яке може вбирати до себе як слова, де одна із частин містить слово "рок" (хард-рок, панк-рок тощо), так і слова без слова рок (диско, регей). Хоча і тут є певні недоліки: одні не вважають диско-музику роком, інші взагалі уникають терміна рок. Мабуть, можна погодитися і з тими, хто схиляється до іншого узагальнюючого терміна – рок-культура. Тому залишимо за межами даної роботи це непорозуміння.

Повертаючись до рок-музики як музичного явища, необхідно зазначити, що в складній, суперечливій картині сучасної музичної культури рок-музика посіла особливе місце, що зайвий раз примушує взяти під сумнів справедливість традиційного поділу музичних жанрів на "легкі" та "серйозні". І не тільки тому, що в рамках "легкожанровості" важко умістити багато з яких тяжких різновидів рока, але і тому, що із затвердженням цього явища як самостійного відчулась зміна функціональної домінанти впливу популярної, масової музики: замість розважальної функції на перший план вийшла функція компенсаторна (від лат. compensare відшкодовувати, компенсувати). Таким чином, музична культура виробила новий потужний засіб компенсації життєвих негод, емоційної недостатності, соціальної незахищеності. Але ця компенсація в більшості випадків була ілюзорною.

Торкаючись питання соціокультурної природи рок-музики, необхідно

пояснити, що мається на увазі. Будь-який художній твір є не тільки фактом мистецтва, але і фактом культури, соціуму. Рок-музика (з усіма її атрибутами) має свою особисту, специфічну приналежність до соціокультурного контексту. За час свого існування вона створила певні передумови, які сьогодні нам дають підстави використовувати більш ємке поняття – рок-культура. Інколи розуміють під цим і більш значне соціально-психологічне підгрунтя. Йдеться про особливий стан молодіжної свідомості післявоєнних років, яке дало поштовх до розвитку нового культурного феномена – "молодіжної контркультури". Молодь певною мірою перестала вірити своїм батькам, які ввернули світ у таку руйнівну війну, перестали вірити в ті ідеали, які допустили до Освенциму, Майданека, Хиросими. Молодь вважала, що все це – наслідок попередньої культури, і почала шукати свою контркультуру, яка б виражала їх інтереси, їх уявлення та розуміння світу і ролі людини в цьому світі.

Рок-музика в цьому сенсі може розглядатись як подальший розвиток художнього образу нещасної, незадовільної та хворої свідомості. Вона стала передусім найбільш точним засобом віддзеркалення контркультури з усіма її ідеологічними принципами. Контркультура мала мотив, який реалізувався в програмних вимогах: "Щастя терміново!" Саме ця гедоністична вимога зумовила подальшу еволюцію контркультури в 80-х р., яка характеризувалася масовим поверненням молоді в лоно родини.

Відносно радянського рока, то з самого початку свого існування в музично-стилістичному сенсі він був, по суті, приречений на вторинність, несамостійність, наслідувальність. Це було пов'язано в першу чергу з штучно створеним навколо нього культурним вакуумом. По-друге, наслідувальність була зумовлена самодіяльним характером рок-музикування. Професійний пошук у царині рок-стилістики був відсутній. Крім того, некритичне засвоєння західних моделей призвело не до освоєння музичних засобів, а до пересадження західного стилю життя. Достатньо тривалий час специфіка радянського рока трактувалась на засадах волаюче безграмотного, з естетичної точки зору, акту наповнення "західної" форми нашим "прогресивним" змістом, де зміст цілком зводився до тексту. Той факт, що зміст рок-музики – це не тільки текст, але й емоційна палітра, і сценічний імідж, і багато іншого, при цьому повністю ігнорувалось.

Рок-музика – явище складне і неоднозначне, яке знаменує не тільки новий рівень "втручання" художньо-естетичних явищ у складні соціальні процеси сучасності, але й ті якісні зміни, які внесла в сферу культури науково-технічна революція. Очевидно, жодне явище соціального життя не ставило в такій гострій формі проблеми екології культури, як рок-музика.

Рок-музика – одна із активних дійових осіб сучасного культурного процесу і віддзеркалює багаті які з важливих особливостей суспільного буття. Тому колишні заборони та обмеження, до яких зводились методи "керівництва" подібними культурними явищами, не можуть принести і не

принесли нам будь-якої користі. Мабуть, і сьогодні може бути актуальним гасло: "Необхідна докорінна перебудова всього музичного життя суспільства, і передусім сфери музично-естетичного виховання".

Сьогодні стилістику рок-музики відрізняє не стільки новизна засобів виразності, які вже, як правило, апробовані в інших жанрах та стилях, скільки новизна їх використання, новизна їх поєднання. І що цікаво, при цьому нерідко еклектичність поєднується з дивовижною відкритістю, універсалізмом, які дозволяють їй не тільки створювати найрізноманітніші стильові та жанрові модифікації, але і утягувати в свою орбіту інші музичні явища (як, наприклад, регей). При цьому наявність хоча б деяких ознак рок-звучання часто є приводом для навішування ярлика "рок", яке одразу вводить це "рокоподібне" явище в ранг сучасного, молодіжного, популярного. А втім це стосується скоріше соціально-психологічної сфери, на яку завжди уміла зважати індустрія культури. Авторитет рок-музики у молоді дозволяє комерційно експлуатувати не тільки саму музику, але навіть її назву.

Підсумовуючи вищевикладене, необхідно зазначити, що рок - надзвичайно складне, потужне, суперечливе, але, безсумнівно, тривко ствердливе явище. Він, як і свого часу джаз, чинив і чинить вплив на всі сфери музики, легкої і серйозної, побутової і професіональної. На думку музикознавця Леоніда Переверзєва "...рок як принцип музичного переживання дійсності відіграв глибоко конструктивну та безсумнівно плідну роль" [3,389]. Завдяки року, сучасна масова музика значно змінилась, наситилась новими емоціями та ритмами, новими інтонаціями та виконавськими прийомами. Рок-музика привернула увагу до фольклору будь-якої країни, куди вона просякала.

За роки існування рок-музики надзвичайно збагатилась та ускладнилась її інтонаційно-мелодична й гармонічна мова, стали модерними і вишуканими інструментарій та форми. За роки свого існування змінився і сам рок, "пройшовши шлях від примітивного рок-н-ролу до зразків високого музичного мистецтва" [4,29].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Коротков С. История современной музыки. – К.: LAV-Studio, ТОО ЦУН "Кий", 1996. – 291 с.*
2. *Набок И. Рок-музыка: эстетика и идеология. – Л.: Знание, 1989. – 32 с.*
3. *Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // В. Конен Пути американской музыки. – М., 1977. – С. 365-391.*
4. *Поп-музыка: Взгляды и мнения: Сб. ст. / Сост. Э. Фрадкина. – Л., Сов. композитор, 1977. – 80 с.*

І.С.Польський

СПЕЦИФІКА ФОЛЬКЛОРУ УКРАЇНО-РОСІЙСЬКОГО ПОКОРДОННЯ

Своєрідність сполучення інгредієнтів, із активної взаємодії яких складається й формується мовно-фольклорна ситуація у прикордонних місцевостях України, вже не перше століття привертає увагу дослідників, як науковців, так і аматорів. Структура фольклорного клімату в україно-російських, україно-польських, україно-білоруських, україно-молдавських регіонах неодноразово ставала об'єктом інтересів дослідників та збирачів, серед яких ми маємо імена А.Потебні, П.Чубинського, П.Шейна, І.Снегірьова, Й.Роздольського, Ф.Колесси, П.Мошинського, Г.Ширми, Г.Цитовича, К.Квітки, М.Гнатюка, В.Шухевича, Т.Сигетинського, І.Земцовського, С.Грици, В.Єлатова, В.Можейко, О.Правдюка тощо. Пінщина й Полісся, Придністров'я й Волинь, береги Припяті й Сіверського Дінця - це надзвичайно заманливі для фольклористів куточки української землі, де багатовікові впливи, міцними джерелами яких були сусідні етнокультурні формування, утворили свій неповторний колорит, яким відзначається не тільки народна пісенність, але й мова, звичаї, ритуали, побудова житла, родинні відносини тощо.

Найцікавішими, найнасиченішими фольклорно-етнографічними комплексами протягом багатокілометрового україно-російського кордону фольклористи вважають 2 регіональні комплекси, які у численних публікаціях фігурують під назвою «фольклорних феноменів». Це - Брянщина та Бєлгородщина. Їх розділяє не тільки суто географічна віддаленість; за характером взаємодії чинників, які формують фольклорну (переважно пісенну) традицію, а також за характером насиченості ареалів побутування конкретних жанрових напрямів вони майже протилежні.

Фольклорна атмосфера Брянщини (як і мова) - це дуже своєрідний сплав елементів трьох братерських східнослов'янських культур. За питомою вагою в утворенні загального фольклорного клімату український, білоруський та російський елементи на Брянщині майже рівновеликі; російський елемент скоріше відіграє своєрідну поєднуючу, провідну роль у цьому триєдиному конгломераті: не забудьмо, що Брянщина - це перш за все Росія.

Зовсім іншу картину ми маємо на Бєлгородщині. Не встигає харківський автобус перетинути кордон з Росією (той, що зовсім недавно був суто символічним), як із фольклорно-мовного регіону, де панує українська автохтонна традиція (зважаючи на суттєву різницю між «харківським діалектом» і російськомовними нормативами), ми відразу ж потрапляємо й опиняємось у царстві, де панує великоросійська традиція - художня, пісенна,

усно-словесна, танцювальна, побутова, народно-обрядова, навіть костюмна. Створюється враження, що такий могутній випромінювач української мови та й усього українського, як Харківщина, знаходиться не на відстані 60-80 кілометрів, а десь дуже далеко. Бєлгородці впевнені, що вони мешкають у Центральній Росії, хоча географічно цей центр розташований у зоні україно-російського покордоння. Власне, це й є той самий «феномен Бєлгородщини», як (за терміном М. Еліаша) його звуть російські фольклористи.

За загальноприйнятою версією, першопричиною цього феномена, цих разючих відмін фольклору Бєлгородщини від його аналогів в українському (зокрема у Харківському) регіоні є те, що в етнічному спектрі цієї області Росії відчутні безумовні квоти віддаленої спадщини «степняків», що колись були витіснені на північ, а під час другого заселення «дикого поля» (яке заходило і на Бєлгородщину) туди повернулися з півночі нащадки «севрюків» (тобто - сіверян та в'ятичів), що колись врятувалися від татарського геноциду. Доказом вважаються деякі діалектні особливості (акання та якання, що доведено дослідженнями Д. Зеленіна, Р. Аванесова), які остаточно склалися у російській мові десь не пізніше XIII ст., тобто до того, як територія нинішньої Слобожанщини стала безлюдною пустелею. У бєлгородському говорі, як і у деяких локальних південноросійських говорах, можна знайти сліди загальних рис з тими чи іншими елементами української та білоруської мов. У дослідженнях Л. Бузника[21], Р. Аванесова[22], В. Орлової[23] та інших доводиться, що до цих діалектних особливостей входять інгредієнти, які склалися десь ще у XII ст., що є доводом спільності походження трьох східнослов'янських націй та їх мов, доказом існування спільності їх з мовою (можливо, й побутом) тих, хто жив та території «Дикого поля» у добу, коли татари ще не зруйнували цивілізацію.

Чому ж ці «севрюкі» натуралізувалися на Бєлгородщині, а не повернулися на південь? На це запитання сьогодні важко дати повну відповідь, тим більше, що в етнічному масиві сел, що межують з Бєлгородщиною з півдня, зустрічаються , хоча й нечасто, нащадки цих мігрантів. Передусім тому, що:

1. селитися на північ від Бєлгородщини, від лінії фортець було дуже небезпечно, бо «візити» татар тривали аж до 70-х років XVIII ст.;

2. друге заселення теперішньої Харківщини проходило вельми нерівномірно, строкато (десь з другої чверті XVII ст.); серед перших

---

[21] *Бузник Л. Ф. Говор русских сел Дергачевского района Харьковской области. Харьков, 1969.*

[22] *Аванесов Р. И. Проблемы образования языка русской (великорусской) народности.//Вопросы языкознания, 1955. Вып. 5.*

[23] *Орлова В. Г. Классификация южно-великорусских говоров в свете современных диалектных данных //Вопросы языкознания, 1955. Вып. 6.*

переселенців була значна кількість колишніх мешканців Поділля, росіян (серед яких було чимало «беглых людишек»), навіть болгар та калмиків, а в наступному столітті додалися великороси з Рязанщини, які служили у фортецях нової Харківської лінії.

В селах Ракитянського району Бєлгородской області ще й сьогодні побутує так званий «говенський танок», який виконує молодь наприкінці Великого Посту, рано навесні (коли «говіють»). Не викликає сумніву, що тут ми маємо один із різновидів «кривого танку» - одного з найстаріших «карагодів», що дійшов до нас з сивої давнини. Він зберігся в Україні і в Білорусі саме в найвіддаленіших кутках, зокрема у Поліссі. Кругові «карагоди» крутять на пагорбках, що тільки-но звільнилися від снігу, а напрям цього «кручення» обов'язково повинен бути протилежним рухові сонця (нагадаємо, що саме у ці дні Болгарії на усіх сільських колодязях крутять воріт не зліва направо, а справа наліво, теж протилежно рухові сонця). Це є не що інше, як відбиток культу Сонця - виклик Сонця, виклик весни. У Білорусі було прийнято розпочинати такі карагоди у четвер («крывыя чатвергі»); можливо, що колись так було і в Україні - згадаємо поговірку «Що ти скривився, як середа на п'ятницю?» (тобто через четвер! - *І. П.*).

Ще у тридцятих роках нашого сторіччя один із провідних радянських фольклористів, ленінградський учений В. Я. Пропп на підставі багаторічного вивчення російської пісенно-обрядової традиції дійшов до висновку відносно повної втрати в російському фольклорі навіть слідів «хлібних» або «житніх» пісень.[24]

В Україні і в Білорусі таких пісень чимало. Наприклад, у жанрі так званих «волочебних» пісень (весняносезонні новорічні обряди) є найстаріші відгалуження - «житні» пісні, де ми зустрічаємось з відгоміном первісного анімізму і пізнішими антропоморфічними нашаруваннями:

Гаворыла жыта ядроная:
«Пасунься ты, тут сядуць тры»[25]

Вислів «Пасунься ты, тут сядуць тры» - це побажання господареві, якому співають цю поздоровчу пісню, у наступному році зібрати врожай «сам-третій».

Жанрове відгалуження «житніх» пісень було ще на початку нашого сторіччя ретельно досліджене нашим земляком, видатним фольклористом М. Ф. Сумцовим. У 1907 р. вийшла невелика за обсягом, але дуже важлива за змістом книга «Хлібні пісні»[26] - перше і, на жаль, останнє дійсно наукове

[24] *Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963.*
[25] *Нікольскі Н. Мінчэцця і габрадзіць валачобных песень. Мінск, 1938.*
[26] *Сумцов Н. Ф. Хлебные песни. Харьков. 1907.*

дослідження, присвячене слобожанській обрядово-пісенній традиції хліба, коріння якої щільно пов'язане з праязичницькими формами аграрної магії.

Сварилася пшениченька
Із тим куколеньком:
- Куколю, куколеньку,
Не родися на поленьку,
Бо з мене вінок плетуть,
А тебе надвір метуть.

А ось пісня, що пов'язана з обрядом останнього снопа, завиванням бороди «житнього діда» (за стародавніми віруваннями, господаря цього поля)[27]:

Котився віночок по полю,
Просився женчиків додому:
Візьміть мене, женчикі, з собою
Та занесіть мене до господаря в стодолу,
Бо я вже в чистім полі набувся,
Буйного вітречку начувся,
Од ясного сонечка нагрівся,
Дрібного дощику напився,
Нехай же я в стодолі одпочину,
Поки вивезуть мене знов на ниву.

Аналогічні приклади анімізації хліба й усього, що з ним пов'язане, постійно присутні у коровайних піснях, обов'язковій складовій частини українського народного весілля:

У печі коровай грає,
Заслонки одбиває,
А шишечки регочуть,
У ночовочки хохочуть...
...Піч наша регоче,
Короваю хоче,
А шишки розпливаються,
З короваєм зливаються,
А челюсті посміхаються,
Короваю сподіваються...
...Питалася шишечка перепечі:
«Чи далека доріженька до печі?
Дайте мені силоньку собиратися,
Щоб до печі доріженьки допитатися.»[28]

---

[27] *Закувала зозуленька. Антологія української пісні. К., 1989.*
[28] *Весільні пісні. Київ, «Веселка», 1988, с. 101-102.*

У продовж десятиріч ніхто не заперечував аксіоми В. Я. Проппа відносно повного зникнення з російського фольклору «житніх» чи «хлібних» пісень, оскільки нікому не вдавалося потрапити на щось подібне. Тому на симпозіумі в Інституті мистецтвознавства Росії (Ленінград, січень 1983 р.) стало сенсацією моє повідомлення про те, що у 1981 р. белгородський фольклорист І. І. Веретенніков записав у Олексіївському районі типову «житню» пісню з характерним для цього жанру антропоморфічним ракурсом:

Да в огороде мята да вся примята,
Да ой, лели, лели, да вся примята.
В пучки повязата, за тын побросата,
Да ой, лелилели, лели, за тын побросата
(и т.д. через строчку).
Дорожку устлата, ногой затоптата.
Высокае жито с людьми говорило:
- «Ой вы, люди, люди, дивные народы,
Скорей меня жните, скорей молотите,
Не могу стоять под большим колосьем,
Под зерном тяжелым, под зерном ядреным».

Цінність знахідки зростає, якщо ми проаналізуємо наспів пісні: вона, по суті, не співається, а напіввигукується на двох суміжних звуках; при цьому другий голос вступає не спочатку, а веде свою лінію майже не зважаючи на те, що робить перший голос. Це властиве раритетний, дуже давній форми так званої «гетерофонії» (комплекс голосів, що створюються стихійно, незалежно один від одного). Белгородське двоголосся і триголосся зберегли наочні генетичні зв'язки з гетерофонією, яка і стала причиною виникнення поліфонічних комплексів, що носять відгомін далекої архаїки. Кожна з «ліній» такого двохголосся чи триголосся — це самостійна приспівка, функціонально близька до наших українських пісень «до скоку», але тільки функціонально, бо в Україні приспівки зовсім не такі. Кожна така поспівка може існувати самостійно, без інших. Дві-три такі приспівки, якщо звучатимуть водночас, утворюють переважно дуже неординарну за своїм звучанням, не завжди утворюють акордову ситуацію, бажану для вуха сучасного слухача, мимоволі звиклого до загальноіснуючих гомофонно-гармонічних вертикалей. Безумовно, це значно ближче до російської підголоскової поліфонії, ніж до українського гуртового співу.

Російський фольклорист В. Щуров, відзначаючи що характерну орловсько-курсько-белгородську тенденцію, писав: «В многоголосном распеве здесь зачастую обнаруживается одновременное сочетание близких вариантов одной мелодии, причем голоса непринужденно меняются местами,

перекрещиваются; однако, уже в рамках этой простейшей формы многоголосия намечается путь к индивидуализации голосов.»[29]

Якщо такі автономні лінії-поспівки природно вписуються в жанрові амплуа карагодів чи частівок, то зовсім несподіваним було застосування аналогічної взаємодії у протилежному за багатьма параметрами жанрі, у жанрі російської «протяжної» пісні, такої, як «Ах, да ты, долинушка», яка має в Росії численні локальні аналоги. Але тут, завдяки гетерофонічному характеру розвитку голосів (тематичних ембріонів), набуває знайома пісня зовсім іншого, неповторного звучання (так само, як записана в протилежному кінці області протяжна пісня «Из-под камушка»).

До бєлгородської моделі жанру «протяжних» пісень належить пісня про Леніна, яку записав І. І. Веретенніков у селі Ново-Уколовка Олексіївського району.

Фольклористи завжди дуже обережно сприймають факт належності до категорії народної творчості підробок та фальсифікацій вульгарно-соціологічного характеру, де нібито вустами народу уславляються ті чи інші керівні особи, висловлюється казенна «радість» чи «любов» до існуючої влади – що обережність у підході до такого роду «творчості» можна й треба зрозуміти.

Ще й сьогодні чимало літніх людей можуть багато сумного розповісти про ті часи, коли поруч із дійсно народними піснями пропагувалися так звані «новини» та «народні» пісні про любимого вождя всіх народів світу та його соратників (здебільшого кавалеристів: Ворошилова, Будьонного, Щаденка тощо). Якщо фольклорист, повертаючись з експедиції, не привозив пісень про Сталіна або, принаймні, про партію, експедиція ця могла стати останньою в його житті. З'являлися підроблені наспіх «під народ» нові пісні або нові куплети до старих пісень, «записані» від народних виконавців (записували тільки олівцем, магнітофонів тоді у нас ще не було). А партійна пропаганда вже підхоплювала ці «новини». Їх друкували, співали доти, поки люди звикали до них і починали й собі підспівувати.

Коли в 1950-1951 рр. Закарпаття палало у полум'ї неоголошеної війни, українське радіо з Києва передавало виступи Закарпатського народного хору:

«У колгоспі сила,
У колгоспі слава,
У колгоспі щастя, ой-я-ой.
Рідний батько Сталін, ой-я-ой.»

Але в російській пісні про Леніна, яка була записана у червні 1979 р. на Бєлгородщині, є чимало доказів, які повинні викликати довіру, переконуючи нас, що це – не фальсифікація. У наспіві, що має міцні

---

[29] *Щуров В. Н. Особенности многоголосной фактуры песен Южной ... и.//Из истории русской и советской музыки. М., 1971, с. 303*

генетичні зв'язки з бєлгородськими відгалуженнями російської «протяжної» пісні, поруч з цими традиційними ознаками відчуваються флюїди саме тієї епохи, про яку йдеться у тексті пісні. Цей незаперечний факт практично анулює версію про можливість прилаштування нового, чергового «спасибного» тексту до вільно побутуючого наспіву. Але ж у інтонаціях заспіву та рефрену відчутна наближеність до відомих у свій час наспівів пісень громадянської війни, таких як «Эх, из-за Дона», «Гулял по Уралу Чапаев-герой», «По долинам и по взгорьям» та ін. Крім того, наспів має характерну для бєлгородських «протяжних» та карагодних пісень «перелівчату» (термін А. Кастальського) подвійну терцію (тобто і малу - мінорну, і велику – мажорну, у народному виконанні найчастіше і не те, і не друге, а так звану «нейтральну»).

Заспів (одна): А вот далеко
Слава прошла,
Підхоплюють всі: Все про Ленина вождя.
Э-о-хы про Ле…
Ой, да леоли,
Все про Ленина вождя.

Тут ми маємо варіанти загальнопоширених у російських «припласках» приспівок-вигуків типу «люлі-люлі» (повністю відсутніх в Україні), що набувають у кожному регіоні своїх музично-діалектних форм. На Курщині це – «лелі-полелі», а на Бєлгородщині – свої: «охы-лели», «оли-ой лели», або «ай, леоли, ой, леоли», «ой ляли да ой леоли», «ахы лели, алиляй лели» тощо.

Але все ж на Бєлгородщині можна зустрітися зі спільнотами, що мають пряме чи побіжне українське походження. Адже більше ста років тому збирачі народних пісень відзначали: «Эти губернии (Курщина, Орловщина, Бєлгородщина – *І. П.*) – интересный, совершенно не исследованный район, где благодаря старинным украинским, т.е. окраинным сторожевым поселениям, сохранилось до сих пор много превосходных песен».[30]

Безумовно, у покордонних народних наспівах живуть спільні елементи з репертуаром українських сусідів. Ось, наприклад, наспів дівочої карагодної пісні «Ну-ка да я устану, девушыка, раненько». Тут двічі – у заспіві та у рефрені – звучить те саме «октавуюче» кадансування, яке притаманне нашому слобожанському двоголоссю. І поруч з ним – типові російські «огласовки» – озвучені приголосні, тобто спів, у якому окремий звук мелодії (а може й кілька протяжливих звуків) припадає не тільки на кожний склад тексту чи на голосну, але й на приголосну: «охы, изы, поды, нашы, пошалы, месыто, у насы» тощо. І тут ще одна спільність з Україною: заспівує й «водить» не перший, високий голос, а грудний або мікстовий – нижчий чи

[30] *Лопатин Н., Прокунин В. Сборник русских народных лирических песен. М., 1889.*

середній голос, а верхній має свою автономну функцію – «верхняка» або «горяка». Що ж стосується частки «жи», то тут теж сліди ведуть в Україну. Справа в тому, що недалеко від Львова, у Яворові, ще наприкінці того сторіччя, аматор-фольклорист Іван Кокурудз записав пісні новорічно-поздоровчого змісту, які співали хлопці для дівчат під час гулянок на Великдень, а дівчата їх нагороджували крашанками або писанками. Такі «весняні колядки» (свідоцтво весняного новоріччя) звалися там «риндзівки», маючи характерний приспів «Жи Христос, жи воскрес, жи воїстину воскрес». За авторитетними свідоцтвами таких знавців прикарпатського фольклору, як М. Гнатюк, І. Свенціцький та К. Квітке, а також білоруських авторитетів Г. Ширми, Г. Цитовича, В. Єлатова, частка «жи» широко побутує у західноукраїнських та західнобілоруських великодніх піснях (і болгарських «велигденських»), а також у волочебних піснях, що вважаються надбанням загальнослов'янської весняної обрядовості, яка склалася ще у докиївський період. Чи не «севрюки» залишили після себе такий спомин? А може запорізькі козаки, які не раз знаходили притулок у «воєводи бєлгородського», у гостинних російських єдиновірців?

І, нарешті, про веселі, сповнені трошки солонуватого народного селянського гумору бєлгородські «потешки». Достатньо придивитися до них, як стануть помітними спільні риси з нашими піснями-приспівками «до скоку», кубанськими «припевками», білоруськими «дакушнымі прыпеукамі»...

Отже, покордоння на північ від Харківщини – це надзвичайно своєрідний фольклорно-етнографічний комплекс, який сотнями й сотнями гілок пов'язаний з культурою братерських слов'янських народів, коріння якої йдуть до нас з давньої давнини, з часів, що передували ще Київській та Новгородській цивілізаціям.

Ж.В.Дедусенко

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ А. ШТОГАРЕНКА

Андрій Якович Штогаренко належить до числа українських композиторів, музика якого пройнята стихією мелодизму, безпосередньо пов'язаного з українським фольклором.

У фортепіанних творах А. Штогаренка більшості мелодій притаманний поступовий розвиток та детальне розгортання з варіаційною обробкою невеликих наспівів, що є типовими виражальними ознаками народного епосу і насамперед думи. Такий тип мелодичного становлення охоплює широкий діапазон тематичного розгортання, завдяки чому динаміка інтонаційного розвитку роззосереджена на великих часових відстанях. Орнаментальна варіативність покликана уповільнити розвиток, зупинивши увагу на деталях мелодії, по-різному висвітлюючи, обігруючи її окремі наспіви, що є типово фольклорним прийомом мелодичного розвитку.

Серед характерних для композитора різновидів варіативності показовим є повтор будови з істотними змінами на початку і незмінним продовженням чи кадансом, який притаманний різним жанрам слов'янського музичного фольклору.

З народним епосом мелодику Штогаренка об'єднує своєрідна ознака композиції, що проявляється у типових формулах, які переходять з одного твору до іншого, а також неодноразово з'являються як своєрідний рефрен у виді типізованих кадансів і мелодичного малюнка фраз. Мелодичні формули, завдяки своїй постійності, певній композиційній функції, справляють вирішальний вплив на загальну емоційну атмосферу музики в цілому, яка здебільшого носить особистий ліричний характер.

У ліричних мелодіях композитор використовує цілу низку наспівів, в основі яких лежить зменшена кварта. Цей інтервал властивий і темам іншого характеру, однак в ліриці набуває особливого виразного значення. Він не просто вмонтовується в музичну тканину, а є основою, на якій розгортається вся мелодична будова. Інколи цей інтервал заповнюється поступовим рухом мелодій.

Мелодичні формули, які по-різному визначають інтервал зменшеної кварти і характерні своєю гострою ладовою інтонацією, зближають музичну мову композитора з мелодикою дум і формують характер епічного мелодизму А. Штогаренка. У фортепіанних творах композитора лейтінтонаційного значення набуває поспівка, що побудована на низхідному поступовому русі від III-го до VII-го високого ступеня з послідовним ходом до V-го ступеня. Композитор відтворює трагічні переживання, почуття

глибокого болю. Аналогічні звороти зустрічаються в багатьох українських народних піснях.

У своїй мелодичній сфері композитор широко використовує інтонації народного плачу - голосіння, де характерна секундова інтонація відтінюється форшлагами та іншими мелізмами народного походження. Названі наспіви застосовуються для вираження емоційно-насичених драматичних образів.

Одним із важливих джерел, які збагачують інтонаційно-ритмічну палітру А. Штогаренка, є українська народна танцювальна та інструментальна музика. Вплив народної танцювальної музики особливо відчутний у колоритній і багатій ритміці композитора. Це стосується не тільки його жанрових, моторних тем, а й багатьох наспівних, ліричних.

Спорідненість мелодики Штогаренка з українською думою — багатопланове явище. Мелодичні формули, що сприймаються як національно-характерні інтонації, водночас є носіями специфічної композиційної функції, полягає в тому, що варіанти фраз — це низка послідовних модифікацій початкового наспіву, в результаті яких відбувається формування нової інтонаційності: замість узагальнених пісенних інтонацій початкового періоду виникає драматична кульмінація, яка будується на інтонаційній формулі.

Композитор завжди прагне до інтонаційно-образної цілісності, органічної єдності всіх частин своїх творів, чому сприяє лейтінтонаційна та лейтритмічна драматургія, прийоми мелодичного розвитку, основані на особливостях народної музики. Музична форма заповнюється загальним інтонаційно-мелодичним потоком, в якому з'являються окремі характерні звороти, наспіви, що органічно розвиваються і переходять в інші.

Багатством засобів відзначається ладо-гармонічна мова композитора. Орієнтація на творче використання особливостей українського фольклору зумовила інтерес митця до натуральних ладів, таких як фригійський, еолійський, орійський, міксолідійський. Причому, у багатьох випадках вони поєднуються. Наприклад, зіставляється дорійська секста з VI ступенем еолійського ладу, III ступінь еолійського та іонійського ладів, VII ступінь гармонічного і натурального мінору. Впливають на гармонію А. Штогаренка і особливості українського народного багатоголосся, яке найчастіше має вид підголоскової поліфонії. Цим зумовлене широке використання у народній музиці акордів без терції, квінти, вертикалі, представленої унісоном, гармонічної горизонталі, секундових і терцових співвідношень.

Характерним для творчості композитора є широке застосування колористичних засобів гармонії, зокрема це стосується характеру співвідношень між окремими акордами. Композитор нерідко завершує колоритними поєднаннями акордів музичну форму або окремі її розділи. Щоб уникнути традиційних кадансів класичної гармонії, Штогаренко пропонує послідовність альтераційних модифікацій, наприклад таких, як малий мажорний септакорд на IV високому ступені, або септакорди VI

високого ступеня в мінорі з підвищеною квінтою чи терцією. Домінуючими в гармонії Штогаренка залишаються акорди, які будуються за терціями, але вони нерідко ускладнюються через застиглі прохідні, допоміжні звуки, остинатні повторення в окремих голосах, органічні пункти.

Фортепіанний доробок композитора включає в себе три програмні цикли п'єс: 3 поеми "Пам'яті музикантів" (1961 р.), "Образи" 6 п'єс (1970 р.), "Етюди-картини" 5 п'єс (1978 р.). Кожен із циклів відображає різноманітні грані творчої майстерності митця.

Перший із названих циклів — 3 Поеми "Пам'яті музикантів" — Присвячено вчителям і друзям Штогаренка: С.С. Богатирьову, М.Г. Коляді і Ф.Е. Козицькому. Знаючи добре кожного з них, композитор у своїх поемах зміг відобразити ті риси, які найповніше характеризували цих людей. У першій п'єсі створено образ серйозного, зосередженого, глибокого у своїх роздумах С. Богатирьова. Друга відображає яскраві риси характеру М. Коляди — його самобутній, суворий за колоритом композиторський стиль. Тому в музиці поеми відчувається характерний для Коляди прийом побудови форми через вільну фактурну варіативність невеликої лапідарної теми, а також і його улюблені квартові гармонії, складні акорди, мелізми народно-пісенного характеру. Третя поема — токата, відображає такі риси Ф. Козицького, як енергійність, ініціативність. Спрямованість А. Штогаренка у своїх поемах не обмежується створенням цих портретних рис або особливостей стилю того чи іншого митця. В п'єсах відбились його особисті спогади про часи навчання у видатного педагога Богатирьова, дружбу з Колядою, спільну роботу з Козицьким, його роздуми і почуття, пов'язані з цими спогадами, про це свідчать різні обзази — від епічно-урівноважених, спокійних до патетично-збуджених, сповнених національним колоритом.

Другий цикл "Образи" написано А. Штогаренком на честь пам'яті видатного українського композитора Б. Лятошинського. Кожний із 6 різнохарактерних поем несе яскравий емоційний образ: суворо-мужній, трагічний, урівноважений, спокійний і лірико-збентежений. Разом з тим цикл відзначається цілісністю, єдністю, які досягаються загальним задумом, стрункістю і логікою форми, наскрізним проведенням і розвитком лейтмотивів, лейтінтонацій, лейтритмів. Такі зв'язки відчуваються між усіма частинами. В образному плані цикл послідовно розвивається від скорботної епітафії одного образу через конкретні зіткнення ліричних, мужньо-вольових образів у II-й частині, ексактичних — у III частині, народно-пісенних — у IV частині, лірико-задумливих — у V, до утвердження боротьби, мужності в заключній частині. Музична мова п'єс пов'язана з українським народним мелосом. Композитор використовує лади, які формуються в процесі мелодичного руху, тобто кожна нова фраза розширює їх, поглиблюючи основну тему (I частина, 1-17), розгорнуту повторність, де фраза в діапазоні терції, розширюючись, доходить до квінти, сексти, октави; часту зміну

тональних засад (3 п'єси т.I-9), мелізми (4 п'єса), інтонаційний зворот, зменшену кварту з подальшим заповненням (I ч.,т.1,5,7).

Третій цикл "Етюди-картини" найбільш масштабний. Він присвячений С. Рахманінову, чиї мистецькі принципи були творчо переосмислені А. Штогаренком. П'єси циклу викликають асоціації з деякими творами великого композитора ("Дзвони", фортепіанний концерт, прелюдії, етюди-картини, романси). Слід зазначити, що "етюди-картини" розвивають драматургічні принципи російських композиторів: А. Лядова, П. Чайковського, які в своїх творах тяжіли до жанру "Народних сцен". Музика циклу має яскраву народно-пісенну основу. Використовуються різні фольклорні жанри: думи, голосіння , ліричні п'єси, які поєднуються із сучасними досягненнями професійної музики. Національна основа інтонаційної мови посилила характерність образів, програмність циклу, а емоційна піднесеність надала рис поемності.

Драматургія циклу — протидія двох музично-образних сфер: драматичної та ліричної. Кожний етюд побудований на контрастному тематичному матеріалі, де яскраво окреслена епічна тема інтонаціями народних голосінь, які зіставляються, поєднуються, синтезуються та видозмінюються. єдність тематичного матеріалу при виразності драматичної концепції виявляє властивості сонатної структури. I і II етюди — експозиція контрастних образів, у III — розвивається тематизм побічної партії, у IV — проступають властивості психологічного ліризму, в V — динамічна реприза, де відбувається драматизація образів.

Активний динамічний характер I-ї п'єси асоціюється з суворими та героїчними картинами з життя українського народу. Форма етюду — сонатна з протиставленням 2-х образів: драматичного, який утворено владним ритмом і використанням репетиційної техніки (т.I-54), та лірико-драматичного, що набуває більшої експресії виразу через зміну одноголосного викладу на акордовий "хоральний спів". Його внутрішня гармонійна напруга підсилена тритоновим звучанням і півтоновими зіставленнями гармоній (т.19-24,34-38). У середньому епізоді інтонації "голосінь" досягають напруження і завершується п'єса могутньою кодою, що акумулює поривання людських почуттів.

II етюд-картина є зразком лірики, де поєднуються схвильованість особистого висловлення з мінливістю ладових барв народного походження і відносною статичністю тембрально-фонічного колориту. П'єса починається тихим кластерним звучанням чотирьох найнижчих звуків фортепіано. Своєрідність звучання колористичного розширюють тріольні візерунки у високому регістрі. У будові мелодичної думки є спадковість з попередніми творами композиторами, поемами та "Образами", яким також притаманні оздоблення лінійного контура мелізми, схильність до тріольних фігур, використання унісонного викладу.

В III етюді скорботно-ліричний образ, втілений у лірико-поетичній мелодиці з інтонаціями голосінь, переривається несподіваними вторгненнями дзвонів і завершується могутнім шестиголосним хоралом.

IV п'єса подібна до II етюду не тільки образно, але й інтонаційно. Після III етюду, найбільш віртуозно оформленого, IV здається новою варіацією на звуковий комплекс, що вперше прозвучить в II т. II п'єси.

V етюд-марш, сповнений мужньої енергії, в якому концентрується вся ідея циклу - втілення світлих мрій людей. Тут значну роль відіграє ладова техніка А. Штогаренка. Так, загальний динамізм маршовості раптово переривається наспівним лірико-патетичним фрагментом (т.53-60), контраст якого підсилюється барвами лідійсько-міксолідійських нахилів. Цей образ нагадує нам спогади про минуле. Але основне в цій п'єсі — відтворення внутрішньої енергії юності, оптимізм світосприйняття, невичерпність духовних сил.

Розглянуті фортепіанні твори А. Штогаренка характеризують яскравий, самобутній стиль композитора, особливість якого полягає у синтезі народно-пісенних та речитативних ритмоінтонацій і визначається опорою на народну думу.

В.І.Ірха

КОЛЯДНИЦТВО, ЯК ВИЩИЙ ВИЯВ МУДРОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Розвиток музичної культури України невідривний від історії, традицій і поступу нашого суспільства, починаючи з Київської Русі.

В духовній культурі українського народу поряд зі словом завжди знаходили, насамперед, музику, пісню, той дорогоцінний скарб, яким обдарував Бог нашу землю, народ, виділивши їх серед інших народів і країн.

Музика, музична культура України - то своєрідна модель всього нашого духовного життя, а в широкому плані - і всього історичного буття української нації.

Важко недооцінити ті глибокі духовно-творчі сили, що таїв в собі український народ з давніх-давен і приніс упродовж багатьох років до наших днів неоцінимі скарби духовного та творчого життя народу. Музика, як одна із форм мистецтва, є відображенням суспільного життя, не його головним копіюванням, а відображенням духовного . ідейно-зображального змісту. Наше музикознавство пов`язує музику з залежністю від суспільних умов, підкреслює її роль в розв`язанні назрілих історичних завдань, значення у формуванні складу особи та духовного світогляду людини.

Єдність музики з другими формами мистецтва того чи іншого періоду свідчить про їх взаємовплив та синтез : розкриває суспільно-зумовлену єдність прояв художньої свідомості тієї чи іншої епохи.

Оскільки мистецтво - явище суспільної свідомості, духовного життя народу, воно несе в собі загальнолюдський зміст і значення його переростає рамки епохи, що його створила. Свідченням цьому є народні пісні, створені в давні часи, зокрема щедрівки, колядки, веснянки та ін., котрі являють собою і конкретну музично-літературну вартість, і приносять нам естетичну насолоду.

Та не тільки мистецтво нашого часу, а і багатьох народів далекої від нас давнини : Далекого та Близького Сходу, Індії, Єгипту, Греції, Карфагену, Риму та інших і в нашу сучасну епоху можуть певною мірою служити нормою і неперевершеними зразками. Мистецтво народжується в процесі естетичного опанування дійсністю, творчості - за законами красоти.

Підтвердження цьому ми знаходимо в народно-пісенній творчості, що є основним предметом нашої уваги. До нас дійшли численні зразки народної творчості, народних пісень, далеких за своїм змістом від наших днів, але цікавлять нас, як твори, що відображають розвиток соціально-економічних та духовно-естетичних поглядів наших предків. Невичерпні скарби народної творчості протягом останніх століть приваблювали наших музикантів-

композиторів, що створили багато цікавих високохудожніх творів на народному музично-літературному фольклорі.

Численні обробки народних пісень для окремих голосів та хору стали цінними музично-літературними творами нашої сучасності. Високохудожні обробки народних українських пісень, здійснені М. Лисенком, Ф. Колессою, О. Кошицем, К Стеценко, Я.. Степовим, М. Леонтовичем, П. Козицьким, М. Вериківським, Л. Ревуцьким та багатьма іншими композиторами України, стали справжніми скарбами як нашої рідної, так і світової музично-хорової культури.

Для нас, музикантів-хоровиків, викликає інтерес ще й те, що композитори, обробляючи народний фольклор, користувались матеріалом різних областей України.

В своїх творах та обробках народних пісень М. Лисенко, О. Кошиць, К. Стеценко, М. Леонтович та інші композитори використовували пісні, записані на Полтавщині, Київщині, Чернігівщині, Поділлі. Ф. Колесса, звичайно, в своїй творчості використав пісні західноукраїнського фольклору.

Зі старовинних пісень найбільше приваблюють нас колядки та щедрівки. Стародавні колядки та щедрівки були піснями, різними за напрямом і змістом, але з часом вони злились в однотипні величальні пісні, вихваляючи господаря, господиню та й саме господарство.

Окрім колядок господарям, побутує багато текстів, присвячених дівці: «Дівці на виданню», «Дівці малій до вісімнадцяти років», «Дівці, що має брата», «Дівці старшій», але не обминають увагою і дівку сироту. Є багато колядок і для парубка: «Парубкові, що має сестру», «Парубкові дорослому».

В творах музикантів - етнографів є лише несміливі вказівки, що колядки та щедрівки - народні твори, які виникли на різних музично-естетичних засадах.

Одним із найдавніших видів усної народної творчості українців, який, на жаль, ще й понині залишається мало вивченим, є колядки, які були виявом сільськогосподарської магії, жертвоприношенням богам, особливо Богу Сонця, культ якого благотворно впливав на землю, яка своєю родючістю мала величезне значення в житті наших предків слов'ян - землеробів. Можливо, типовий величальний приспів «Ой дай Боже» мав первісне язичницьке звучання «Ой Дажбоже». Отже , закінчуючи старий рік і вступаючи в новий хліборобський рік, люди прагнули обрядами та піснями завербувати собі на допомогу сили природи, напророчити добрий урожай та господарський добробут.

У колядці-щедрівці «Коза» М.Д. Леонтовича текстовий супровід безперечно зазнав неймовірно багато змін: лише залишився узагальнений обряд жертвоприношення цапа, водіння священної тварини - кози з певним закликанням : «Де коза ходить, там жито родить, де буває, там виглядає. Де коза ногою, там жито копою, де коза рогом, там жито стогом».

«А в Михайлівці все хлопці стрільці. Встрелили козу в правеє ушко в саме сердечко. Тут коза впала, нежива стала. А міхоноша бере дудочку, надима козі тай у жилочку. Надулась жила - коза ожила, та й підвелася, та пішла коза та стрибаючи, та гасаючи...»

Як видно, в колядці-грі «Коза» є залишки жертвоприношення цапа (кози), заклинання на козі, яку обводили перед приношенням в жертву навкруги хати, садиби, засівної землі. Потім зі шкури кози робили музичний інструмент, так звану в Україні «дуду» чи просто «Козу», на Волині та в Росії - «волинку». Гра-коза залишилась і до нашого часу. Парубка наряджали в козлину маску та вивернений овечий кожух, він витанцьовував в купі зі своїм проводирем під супровід пісні, де показувалась інтермедія з заклинанням, убиванням та оживленням кози з переходом до гуртового танку. Пісня-гра - в основному драматизований, ритуальний обряд - гра, пов`язана з сільськогосподарською магією. В пісні-грі завжди фігурували зерно, хліб, інші сільськогосподарські збіжжя, оспівувались місяць, сонце, дощ - ті сили, що сприяли землеробству і обожнювались людиною.

Музичний інструмент «дуда» (чи «коза») був характерним для багатьох народів.

Шкура кози перетворювалась в міх для нагнітання повітря, а в місце рота вмонтовувалось три дудки, дві давали стрій квінти, а на третій, що була з голосовими дірочками, на зразок сопілки, дудар-музикант (волинщик) виграваВ мелодію танцю чи пісні. Як і в інших своїх обробках М.Д.Леонтович зумів гармонічними та поліфонічними засобами розкрити зміст пісні-гри «кози». В другому варіанті на зміну соль-мажору він використовує різнобічний мінор (мі) і характерними поспівками в альтовій та теноровій партії підкреслює текст «А в Михайлівці все хлопці стрільці. Встрелили козу в правеє ушко, в саме сердечко»

Заколювання цапа, водіння кози - «де коза ногою, там жито копою, де коза рогом, там жито стогом» та ін. - все це свідчить про обряди, пов`язані з язичницькими пережитками, жертвоприношеннями. Обряд супроводжувався танцями, піснями, заклинаннями. До хати вносили солому, сіно, варили обрядову кутю, приправлену медом, маком , горіхами тощо. Кутю і узвар ставлять на покуті в сіно, щоб не вибивав град хліба і щоб в садку все родило. З куті беруть верх і дають курям, щоб поїли, а скотині сіно – з-під куті, щоб з`їла і щоб кури неслися добре, а скотина, щоб не боліла.

З давних-давен колядки мали великий релігійно-магічний зміст. Церква тривалий час боролася з язичницькими колядковими обрядами, піснями і, нарешті, пристосувала колядки - христославлення до Дня народження Христа. Ще здавна в українській традиції другий день Різдва (8 січня) мав назву - Збір Святих радників, або просто Збір. За звичаєм, на день Збору до церкви збираються колядницькі ватаги. Після богослужіння виходить священик і благословляє колядників, які розходяться, аби виконати

свою обітницю: нести до людей світло, вище слово про народження Сина Божого. «Христос народився! Славимо Його».

В різних теренах України щороку на Різдвяні свята ходили від хати до хати колядники, вітаючи всіх, бажаючи щастя, гарного врожаю, многих літ. Звучали колядки на Кубані й у Воронежі, на Курщині, Бєлгородщині і Бесарабії, в Карпатах і на Слобожанщині. Та сталося так, що за комуністичної доби атеїсти нищили церкви, забороняли колядувати, масово вивозили священиків у Сибір, оголошуючи їх ворогами народу. Зауважимо, що Україна була чи не єдиною з найбільш пісенних європейських країн, де навіть покарання люди відбували не на своїй Батьківщині, а на далеких чужинах - Колимі чи Хабаровську, Комі...

Роками спотворювались моральні цінності. Ідеологія країни «кривих дзеркал» навіть різдвяні гурти, що співали святих пісень, намагалася перетворити на збіговиська жебраків та злиднів. То чи здивує кого, що за ті тяжкі десятиліття в переважній частині України колядки практично зникли, або були перефразовані на комуністичний лад :

Нова радість стала,
Яка не бувала,
Зірка ясна, п`ятикутна
На Кремлі засіяла...

Мабуть, не має сенсу пояснювати, що споконвіку співали цю колядку так :

Нова радість стала,
Яка не бувала,
Над Вертепом Звізда ясна
На весь світ засіяла

Нема куди правди діти, що за радянських часів з`явилися співанки за таким змістом: «... дайте, тітко, п`ятака, а п`ятак не такий, дайте доляр золотий».

Але простий народ, хоч і крадькома, а все-таки зберіг колядництво, як вищий вияв мудрості, продовжував співати і складати колядки. Наш народ живучий, як і його історія. Україна лише починає вставати з руїн. І тут доречно пригадати слова Олеся Гончара: «На Вкраїні колись і зими були кращі, - і колядки, і щедрівки лунали в наших краях голосніше». Чим тут заперечити? Може й справді знебарвився, збіднішав радістю той різдв`яний веселий світ, що відкривався колись гоголівським героям? Може й справді нам, людям чорнобильської ери, тільки й залишилося, що жити надіями? Ні, не все ще втрачене. Ще діє в Україні неписаний закон, за яким на Різдвяні свята сходиться до хати вся родина, з`їжджаються діти звідусіль, сідають усі

разом до святкового столу і просять Бога, щоб дочекали всі разом ще й наступного року отак вечеряти. Так було, так є і так буде.

Цікавим є і той факт, що в більшості випадків колядники після основної церковної колядки «За Ісуса Христа» обов`язково співали колядку господарю, господині і кожному членові сім`ї, бажаючи всякої-всячини: овець та коней, корів та урожаю доброго. Раніше, в давнину, колядували тільки чоловічі гурти. Згодом колядувати стали і жіночі гурти, які називалися «Сестри». Змішані гурти, основу яких складали церковні хори, були поширені в Україні. До того ж є ще парубоцькі гурти колядників, яких називають «луговики».

Стала слава по всім світу,
Київському заповіту:
Мати сина породила...

Вслухаємося в кожне слово, звук, уточнімо незрозумілі місця «Київського заповіту» - що це? Адже у колядках кожне слово - на своєму місці, і ще жива їх вимова. «Київський заповіт» - не той, що сприймаємо однозначно, у сучасному розумінні, а це - земля, яка прилягає до Києва, заповідана земля.

Народження Христа пов`язано з сільським господарством. Народився Христос на сіні в печері в оточенні тварин (волів чи мулів поряд з ягнятами, символом великої покірності, ніжності, чистоти тощо), в протиставлення народному поетично-літературному текстові колядок та щедрівок, що своєю урочистістю переносили їх думку в якийсь світ, близький і рідний їм, а проте зовсім відмінний від того, серед якого минало їх убоге клопітливе життя. В своїх естетичних прагненнях люди давнини створили собі світ, який уявляли, хоч на хвилину, в пісні, в грі, в танці, що переносив їх у світлу, чисту хату, в широкий двір, повний достатків, оточений білокам`яними стінами з золотою брамою. У двір наїхало багато дорогих гостей, яких запрошують до хати, де столи накриті дорогими килимами, на столі багато страв, вино тощо.

В даній роботі немає наміру зробити якісь принципові узагальнення щодо літературної та музичної мови обрядових пісень. Ця робота допоможе глибше зрозуміти істотні основи народної творчості; соціальні, побутові та морально-етичні умови, що сприяли розвиткові народної пісенної творчості.

Є.А.Козеняшев

ДЕЯКІ АСПЕКТИ НАЦІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ УКРАЇНИ

Минає час. Великі зміни у політичному та суспільному житті слов'янських народів, глибокий вплив на усвідомлення націями нових умов, втілення ґрунтовних економічних законів – все це відвертає увагу суспільства від подальшого розвитку мистецтва, як дзеркала людської душі взагалі й музичного мистецтва, зокрема. Та у цю годину великих змін все впевненіше й наполегливіше виходить на авансцену стародавній рятівник національної свідомості та пошани – фольклор.

У наш час небаченого за останні роки розвитку народної демократії та відродження національної свідомості стає зрозумілим підвищена зацікавленість суспільства до своєї культури, погляд на неї під кутом, вільним від догм і консерватизму, бажанням всебічно вивчати, осмислювати і розуміти джерела своєї культури. Якщо звернути увагу на декілька важливих і вирішальних етапів розвитку культури України, то стає зрозумілим, що протягом усіх століть, у будь-які часи та епохи народна творчість і мистецтво були тим корінням, з якого зросла і розцвіла культура України. Суто національна, вже відокремлена від загальнослов'янської, українська культура зароджується протягом XIV-XVст. Зазирнемо у важкий, відірваний від життєвих реалій світ середньовічного мистецтва. Картина світу епохи середньовіччя укладається у своєрідну конструкцію, де є "верх" та "низ", протилежні один від одного. "Низ" – це реалії простого життя, а "верх" – світ уявлених почуттів та взаємовідносин. Цим реальним світом в епоху середньовіччя був різноманітний світ фольклору, який залишився у спадщину від язичницької культури (як не згадати у цьому зв'язку колядки, щедрівки, пісні та ін. приклади народної поезії). фольклор був тією необхідною основою, без якої не мало змоги існувати ніяке, навіть відокремлене від життя, мистецтво. Але і подалі становлення національної культури у XVI-XVII ст. відзначено інтенсивним розвитком та стабілізацією оригінальних форм української та професіональної музики. прикладом є розвиток та існування в Україні традицій канта (на зламі XVI-XVII ст.), становлення якого пов'язується дослідниками з традиціями народної творчості. Це виявляється у тематиці, обрядах, мелодиці та ритміці канта. Якщо звернути увагу на розвиток театру у XVII ст., то і тут простежується щільний зв'язок з традиціями народного лялькового театру, українського вертепу, де активно використовувалась народна музика.

Музичне мистецтво XVIII ст. набувало розвитку у різних сферах художньої творчості. Це і обрядовий фольклор, мистецтво церкви та вельможного панства. Між ними, на відміну від попереднього століття,

складається певне "взаєморозуміння". Фольклор перестає бути "забороненою" зоною для професіональної творчості та письменної традиції. Представники вітчизняної композиторської школи, яка тільки зароджувалась, починають використовувати не тільки музичну мову, а й жанрові моделі фольклору: варіації на теми народних пісень, запровадження пісенно-танцювальних структур у сонаті, розробка пісенно-танцювальних форм у комічній опері.

Після цього невеликого історичного екскурсу згадаємо про один напрямок, який народив видатні імена та великі твори, залишивши нам чудову високопрофесійну спадщину. Безперечно, мова йде про реалізм, який підкоряє думки та дії багатьох діячів мистецтва у другій половині XIX ст., який упевнено крокує крізь межі віків, даруючи чудові приклади народної та професіональної творчості. Згадаємо тільки декілька прізвищ: Л. Українка, М. Коцюбинський, І. Франко, П. Сокальський та, безумовно, М. Лисенко.

Після цього історичного нарису стає зрозумілим, яке значення має народна творчість у розвитку культури України, яким чином впливає на становлення жанрів, надає їм особливої глибини, відкриває шляхи до об'єднання.

Музичний фольклор – одна з найважливіших частин народної творчості. Український народ відрізняється виключною музичністю та творчою винахідливістю. Та на чому ж базується ця музична талановитість? Основу української народної музики становлять глибоко змістовні, емоційно виразні пісенні та інструментальні мелодії. Процес кристалізації народної музики, як окремого виду мистецтва, був дуже складними і довготривалим. Як відомо, спочатку народне мистецтво було синкретичним (нерозчленованим) і об'єднувало поезію, музику і хореографію. В період формування окремих видів музичного і хореографічного мистецтва створилися пісня і танок, які органічно злилися з музикою, що в загальних рисах відображали ідейно-емоційний зміст поезії та хореографії. Тому музику справедливо вважають душею пісні та танцю, їх крилами. Така багатогранність зв'язків музичного мистецтва з іншими його видами пояснюється тим, що воно має великий безпосередній емоційний вплив на людину.

Музична культура українського народу за принципом виконання розподіляється на три великі цикли: вокальний, вокально-інструментальний та інструментальний. І це цілком зрозуміло: інструмент має більш широкі технічні можливості порівняно з голосом. Тут природно виникає одне надзвичайно важливе запитання: як були у свій час створені народні інструменти, на яких можна було б передати усі тонкощі ладово-інтонаційної і ритмічної будови вокальних пісень? Відомо, що найдавнішими інструментами, на яких можна було зіграти якусь мелодію, є духові. В Україні й сьогодні побутують різноманітні сопілки: денцівка (півтораденцівка, дводенцівка), зубівка, флояра, свиріль або кувиці, коза

(волинка), трембіта. Раніше були сурми, труби, піпелі, пищалі, роги тощо. Майстри того давнього часу не були глибоко досвідченими у виготовленні інструментів. Наприклад, щоб зробити найпростішу сопілку, потрібно було тільки пропалити залізним прутиком або вирізати шість отворів на виготовленій дудочці на місцях, де лежали пучки пальців. Але така сопілка не мала стабільного строю. Лише пізніше майстри навчилися настроювати звукоряд, збільшуючи чи зменшуючи отвори. Так виникли сопілки із гуцульським, полтавським, поліським, закарпатським та іншими ладами. Ці особливості настроювання духових народних інструментів перенесені на струнні: бандура, ліра, гуслі, цимбали та ін.

Але чому ж нас цікавлять зараз, напередодні нового сторіччя, народні музичні інструменти, походження яких належить більшістю своєю до сивої давнини? По-перше, саме зараз сучасна музична культура України зазнає процесу відродження, а духова музика, як складова частина цієї культури, несе в собі невичерпані, життєздатні джерела цього процесу і за своєю суттю найбільш близька розумінню широким народним масам. По-друге, настав час використання більш старовинних, дійсно народних духових інструментів, які пережили зі своїм народом усі знегоди його історії, інструментів, які допомагають зрозуміти душу, всю глибину переживань українського народу.

Але значення народної духової музики в художньому та громадському житті народу цим не вичерпується. Сучасність розширює громадське навантаження інструментальної музики, значно поглибшує її емоційно-ідейний зміст, оскільки вона виконує у художньому житті народу певну естетичну функцію. І це безпосередньо пов'язано з традиціями «Троїстих музик», які поєднуючи у своїй творчості фольклорні мотиви і індивідуальні риси, сприяли розвиткові української музики і культури взагалі. Все це, безумовно, пояснює широке використання в творчості композиторів (Л. Колодуб, М. Скорик, О. Іщенко та ін.) суто народних тем та духових інструментів. Як не згадати з цього приводу наших вельмишановних композиторів, які зробили багатий внесок у поширення фольклорних ідей та виховання на їх прикладах студентської аудиторії: О.Литвинова, А.Гайденко, Ю.Алжнєва, І.Польського.

Сучасне становище духової музичної культури потребує від виконавців відродження процесу злиття стародавніх традицій виконавства й індивідуальних рис виконавця та опанування сучасними засобами виконавства. Процес формування повного складу групи народних духових інструментів триває до наших часів. Стабільність групи залежить від багатьох чинників, традицій народного музикування, наявності виконавців, регіону поширення певних інструментів тощо. Вивчення цих інструментів є одним із шляхів до відродження та розвитку національної свідомості.

Велика роль у становленні й розвитку народної інструментальної музики належить сопілці. Поряд з бандурою це найрозповсюдженіший серед народу інструмент. Сопілка – це коротка трубка з твердого матеріалу, в якій

звук утворюється за допомогою стовпа повітря, що вдувається через отвір (голосник) – збудник вібрації. Сопілка, як улюблений інструмент народу, пройшла шлях розвитку від примітивної очеретянки до сольного інструмента. Вона знайшла широке відображення в народних піснях і професіональній літературі. Леся Українка у своїй неперевершеній "Лісовій пісні" змалювала образ хлопця Лукаша, який найглибші почуття свого серця, своє кохання до Мавки передавав грою на калиновій сопілці. Як відомо, музичний супровід для цього твору складають записані поетесою п'єси сопілкарів.

Удосконалений варіант сопілки має десять отворів. Це дозволяє грати у будь-якій тональності зі сталим інтонаційним ладом. Виконувані на сопілці пісенні мелодії та інструментальні твори відзначаються широким застосуванням мелодичних прикрас (мелізмів), особливо коротких форшлагів, різноманітних способів звукоутворення, а також перенесенням основної мелодії п'єси, яка часто викладається у формі своєрідних варіацій (із регістру в регістр). На особливу увагу заслуговують, в першу чергу, деякі способи звукоутворення, які в записах мелодії не фіксуються. Вони надають п'єсам своєрідного, характерного колориту. Сопілка має декілька різновидів, кожний із них відзначається своїм, характерним, особливим тембром. Наприклад, для сопілки-зубівки характерним є флейтовий звук. Флояра має такі ж принципи звукоутворення, як сопілка-зубівка. Флояристи гудять своїм низьким грудними голосом, при цьому утворюється басовий звук, який надає звучанню пісенних мелодій специфічного народного колориту. Цей спосіб гри на флоярі не фіксується у нотних записах. Крім цього, можна надавати мелодії відтінку грудного голосу "мецо". В народі цей прийом називають "грати до хрипу" (хрипіти) або ж "грати на бурт" (бурчати). Цей штрих теж не фіксується. Існує темброва різновидність, яка будується за допомогою "фрулято" і поширюється на увесь діапазон сопілки. Відтворення звука "р" впливає на повітряний струмінь, утворюючи додатковий до основного звука сопілка "фрр". Звідси і походить термін "фрулято". Як художній засіб "фрулято" застосовується на одному звукові, що надає колористичного забарвлення народному інструментальному ансамблю в цілому.

Великого значення в художньому житті народу мала й має "троїста музика" (інструментальний ансамбль, що складається з трьох музикантів). У різних районах України склад цього ансамблю був і є різним. Провідну роль у ньому відведено скрипці, та зараз цей простенький ансамбль значно розширений. До його складу вводять сопілку, кларнет, тромбон, баян (гармонію), віолончель, контрабас тощо. Поряд з "троїстою музикою" на Поділлі набули широкого поширення народні духові оркестри. Творчі принципи цих оркестрів такі ж, як і "троїстої музики". До їх складу, а також до складу сучасних оркестрів українських народних інструментів входять кілька духових інструментів, які використовуються лише епізодично: сопілка-альт, сопілка-тенор, сопілка-бас, сурма, трембіта, кувиця, зозулька

(окарина) та ін. Їх звучання створює характерний колорит, збагачує оркестрову палітру.

Сопілки альтові, тенорові та басові мають різну довжину та діаметр, хоча їх будова та принцип гри такі ж самі, як і в сопілці-примі. Вони мають циліндричну форму з десятьма отворами, за допомогою яких утворюється хроматичний звукоряд. Відрізняються вони своїм діапазоном та тембром звука. Їх звучання створює характерний колорит, збагачує оркестрову палітру. Квартет сопілок: прима, альт, тенор, бас може застосовуватися як оркестровий ансамбль, доповнюючи і збагачуючи колорит духового оркестру. Крім перелічених епізодичних інструментів, які широко використовуються, є ще низка менш уживаних, таких як коза, дримба, ріжок, жоломига, суремка, дубельтівка, теленка та ін. Застосування їх залежить від наявності як інструментів, так і виконавців у відповідному оркестрі, для якого робиться оркестровка.

Усі ці обставини, що склалися у політичному житті суспільства в українській музичній культурі та в інструментальній виконавській практиці, окремо, потребують від діячів культури та мистецтва, викладачів різного рівня дедалі глибшого звернення до джерел української культури і народного мистецтва. Інструментальна музика, як одна з найбагатіших ділянок народної творчості, несе в собі невичерпані можливості привертати до себе увагу сучасної молоді, приваблюючи своєю колористичністю та різноманітними засобами гри на народних духових інструментах.

Поширення репертуару як виконавців-солістів, так і оркестрів через використання творів українських композиторів та аранжувань фольклорних тем, потребує розширення діапазону інструментів, зокрема, духової групи. Цей шлях полягає у включенні фольклорних інструментів поряд з традиційними класичними до складу сучасних оркестрів. Це вимагає необхідності існування контингенту виконавців на цих інструментах як солістів, так і артистів оркестру.

Для цього потрібно виробити методичну базу, укласти індивідуальні програми по вивченню гри на українських народних духових інструментах.

Опанування традиційними та сучасними засобами гри на суто національних інструментах, виконання творів українських композиторів, поринання у різноманітний світ фольклору – все це сприятиме подальшому вихованню у сучасної молоді почуття національної свідомості і пошани.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Волшебные инструменты / Набор открыток. – М., 1989.*
2. *Гуменюк А. Інструментальна музика. – К., 1979.*
3. *Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI-XVII ст. // Українське музикознавство. – 1971. – № 6.*

4 Комаринец Т. Идейно-эстетические основы украинского романтизма – Львов, 1989.
5 Лысяная О. Пути развития русской и украинской музыкальной культуры от средневековья к XIX веку. – Х., 1993.
6. Сивокінь І. Давні українські поетики. – Х., 1960.
7. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. – М., 1989.

В.В.Чепеленко

ПРО ВІДТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ 20-70-Х РР. XX СТ.

Відзначаючи, що естрадна музика вважається жанром розважальним, зв'язок цього жанру з національною культурою на перший погляд видається не суттєвим, у даній статті буде стисло наведено деякі міркування з цієї проблеми, а саме: відтворення національних елементів в українській естрадній музиці, а також значення та наслідки відношень між українською естрадною музикою та музичним фольклором України.

Насамперед, зважаючи на досвід дослідження зв'язку професіонального музичного мистецтва з фольклором, визначимо, яким чином можуть відбуватись вищеозначені стосунки.

1. Створення твору на ґрунті певного ладу народної музики або використання його окремих характерних рис.
2. Використання у творі характерних рис гармонії народної музики.
3. Використання у творі характерних рис ритмічного або мелодійно-ритмічного елемента.
4. Твори, які за жанровими ознаками виявляють стосунки з народним музичним мистецтвом (подібність до козацьких, чумацьких, весільних або інших видів українських пісень).
5. Твори, які виявляють стосунки з фольклором через зміст або навіть через характерний настрій. Останній вид, як це буде наведено далі, є тонким, високопрофесійним, іноді завуальованим і потребує ретельного аналізу твору.

Наведемо також ті жанри української естрадної музики, про відношення яких з фольклором йтиметься у статті:

- пісні (солоспіви, вокальні ансамблі);
- інструментальна музика;
- вокально-інструментальні ансамблі.

Народження української естрадної музики відбувалось у середині 20-х рр. нашого століття, коли Радянський Союз активно будував "нову, соціалістичну культуру". Слід відзначити, що це був період упередженого, іноді негативного ставлення до будь-якої музики, крім агітаційної, що привело до поширення музичного дилетантизму ("жорстокий романс", "кримінальний фольклор"). У цей час створюються осередки так званої "непманської культури", тобто безліч кафе, ресторанів, танцмайданчиків тощо, що сприяло підвищеному попиту на "розважальну" музику, яка створювалась переважно аматорами і відрізнялась низьким професійним рівнем та смаком.

Крім вищезазначеного, у цей саме час в Україні мистецтво джазу захоплює широке коло музикантів. Так, в 1924 р. у Харкові, вперше у Радянському Союзі професіональний композитор Ю. Мейтус при театрі "Березіль" створив джаз-оркестр. Згодом в Україні з'явились декілька таких оркестрів: у Харкові Б. Ренського, Одесі В. Воліна-Данилова, у Львові Г.Варса, в Києві Л. Вербовського та М. Каневського. На наш погляд, важливо вказати на появу джазу в Україні, оскільки пізніше це мистецтво (незважаючи на упередження та утиски) буде активно розвиватись, плідно взаємодіючи з музичним фольклором.

У процесі започаткування української естради важливим моментом, на наш погляд, є видання в 1924 р. збірки пісень під назвою "Жіноча доля в піснях", у якій новими на той час засобами музичної виразності відтворюються фольклорні зразки. Таким чином, відбувався процес взаємодії започаткування української естрадної музики з музичним фольклором і це згодом стане важливою і характерною рисою музичної естради України.

Пізніше, у музиці 30-х рр., на ниві музичної естради України, як і в усьому Радянському Союзі, домінує так звана масова пісня, з її головною тематикою: натхнення партії до трудових перемог, буднів "великих строек".

Велике індустріальне будівництво Країни Рад відтворювалось в "массовой песне". Українські, як і інші радянські композитори, що вірили у побудову майбутнього, активно працювали у жанрі масової пісні.

Серед творів (переважно пісень), які оспівували соціальні перетворення на селі, були такі, що відтворювали у музичній мові характерні риси та виконавські прийоми музичного фольклору України ("Наймитська" М. Коляди, "Ой, як копала буряки" Я. Цегляра). У названих піснях мелодія побудована на характерному для українського фольклору "двічі гармонічному" мінорному ладі, а у пісні "Наймитська" супровід створює враження гри на бандурі.

На увагу заслуговує і творчість Г. Верьовки 30-х рр. Так, серед пісень цього періоду відзначаються такі, що відтворюють дух української "селянської пісні" ("Стоїть дуб зелений", "Ой, як стало зелено"). Лірико-епічний характер, оспівування квартових мелодійних побудов та ін. створюють переконливе враження наслідування музичного фольклору України.

Знаходять відтворення і старі рекрутські та солдатські пісні, що є складовою українського музичного фольклору: "Прощання" та "Наливається калина" (остання на народні слова) композитора А. Штогаренка. В них мелодія побудована на згаданому вище двічі гармонічному мінорному ладі.

Привертають увагу ліричні пісні цього періоду, які за своїми стильовими ознаками наближаються до естрадного музикування: "Дарунок" Ю. Мейтуса, "На ковзанці" М. Тіца та деякі інші. Мелодика зазначених пісень та деякі риси супроводу мають дещо спільне з українським солоспівом та такими народними піснями, як "Дивлюсь я не небо", "Карії очі".

Зрештою, треба зазначити, що в 30-ті рр. в Україні, окрім творів українських авторів, були широко розповсюджені твори композиторів Радянського Союзу, а також закордонних авторів, які гастролювали на той час по країні (Е. Буш, П. Робсон та інші).

Слід відзначити, що возз'єднання України 1939 р. значною мірою вплинуло на подальше культурно-мистецьке життя, оскільки до українського фольклору повернулись його споконвічні брати: бойки, лемки зі своєю багатою фольклорною спадщиною, а у великих містах Західної України на той час вже було дуже жвавим естрадне музикування: Львівський "Теа-джаз" Г. Варса отримав широку популярність в Радянському Союзі.

Стосовно впливу Великої Вітчизняної війни на культурно-мистецьке життя України, слід зазначити, що ця проблема вже детально висвітлена і на наш погляд доцільно зауважити, що перебування українських митців у червоноармійських ансамблях, концертних бригадах разом із митцями народів Радянського Союзу певним чином збагачувало художній та мистецький рівень їх учасників.

Повоєнні роки стали часом народження суто української естрадної пісні, тобто такої, яка набула ознак відтворення національної музичної спадщини. Саме такі пісні у середині 50-х рр. створили українські композитори П. та Г. Майбороди, Я. Цегляр, І. Шамо, А. Кос-Анатольський, С. Сабодаш, В. Михайлюк. На наш погляд, заслуговують на увагу пісні П. Майбороди та А. Кос-Анатольського, оскільки саме ці автори започаткували новий повоєнний період розвитку української естрадної музики взагалі та пісні зокрема. Саме вони створили пісні, що мали високі художні якості та яскраво свідчили про плідний вплив на них національного музичного фольклору. Такими піснями були "Київський вальс", "Рушник", "Ми підем, де трави похилі" П. Майбороди, вони відрізнялись чудовою мелодією (вплив українського романсу-солоспіву), ліричним змістом, простою побудовою, легко запам'ятовувались, що є головною ознакою народної пісні.

Ці ж самі ознаки притаманні пісням А. Кос-Анатольського "Ой, ти дівчино…", "Коли заснули сині гори", "Зоряна ніч", "Гуцулка Ксеня". Майже всі пісні Кос-Анатольського відрізняються яскравим впливом музичного фольклору карпатських українців, а такі твори, як "Солов'їний романс", "Ой, піду я межи гори" – ознаками віртуозності вокальної партії.

Слід зазначити, що і П. Майборода, і А. Кос-Анатольський були композиторами великих циклічних форм (симфонії, сонати, концерти), але набули популярності завдяки своїм пісням у слухачів Радянського Союзу та започаткували активний процес української пісенної творчості, до якої одразу ж залучилась велика кількість талановитих українських композиторів і які вже з цього часу почали працювати переважно у жанрі пісні (звідси й назва "композитор-пісняр").

Починаючи з 60-х рр. у пісенну творчість України включаються В.Михайлюк, С.Сабодаш, В.Вірменич, Я.Цегляр, О.Сандлер, О.Білаш,

І.Поклад, І.Шамо, Б.Буєвський, І.Вербицький, пісенні доробки яких набувають великої популярності у любителів музики. Деякі пісні цих авторів сприймалися як народні саме тому, що мали всі відповідні ознаки: проста, яскрава і дуже приваблива мелодія ліричного, "задушевного" характеру і проста побудова пісні. Саме такими піснями у 60-ті роки були "Черемшина" В. Михайлюка, "Червоні маки" Р. Савицького, "Марічка" С. Сабодаша, "Чорнобривці" В. Вірменича, "Галичанка" Я. Цегляра.

Інша група українських естрадних пісень 60-х років мала виразний естрадний характер, хоча за мелодійністю, використанням ладу, гармонічних рис та ритміки свідчила про зв'язок із українським музичним фольклором: "Вишні", "Дикі гуси", "Чарівна скрипка" І.Поклада; "Червоні троянди" А.Горчинського; "Два кольори", "Ясени", "Цвітуть осінні тихі небеса" О.Білаша; "На долині туман" Б.Буєвського. І, нарешті, ще одна (за умовним поділом) група пісень 60-х рр. естрадного характеру, де зв'язок з фольклором прихований, завуальований: "Сум Афродіти" Б. Буєвського, "Глаза на песке" І. Поклада та ін. Підкреслено романтичний, навіть дещо фантастичний зміст потребував відповідних, більш складних засобів виразності, що призводило до віддалення від музичного фольклору, стосунки з яким автори, завдяки майстерності, знаходять у характерних ритмічних побудовах українських танців (особливо карпатських) та окремих мелодико-гармонічних зворотах (збільшені секунди та кварти).

З кінця 60-х та початку 70-х рр. в естрадній музиці України починається новий, бурхливий етап: початок домінації естрадної музики взагалі. У цей період з'являється безліч аматорських та професіональних інструментальних, вокальних, вокально-інструментальних ансамблів ("Мрія", "Смерічка", "Червона рута", "Кобза", "Ватра", "Водограй" та ін. В українській естраді виникає плеяда талановитих естрадних співаків: С.Ротару, Ю.Багатиков, В.Леонтьєв. На цей період припадає започаткування багатьох конкурсів естрадних виконавців: Сочі, Ялта, Сопот, Варна ("Золотой Орфей").

Українська естрада 70-х рр., як і радянська (та й зрештою естрада всього світу), відчувала вплив англійських ансамблів "Бітлз" та "Роллінг Стоунз". Знадобився певний час, аби найбільш обдаровані естрадні виконавські прийоми цих ансамблів робили своє яскраве творче обличчя.

На наш погляд, заслуговують на особливу увагу українські ВІА "Смерічка" та "Кобза", оскільки ці митці змогли на високому художньому рівні поєднати декілька стильових та виконавських елементів: інструментальний стиль "рок" з обробками українських народних пісень. Подібні творчі пошуки робили й інші радянські ВІА ("Пісняри", "Аріель" та ін.).

Важливим чинником української та радянської естради 70-х рр. треба вважати вплив джазу, котрий мав місце ще у 60-х рр., але стримувався упередженим ставленням до джазового мистецтва. У 70-ті рр. джаз у

Радянському Союзі знову стає "легальним", а завдяки запровадженню щорічних всесоюзних джазових фестивалів, набуває великої популярності. В українській естралі виникають численні аматорські та професіональні ансамблі, оркестри. Найбільшого успіху досягли такі колективи, які майстерно поєднали характерні риси джазу з українським музичним фольклором (джаз-оркестри "Дніпро", "Зелений вогник", оркестр київського держцирку, ансамблі "Свірчкове число", "Тріо Найдичів", "Арніка" та ін.). Зазначимо, що серед художніх прийомів, якими користувалися джазові музиканти того часу у стосунках з музичним фольклором, найбільш поширеними були:

1) аранжування народної пісні засобами джазової гармонії;
2) заміна ритму народної пісні на джазовий ритмічний малюнок;
3) створення джазового твору на тему народної пісні;
4) створення джазового твору без використання народної пісні (танцю), але з використанням окремих елементів фольклору (ладу, гармонії, ритму).

Стисло узагальнюючи розвиток української естради 70-х рр., треба відзначити творчу діяльність В. Івасюка. Особливості його пісень вже певним чином висвітлені у самих різноманітних засобах інформації як вітчизняних, так і за межами України. Творчість В. Івасюка увібрала, сконцентрувала найхарактерніші риси українського музичного фольклору: привабливу, іноді пронизливу мелодійність, щирість почуттів, доступність. Поєднавши означені риси з сучасними засобами виразності, його творчість підняла українську естрадну пісню на високий міжнародний рівень. В.Івасюк створює те, що запліднено фольклором, а не те, що використовує його. Те ж саме можна сказати і про багатьох його послідовників в українській естраді: Н. Яремчука, В. Зінкевича, П. Зіброва та інших, які творили вже пізніше у 80-х рр.

Таким чином, для української естрадної музики характерний плідний зв'язок із музичним фольклором. За час свого розвитку українська естрадна музика увібрала різні сучасні стилі та, плідно взаємодіючи з музичним фольклором, створила своє яскраве творче обличчя, зміцнила його на міжнародному рівні.

П.І.Гаврилюк

ТЕАТРАЛЬНА ШИРМА

Ширма давно стала невід'ємною частиною театру ляльок. У виставах із верховими ляльками (тростинними, рукавичними) - а саме такі вистави посідали головне місце в лялькових театрах Росії, України та багатьох інших країнах - вона була не лише майданчиком для сценічної дії, а й річчю, яка, приховуючи виконавця, забезпечувала зовнішню самостійність діям ляльки. Саме за цих обставин досягалися ілюзії оживлення ляльки, що вражала незвичну публіку минулих років та й сучасних глядачів. Згадаємо хоча б Дон Кіхота, який під час лялькової вистави так повірив у справжність відтворюваної бійки іспанців із маврами, що почав нищити шаблею лялькових персонажів.

Звичайно, Дон Кіхот - художній твір, і його автор - Сервантес свідомо гіперболізував вразливість свого героя. Проте і публіцистика (наприклад «Санкт-Петербургские ведомости» тридцятих років XVIII ст., що описували вистави німецьких лялькарів у російській столиці) свідчить про те, що лялька, яка керована схованим від погляду глядача актором, створювала враження живої істоти. «Такие куклы столь искусно делаются, что все их члены тонкими проволоками как угодно обращать можно и таким способом все движения человеческого тела изображать. Хотя речи помянутых кукол от скрытых позади театра людей произносятся, однако ж ради нарочитого отдаления смотрителей оное насилу приметить можно. К тому ж такими куклами многие действия показать можно, к которым живые персоны весьма не способны»[1].

Цікаво, що слово «ширма» набагато простіше знайти в тлумачних словниках російської мови, ніж у енциклопедіях. Так, про «ширму» нічого не сказано ні в енциклопедичному словнику Брокгауза та Ефрона, ані в останньому виданні Великої радянської енциклопедії. Укладачі подібних багатотомних довідників розглядали, ймовірно, «ширму» лише як загальновідомий побутовий предмет, розтлумачувати призначення якого не вважали за потрібне.

За В.І.Далем, «ширма» - це «Щит, заставка, заслон; ширмы б.ч. делаются створчатые, складные, филенчатые или из рам, обитых тканью»[2]. Подібне визначення наводить і сучасний тлумачний словник: «Складная переносная перегородка в виде рам-створок, в которых натянута материя или бумага»[3].

Очевидно, що ширма виникла як побутовий пристрій для змінення обстановки в кімнатах. Простіше кажучи, вона виконує роль перегородки, яка дає змогу позаду щось або когось замаскувати, приховати. З цією метою вона стала використовуватися і в драматичних виставах - за відсутністю

завіси актори з'являлися на сцені з-поза ширм (таке практикувалося, наприклад, у російському театрі середини XVIII ст). Пізніше в театрі почали використовувати ширми для швидкої зміни сценічного простору. Наприклад, у виставах Е.Г.Крега «Вісник» та «Пісочний годинник» у Дублінському театрі Абатства (1911) та «Гамлет» у Московському художньому театрі (1911) [4].

Втім у драматичному театрі ширма не набула такого значення, як у театрі ляльок. У п'ятитомній «Театральній енциклопедії» немає навіть статті, присвяченої театральній ширмі. Це яскраво свідчить про обмежену роль ширми в драматичному театрі, про недостатню увагу авторів енциклопедії до театру ляльок.

Звичайно, театр ляльок існував і без ширм. У рукописі кінця XII ст. «Ландсбергский кодекс» є мініатюра, на якій зображено юнаків під час гри ляльками-лицарями. Ляльками керують за допомогою шнурків і ніяких перегородок між виконавцями та глядачами немає. Аналогічний малюнок (приблизно 1340 р.) присутній у рукописі старофранцузького «Роману про Олександра». Лялькові вистави називалися тоді jues dels bavatels й нерідко згадувалися у поемах провансальських трубадурів. Відкрито керовані ляльки та маріонетки широко використовуються і за наших часів.

Історія ширмового театру ляльок нараховує чимало віків. Корінням театр ляльок Росії, як і України відходить від ширмових вистав. Можливо, цим пояснюється й те, що ширмові вистави посідають головне місце в лялькових театрах обох країн.

Уперше про ширму, яка має відношення до театру ляльок, і взагалі про лялькoвий театр у Росії згадується у XYII ст. Німецький мандрівник Адам Олеарій, який у 1636 р. відвідав Московське царство у складі посольства Голштинського герцогства, опублікував у 1647 р. свій опис цієї мандрівки й доповнив його альбомом малюнків: «Вожаки медведей имеют при себе таких комедиантов, которые, между прочим, могут тотчас же представить какую-нибудь шутку...с помощью кукол. Для этого они обвязывают вокруг своего тела простыню, поднимают свободную ее сторону вверх и устраивают над головой нечто вроде сцены (theatrum portativum), с которою они и ходят по улицам и показывают на ней из кукол разные представления»[5].

Ілюстрація, яка доповнює опис мандрівки й зроблена гравером за малюнком автора, дає змогу побачити епізод лялькової комедії. На думку дослідника російських народних картинок Д.А.Ровинського, скоморох показує картинку, як Петрушка купує коня у цигана: «Справа высунулся цыган - он, очевидно, хвалит лошадь; в средине длинноносый Петрушка в огромном колпаке поднял лошадке хвост, чтобы убедиться, сколько ей лет; слева, должно быть, Петрушкина невеста, Варюшка»[6].

Користуючись описом німецького мандрівника, маємо змогу відтворити ширму перших російських лялькарів (цікаво, що назву вона отримала саме за його прізвищем «Олеарій»).

Ширма була невеликою й мала круглу форму, нагадуючи обруч для бочки, всередині якої й знаходився лялькар з лялькою. Ширма виконувала безліч функцій. Знаходячись внизу, вона мала вигляд спідниці. Обруч тримався за простирадло, яке іншим кінцем приперізувалося до пояса лялькаря. В такому вигляді автор виконував роль зазивала-скомороха з музичними інструментами в руках. Граючи на них, він закликав людей на виставу. Зібравши юрбу, виконавець піднімав обруч догори, і спідниця перетворювалася у круглу ширму, на якій і оживав Петрушка. Тоді вона з усіх сторін нагадувала мініатюрну арену цирка. До того ж ширма не заважала рухатися лялькареві під час вистави.

Обруч тримався на палиці, яка одним кінцем заходила у спеціальний отвір, що знаходився на поясі лялькаря, а іншим кріпилася до обруча. Лялькар міг рухатися разом із лялькою. Це була кругла ширма з закритим із усіх сторін сценічним простором і мала змогу вільно рухатися; так би мовити - ширма на ногах.

У даному випадку дія переходила з однієї площини в іншу. Спосіб досить оригінальний, його до сих пір використовують у деяких виставах на фольклорній основі. Наприклад, у виставі «Колобок» за мотивами російської народної казки (Харківський театр ляльок, режисер А.Інюточкін, художник В.Маяцький, 1988) актори були то скоморохами, коли «Олеарій» опускали вниз і закликали глядачів грою на музичних інструментах, то лялькарями, коли піднімали його догори.

Ширма на ногах була і в Європі. Німецький учений Г.Райх говорив про появу у Німеччині в середині XYII ст. «сцени на двох ногах». При цьому підкреслювалося, що мандруючий артист носив таку сцену на собі та встановлював її при допомозі спідниці, яка чіплялася до обруча, а також з допомогою маленької будки, в яку він залазив верхньою частиною тіла і стояв при цьому на ногах [7]. Ця ширма відрізняється від «Олеарія» квадратною формою і більшою стаціонарністю: вона мала додаткову опору у вигляді загостреної донизу палиці, яка легко закріплювалася у землю. Її зображення на старовинній гравюрі наводить великий дослідник історії театру ляльок Герман-Зігфрід Рем[8].

З появою лялькової шахівки, яка обмежена для огляду з трьох сторін, виникла межа між світом лялькової вистави та глядачем. Так у лялькових виставах народився простір, який потім К.С.Станіславський (відносно драматичного театру) охарактеризував, як «четверта стіна».

Змальована у Г.Рейха і Г.З.Рема ширма є переходом від круглої форми до плоскої. Далі вона починає приховувати ноги лялькаря і перетворюється у будку, намет та завісу, яка маскує артиста. Такі плоскі ширми починають все частіше зустрічатися у виставах лялькарів різних країн.

Лялькoвий театр маесе Педро, змальований у романі М.Сервантеса «Дон Кихот Ламанчский» (нагадаємо, що дія відбувається у XYI в.), був театром верхової ляльки з плоскою ширмою, адже щоб урятуватися від меча

лицаря, який вертів ляльковим мавром, виконавцеві потрібно було присідати навпочіпки та зіщулюватися, а то «Дон Кихот снес бы ему голову с такой легкостью, как если бы она была из марципана»[9].

Змальований театр, який мав багато персонажів та складні декорації, був рідкісним явищем. Звичайно, вистави народних лялькарів обставлялися набагато простіше, проте й там плоску ширму стали застосовувати порівняно давно. Гравюра XYIII ст., на якій зображено тогочасний мандруючий лялькар, свідчить, що він користувався пересувною ширмою у вигляді дерев'яною будки, яку носив на спині[10]. Ширма одночасно була й шахівкою для зберігання ляльок. Як свідчать гравюри у книзі Г.Рема, лялькові вистави у Франції, Австрії, Німеччині показували на подібних плоских дерев'яних ширмах[11]. Разом з тим італійські та англійські лялькарі надавали перевагу іншим ширмам - переносним, які складалися з чотирьох палиць, затягнутих тканиною[12].

У російських петрушечників плоска ширма також прийшла на зміну круглій. Ще у 1825 р. реакційний публіцист Фаддей Булгарін знайшов декілька зневажливих слів щодо лялькової вистави під час народного гуляння у Санкт-Петербурзі: «Здесь куклы топорной работы прыгают за растянутым полотном»[13].

У петрушечних виставах кінця XIX ст. ляльки здебільшого з'являлися «з-поза ширм, які розставляються у чотиригранний стовп, у середині міститься зі скринею сам показник. Іноді ширма являє собою фарбоване простирадло, яке розвішується на двох палицях»[14].

Багато в чому подібні до згаданих ширми китайського народного театру ляльок. Г.Райх та Ф.Кюрнер свідчать, що у Китаї також застосовували ширми типу «Олеарій»[15]. Проте більшого розповсюдження отримали плоскі переносні ширми із тканини. Російський письменник Всеволод Крестовський, який перебував у Китаї наприкінці минулого століття, так змальовує побачине: «Внизу перед балконом зупинилися двоє китайців - літній чоловік та хлопчик років п'ятнадцяти, помічник першого. Звантажили зі своїх спин дві скрині, поставили чотиристоронні ширми, затягнуті ситцем, й через хвилину на верхньому краї цих ширм з'явився наш старий знайомий Петрушка, тільки одягнений китайцем»[16].

Ствердження В.Крестовського: «І, певна річ, не китайці запозичили від нас або італійців свого Петрушку, бо в Китай ніколи нічого подібного із Європи не запозичувалося» [17], викликало полеміку. Перший історик російського лялькового театру В.Н.Перетц спростував це твердження як безпідставне[18]. Іван Франко, навпаки, вважав, що і «Петрушка прийшов у Росію зі Сходу»[19]. С.В. Образцов, після ознайомлення з китайським ляльковим театром, дійшов висновку, що «Сама система рукавичних ляльок прийшла до Європи, очевидно, саме з Китаю»[20]. Ми не ставимо за мету з'ясування даного питання, але С.В.Образцов та І.Франко знаходяться ближче до дійсності, адже коріння лялькового театру на Сході прадавні.

У 50-рр. нашого сторіччя в Китаї набув широкого розвитку так званий «театр на коромислі», до дрібниць змальований С.В.Образцовим: «Це типово вуличний театр, найменший за кількістю трупи(всього один актор) і за сценічним оздобленням. Все воно легко переноситься на палиці, яку актор носить на плечі, чому й назва -«театр на коромислі». Коромисло - опора, на яку кріплять маленький красивий будинок з терасою. На терасі й розгортаються події. Природно, що одна вертикально поставлена палка має тільки підтримувати будинок знизу, але втримати його від падіння набік не в змозі. Тому задньою своєю стороною будиночок спирається на загороду, стіну селянського будинку або ж селянського храму. З трьох сторін будинку, за його нижній край, так званий фундамент, кріпиться тканина, яка звішується до землі і тим самим приховує актора, що стоїть під будинком»[21].

За поданими С.В.Образцовим фотографіями ми маємо змогу побачити, що верхня частина ширми «театру на коромислі»(на 30 см нижче края) закрита шаром тканини, яка оздоблена орнаментом із зображенням драконів[22]. Тому, коли ми говоримо про «театр на коромислі», повинні зазначити, що в його виставах ширма не тільки маскує лялькаря, а й виконує функції художнього оздоблення. У цьому її суттєва відміна від ширм європейських мандрівних лялькарів, які, за свідченням друкованих праць та малюнків, виконують лише одну функцію - приховують виконавця від очей глядачів.

Крім того, вже у середині XIX ст. у Європі виникла ширма, яка несла в собі не лише частину художнього оформлення, а й передавала художній образ усієї вистави. Так, у католицьких країнах набув розвитку звичай упорядковувати у храмі ясла з зображенням дитини Христа. Він бере початок з IX ст., коли у римській церкві Санта-Марія-Маджоре була побудована відповідна каплиця, де розмістили ясла, в які в день Різдва клали Ляльку-Ісуса і знаходили своє місце ляльки Марія, Йосиф та інші. Довкола ясел ставало духівництво й співало латинські пісні від особи Матері Божої, Йосифа, пастухів, Ісуса часто називаючи лялькою: «Jesule, pupule parvule»[23]. Вівтар із зображенням євангельських сюжетів виконував роль художнього образу всієї дії, яку можна назвати ляльковим видовищем, незважаючи на те, що ляльки залишалися при цьому нерухомими.

Змальований звичай поширився й в інших країнах - Франції, Німеччині, де ясла, відповідно, називали Chechе і Krippe.

Різдвяний обряд й надалі набуває розвитку, віддаляється від лялькового видовища і перетворюється на містерію у виконанні людей. Замість ляльок Марії та Йосифа з'являється духівництво, переодягнене у цих персонажів, а парафіяни виступають у ролі царів, пастухів, при цьому для вірогідності у церкву приводять худобу. Лише лялькою залишається дитина - Ісус, колиску якого розгойдували парафіяни. Подібні вистави не були одиничними. У францисканських монастирях з XIII ст. відновили звичай

виставляти на Різдво ясли з ляльками. Лялькові персонажі, крім Святої родини, змінювалися: на перший день біля ясел знаходилися пастухи, на другий - три царі, на третій - вояки Ірода. Ляльки, які брали участь, були незвичайно майстерної роботи[24]. Проте їхні фігурки залишилися нерухомими, а значення лялькових персонажів пояснював духівник. Таким чином, незважаючи на зовнішню досконалість ляльок, вистави, що проходили у францисканських монастирях, поступалися видовищем уже згаданим різдвяним обрядам.

Звичай упорядковувати у церкві яселька зберігся у деяких народів і понині. Найбільшого розвитку традиція різдвяної лялькової вистави набула у Східній Європі у вигляді польської шопки, білоруської бітлейки та українського вертепу, які, щоправда, вже існували поза стінами храмів.

При всіх своїх відмінностях такі видовища мають багато спільного. І шопкою, і батлейкою, і вертепом називалися як скриня-ширма у вигляді будинку, за яким знаходився виконавець-лялькар, так і вистава, що показувалась у цій скрині. Будинок, за звичаєм, був двоповерховим - на горішньому проходили сцени, які пов'язані з дитиною Христом та Святою родиною, а нижче - з царем Іродом, та сюжети світського життя (дотепні та з гострою сатирою).

Сам розподіл будинку-ширми на два поверхи відображав свідомість середньовічної людини, для якої світ складався з двох сфер: духовної та світської. Природно, різним було і оформлення верхньої та нижньої половини ширми. Так, верхній план білоруської батлейки, який мав назву «неба», було декоровано таким чином: «Уся задня стіна розмальована на коричневому фоні різними фігурами красивої, чіткої роботи. Над головною аркою - Святий Дух у вигляді голубки. Вверху (тобто під самою стелею верхньої стіни) - хмарки, а на них - парами херувимчики... На простінках між арками та вікнами - 6 ангелів у довгому одязі, по боках два архангела, як у церкві: Михайло та Гавриїл»[25]. Частіше подібний живопис верхнього ярусу ширми замінювали іконами або ж картинками духовного змісту[26]. Нижня частина ширми була також художньо декорована, але з меншим ефектом: «Повторюючи загалом принципи декорації верхнього ярусу, нижній ярус завжди мав бідніший вигляд, був відсутній пишний декор та стіни різними фігурами не розмальовували»[27]. Таким чином, оздоблення ширм підкреслювало різницю між божественною та земною сферами буття.

При всьому цьому шопка, батлейка та вертеп мали багато відмінностей. Так, світські сцени, інтермедії у шопці тісно переплелися з головною, релігійною частиною вистави. У батлейці вони виділялися із загальної лінії п'єси й посідали незалежне місце. Проте самостійності побутові сцени набули лише в українському вертепові[28]. Різниця у драматургійному матеріалі викликала і відмінність у зовнішньому вигляді ширми. Так, у шопці та батлейці верхня частина ширми за звичаєм нагадувала церкву (дуже схожу по архітектурі з християнськими храмами

Польші та Білорусі)[29]. Зовнішній вигляд вертепу більш різноманітний. Він нагадував і селянську хату, і панський маєток, і шинок, і храм[30]. Ширми у шопці, батлейці та вертепі були, як ми бачимо, художнім образом вистави, про що свідчить й сама назва вистави, яка пішла не від імені якого-небудь персонажа (як це було з Петрушкою, Панчем, Полішінелем), а від назви ширми-скрині, що несе в собі яскравий художній образ.

Таким чином, театральна ширма пройшла великий шлях історичного розвитку, хоча це і не зображено в багатотомних довідниках та театральній експедиції, де навіть відсутнє поняття «ширма».

Ширма в народному театрі ляльок досягла найбільш цілковитого втілення у Польщі, Білорусі та Україні. У шопці, батлейці та вертепі вона набувала рис одного з яскравих художніх образів вистави. Й значення цього образу таке, що й сама вистава називається за назвою ширми.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Цит. с кн.: Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. - СПБ, 1889. -С.110*
2. *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. - М.: Рус.яз., 1980. Т.4. -С.635.*
3. *Словарь русского языка в четырех томах. - 2-е изд.,испр. и доп. - М.: Рус.яз., 1984. - Т.4. -С.716.*
4. *Крэг Эдвард Гордон. Воспоминания, статьи, письма. - М.: Искусство, 1988. - С.26,40.*
5. *Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием: Пер. с нем./ П.Барсова. - М.: [Б.и.], 1870. - С.178.*
6. *Ровинский Д.А. Русские народные картинки. -СПБ:[Б.и.],1881. -Т.5. - С.225.*
7. *Цит. з кн.: Франко І. До історії українського вертепу XVIII в.// Записки наукового товариства ім. Т.Г.Шевченка. - Львів, 1906, -С.90-91.*
8. *Rehm H.-S. Das Bush der Marionetten. - Berlin: Fremsdorff? [s.a.]. -S.185.*
9. *Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. -М.-Л.: Academia, 1932. -Т.2. -С.324.*
10. *Rehm H.-S. Das Bush der Marionetten. - Berlin: Fremsdorff? [s.a.]. -S.207.*
11. *Rehm H.-S. Das Bush der Marionetten. - Berlin: Fremsdorff? [s.a.]. -S. 106, 115, 264.*
12. *Rehm H.-S. Das Bush der Marionetten. - Berlin: Fremsdorff? [s.a.]. -S. 141, 165.*
13. *Северная пчела. -1825. - 2 апр.*
14. *Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: Историч.очерк. -М.: [Б.и.], 1991. -С.82.*

15 Франко І. До історії українського вертепу XVIII в.// Записки наукового товариства ім. Т.Г.Шевченка. - Львів, 1906, -С.91.
16 Крестовский В. Искусство на дальнем Востоке// Художественный журнал. -1881. - №2. -С.264-265.
17. Крестовский В. Искусство на дальнем Востоке// Художественный журнал. -1881. - №2. - С.265.
18. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: Историч.очерк. -М.: [Б.и.], 1991. -С.92-93.
19. Франко І. До історії українського вертепу XVIII в.// Записки наукового товариства ім. Т.Г.Шевченка. - Львів, 1906, -С.91.
20. Образцов С.В. Театр китайского народа. -М.:Искусство, 1957. -С. 259.
21. Образцов С.В. Театр китайского народа. -М.:Искусство, 1957.
22. -С.250,252.
23. Образцов С.В. Театр китайского народа. -М.:Искусство, 1957.
24. С.250-251.
25. Франко І. До історії українського вертепу XVIII в.// Записки наукового товариства ім. Т.Г.Шевченка. - Львів, 1906, -С.16.
26. Франко І. До історії українського вертепу XVIII в.// Записки наукового товариства ім. Т.Г.Шевченка. - Львів, 1906, -С. 20.
27. Виноградов Н.Н. Белорусский вертеп//Изв.отд.рус.яз. и словесности императ.Акад.Наук. -СПБ., 1908.Т.13.-С.49,79.
28. Барышев Г.И. Художественное оформление белорусского кукольного театра батлейки//Белорусское искусство:Сб.статей и материалов.- Минск,1957.-С.83.
29. Барышев Г.И. Художественное оформление белорусского кукольного театра батлейки//Белорусское искусство:Сб.статей и материалов.- Минск,1957.-С.84.
30. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. -М. 1991. -С.55.
31. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. -М. 1991. -С.55.
32. Барышев Г.И. Художественное оформление белорусского кукольного
33. театра батлейки//Белорусское искусство:Сб.статей и материалов.-
34. Минск,1957-С.82-83.
35. 31. Федас Й.Ю. Український народний вертеп: в дослідженнях XIX-XX вв. -
36 Київ: Наукова думка, 1987. -С.85.

ЗМІСТ

В.М.Шейко

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ: ДОСЯГНЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ 3

О.І.Романюк

ПОЛІТИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ 14

І.С.Плахтій, А.Ф.Ігнатов

ПРО ОХОРОНУ І НИЩЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПАМ'ЯТОК УКРАЇНИ (1918-1968 РР.) 22

М.В.Дяченко

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО УСПАДКУВАННЯ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ФІЛОСОФІЇ XX СТ. 30

О.С.Частник

ЕВОЛЮЦІЯ МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ (З ІСТОРІЇ ДОСЛІДЖЕНЬ В УКРАЇНІ) 40

Л.В.Апучина, В.Г.Грицаненко

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДУХОВНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ ЗА КОЗАЦЬКИХ ЧАСІВ ТА ГЕТЬМАНЩИНИ 46

А.В.Гуріна

МІФОЛОГІЧНА СЕМАНТИКА І ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА 51

Л.М.Воронова

УСТАНОВИ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМА ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КАДРАМИ У 70-80-ТІ РОКИ XX СТ. 58

С.І.Лиман

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ І КИРИЛО-МЕФОДІЇВСЬКА ПРОБЛЕМА В ПРАЦЯХ МЕДІЄВІСТІВ УКРАЇНИ КІНЦЯ XIX - ПОЧАТКУ XX СТ. (1880 -1917) 64

Д.С.Трушевський

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ТЕАТР О.ВАМПІЛОВА 72

І.С.Грушевський

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І КРИТИКА ПРО КОНЦЕПЦІЮ ЛЮДИНИ В ТВОРЧОСТІ О.ВАМПИЛОВА ____ 79

Н.І.Варич

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МЕТАФОР ІЗ КОМПОНЕНТОМ ЗОРЯ (ЗІРКА, ЛЕВ, КОМЕТА, МЕТЕОР) У ПОЕЗІЇ Б.-І.АНТОНИЧА ____ 85

Я.В.Партола

ГНАТ ХОТКЕВИЧ - ДРАМАТУРГ ____ 93

І.В.Щербіна

СУТНІСТЬ ТРАДИЦІЙНОГО ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ НА УКРАЇНІ ____ 101

Л.С.Мітіна

ДІТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МАГІЧНІЙ ПОЕЗІЇ ____ 111

В.В.Карнаушенко

ОСОБЛИВОСТІ СПЕЦІАЛЬНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ПРИ РОЗРОБЦІ ЛІНГВІСТИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ АІС ____ 117

В.В.Карнаушенко

ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ПИТАНЬ РОЗРОБКИ ЛІНГВІСТИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ АІС В УКРАЇНІ ____ 122

Т.Г.Жулід

СУЧАСНА ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ БІБЛІОТЕЧНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ ФАХІВЦІВ 128

Н.Ю.Опьонкіна

ТЕМАТИЧНІ ПОШУКИ ІНФОРМАЦІЇ У МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕКИ ____ 132

В.П.Матюхін

ПРОЦЕСИ ЗМІНИ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ І ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ____ 136

А.В.Кулик

ХОРОВИЙ МАЙСТЕР,ПЕДАГОГ,МУЗИЧНИЙ ДІЯЧ Ю.І.КУЛИК (1937-1988 РР.) 142

С.С.Димченко

ТВОРЧІСТЬ М.В.ЛИСЕНКА-ДНІСТРОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 147

В.М.Откидач

ДЕЯКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОЇ РОК-МУЗИКИ 153

І.С.Польський

СПЕЦИФІКА ФОЛЬКЛОРУ УКРАЇНО-РОСІЙСЬКОГО ПОКОРДОННЯ 159

Ж.В.Дедусенко

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ А.ШТОГАРЕНКА 167

В.І.Ірха

КОЛЯДНИЦТВО, ЯК ВИЩИЙ ВИЯВ МУДРОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ 172

Є.А.Козеняшев

ДЕЯКІ АСПЕКТИ НАЦІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ УКРАЇНИ 177

В.В.Чепеленко

ПРО ВІДТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ 20-70-Х РР. XX СТ. 183

П.І.Гаврилюк

ТЕАТРАЛЬНА ШИРМА 188

Наукове видання

Культура України

Збірка статей

Випуск 4

Редактор *Л.Ф.Торбовська*
Комп'ютерна верстка *М.В.Корнієнко*

Підп. до друку 11.09.97
Формат 60Х84 1/16 Папір для мн.ап. Друк офсетний. Гарнітура "Таймс".
Ум.-вид. 11,62 арк. Облік.-вид. 11,1 арк.
Тираж 700 прим. Зам. № 6

ХДІК, 310003, Харків-3, Бурсацький спуск,4
Ротапринт ХДІК