КУЛЬТУРА КРАЇНИ

3

ХАРКІВ • 1996

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірка статей

випуск 3

Харків ХДІК 1993

Культура України: Зб. статей: Вип. 3 /Під ред. проф. М.В.Дяченка, проф. В.М.Шейка - Х.: ХДІК, 1996.- 212 С.

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

Для науковців, викладачів, аспірантів та студентів, працівників культурних установ.

© Харківський державний інститут культури, 1996

ПЕРЕДМОВА

Культура України переживає сьогодні складні часи: з одного боку, невпинно йде процес її відродження, піднесення мистецького життя, а з другого - економічні негаразди та політична нестабільність призводять до руйнації окремих ланок культурно-творчого процесу. Але незважаючи на цю складну ситуацію митці, науковці докладають певних зусиль до вирішення питань розбудови молодої держави, досліджують різні аспекти збереження і розвитку культури України. Свою частину у вирішення цих питань вносять науковці Харківського державного інституту культури. Культурологи, музеєзнавці, мистецтвознавці, фахівці в галузі бібліотекознавства, бібліографознавства, документознавства та інформатики акцентують увагу на проблемах функціонування окремих ланок вітчизняної культури, торкаються певних прогалин та недостатньо досліджених проблем у її розвитку.

Широкі міжнародні зв'язки інституту /ХДІК є членом трьох міжнародних організацій - ІФЛА, ЕВКЛІД та БОБКАТССС/ створюють передумови для дослідження сучасних тенденцій розвитку бібліотечно-інформаційної освіти в країнах Європи, впровадження новітніх технологій в бібліотечні та інформаційні системи. Деякі з цих питань аналізуються у даній збірці.

У статтях містяться дослідження за трьома основними напрямами - історико-культурологічним, мистецтвознавчим та бібліотечно-інформаційним. Вони певною мірою репрезентують науково-творчу діяльність професорсько-викладацького колективу, віддзеркалюють спектр наукового пошуку на кафедрах.

В.М.Шейко
С.В.Частник

МІЖНАРОДНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХДІК У СФЕРІ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОЇ ОСВІТИ

Починаючи з кінця 1991 року, Харківський державний інститут культури послідовно налагоджує й розвиває міжнародні зв'язки з європейськими партнерами в галузі бібліотечно-інформаційної освіти /БІО/. Вивчення західного досвіду конче необхідне, враховуючи зміни ролі бібліотекаря в інформаційній системі та функцій бібліотек в умовах інформатизації суспільства та переходу від планової до ринкової економіки.

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 в Західній та Центральній Європі, про академічну та наукову діяльність вузів-партнерів;

- налагодження особистих контактів з керівниками та провідними професорами вузів-партнерів; запрошення їх для читання лекцій у ХДІК;

- з'ясування сильних та слабких сторін БІО в ХДІК через зіставлення структури та змісту підготовки фахівців у ХДІК та у вузах-партнерах; підготовка спільних рекомендацій для перегляду навчальних планів та інших трансформацій в ХДІК, а також для подальшого розвитку бібліотечно-інформаційної справи та освіти в Україні загалом;

- 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 нашого інституту дипломів європейського зразка.

На першому етапі розвитку міжнародного співробітництва /кінець 1991-1993 рр./ відбулося заочне знайомство з

керівниками Вищої спеціальної бібліотечної школи в Штутгарті /ректор Петер Водосек/, Королівської бібліотечної школи в Копенгагені /директор Оле Гарбо/, кафедри книго-, бібліотекознавства та інформатики Амстердамського університету /Альберт Букхорст/. Були отримані та вивчені навчальні плани й інші матеріали з організації фахівців, оформлено членство ХДІК у Європейській асоціації бібліотечно-інформаційної освіти та наукових досліджень /ЕВКЛІД/.

Асоціацію ЕВКЛІД було створено 1991 року з метою обміну інформацією між навчальними закладами бібліотечно-інформаційного профілю, організації обміну студентами, проведення спільних наукових досліджень, конференцій. Діяльність асоціації спрямована на розроблення єдиної стратегії підготовки бібліотечно-інформаційних кадрів, вивчення досвіду й традицій у цій галузі, пошуки подальших шляхів розвитку тощо. ЕВКЛІД формує банк даних про зміни в навчально-методичних матеріалах, своєчасно сповіщає про них у своєму інформаційному бюлетені. Організація робить важливий внесок до розробки єдиних структурно-змістовних принципів освіти, прагне створити умови для конвертації дипломів. Нині ЕВКЛІД налічує понад 50 учасників - вузів, факультетів, кафедр з 20 європейських країн /сьогодні наш інститут - єдиний представник в асоціації від України/. Президент асоціації-професор Гарбо /Данія/.

Другий етап /1994-1995 рр./ відзначився встановленням особистих контактів керівництва інституту з західноєвропейськими колегами. Під час поїздок до Штутгарта й Копенгагена /квітень-травень 1994 р./, Амстердама /вересень 1995 р./, Абердіна /жовтень 1995 р./ делегація ХДІК мала змогу безпосередньо ознайомитися із сучасною практикою підготовки спеціалістів даного профілю у ФРН, Данії, Нідерландах, Великобританії. Цінна інформація про бібліотечно-інформаційні процеси за кордоном одержана внаслідок відвідань Університетської бібліотеки м.Штутгарта, бібліотеки землі Баден-Вюртемберг, Датської та Нідерландської королівської бібліотек, Університетської бібліотеки м.Амстердама, бібліотеки університету Роберта Гордона в Абердині /Шотландія/. Слід зазначити, що керівники згаданих навчальних закладів - люди впливові, знані в Європі, мають неабияку вагу в МФБА, ФІД та інших міжнародних організаціях.

Тим більше приємні їхня зацікавленість нашими планами та готовність допомогти нам. Під час візитів були підписані угоди про двосторонню співпрацю, які передбачають обмін інформацією, літературою, студентами, викладачами. Ми маємо тепер непоганий фонд навчально-методичної літератури /переважно навчальні плани/ наших західних партнерів. У перспективі наші студенти можуть одержувати дипломи Вищої спеціальної бібліотечної школи в Штутгарті.

Крім того, під час поїздки делегації ХДІК до Амстердама були налагоджені особисті контакти з керівництвом кафедри бібліотеко-, документознавства та інформатики Амстердамської вищої школи /вищого навчального закладу типу наших політехнічних інститутів/ та оформлено членство нашого інституту до організації БОБКАТССС.

Ця абревіатуру створено за перш..ми літерами англійських назв міст, представники яких стали засновниками організації /Будапешт, Осло, Барселона, Копенгаген, Амстердам, Тампере, Штутгарт, Шеффілд, Сомбатхей/. Нині організація об'єднує 13 вузів, факультетів, кафедр з 12 країн. Координатором БОБКАТССС є д-р Рюд Бройнс /Амстердамська вища школа/.

Основним завданням БОБКАТССС є налагодження співпраці та обмін інформацією між вищими навчальними закладами бібліотечно-інформаційного профілю Сходу та Заходу. Характерна особливість її діяльності - організація регулярних міжнародних симпозіумів у Будапешті, у перебігу яких обговорюються сучасний стан і шляхи розвитку бібліотечно-інформаційної справи, БІО та міжнародного співробітництва в цих галузях. Особливу увагу при цьому приділяють досвіду тих посткомуністичних країн, котрі раніше від інших стали на шлях ринкових перетворень /зокрема Угорщини/. Теми симпозіумів націлені на майбутнє; їхні назви досить красномовні:

- 1993 р.: "Роль бібліотек сьогодні, завтра та надалі";
- 1994.р.: "Бібліотека майбутнього";
- 1995 р.: "Маркетинг та розвиток нових інформаційних продуктів".

Підготовка до 4-го симпозіуму БОБКАТССС /вересень 1996 р./ здійснюється за активною підтримкою керівництва ЕВКЛІД /характерна для міжнародної співпраці в сфері БІО тенденція до проведення спільних заходів/. Тема симпозіуму -

"Якість інформаційних послуг"; до його програми входять питання авторського права електронних носіїв інформації, якості баз даних, управління, інформаційних послуг молоді, задоволення потреб користувачів.

Конференції БОБКАТССС є чудовою нагодою для зустрічей та обміну думками з колегами із західних та посткомуністичних країн. Не менш важливі й "кулуарні бесіди", під час яких часто вирішуються складні питання співпраці.

Третім етапом міжнародного співробітництва ХДІК можна вважати участь його представників у міжнародних конференціях /міжнародний семінар по БІО в країнах Східної Європи та колишнього Радянського Союзу під егідою ІФЛА, ЮНЕСКО, ЕВКЛІД в листопаді 1994 р. у Братиславі; 3-й симпозіум БОБКАТССС у січні 1995 р. у Будапешті; організація міжнародних заходів у Харкові на базі нашого інституту - ювілейної конференції до 65-річчя ХДІК та міжнародного семінару "Проблеми трансформації вищої освіти в галузі бібліотекознавства та інформатики" у травні 1995 р., конгрес ІФЛА у серпні 1995 р. у Стамбулі/.

З доповідями на травневому міжнародному семінарі в Харкові виступили провідні спеціалісти даної галузі з ФРН, Данії, Нідерландів. Професори П.Водосек та О.Гарбо розповіли про практику перебудови вищої бібліотечної освіти в очолюваних ними навчальних закладах. /Досвід, без сумніву, цікавий для наших фахівців, але, на жаль, ще не достатньо вивчений/. Доповідь проф.І.Шпрібіллє з Штутгарта була присвячена підготовці фахівців для бізнес-інформації в публічних бібліотеках ФРН, а д-р Р.Бройне поділився досвідом бібліотечно-інформаційної освіти в Нідерландах.

На міжнародних семінарах у Братиславі та Харкові були прийняті рекомендації щодо трансформування вищої освіти в країнах Східної Європи та нових незалежних державах, наближення їх до вимог бібліотек XXI сторіччя. Рекомендації містять, зокрема, такі положення, як організаційне й змістовне реформування підготовки бібліотечно-інформаційних кадрів в умовах інформатизації суспільства, розвиток міжнародної співпраці в цій галузі і вивчення міжнародного досвіду комп'ютеризації бібліотечно-інформаційної діяльності.

Прямим наслідком дискусій на харківському міжнародному семінарі стало введення нової спеціальності "Документознавство та інформаційна діяльність".

Вперше з лекціями в нашому інституті виступили провідні фахівці галузі /О.Гарбо та А.Букхорст/. Оформлено участь ХДІК у Міжнародній федерації бібліотечних асоціацій та закладів, що дало нам доступ до великої кількості важливої спеціальної інформації.

На четвертому етапі розвитку міжнародних зв'язків ХДІК планується входження інституту до структур європейської програми співпраці ТЕМПУС/ТАЦІС. Уже створено консорціум /робочу групу проекту/ за участю ХДІК, Королівської бібліотечної школи /Копенгаген/, Амстердамського університету та університету Роберта Гордона /Абердін/. Якщо Європейська комісія затвердить проект, підготовлений керівництвом факультету бібліотекознавства та інформатики ХДІК, можна буде говорити про новий етап розвитку факультету, підкріплений фінансуванням структурної перебудови, вивчення досвіду та придбання сучасного обладнання. Координатором проекту є проф. А.Букхорст /Амстердам/.

Інформація, яку наш інститут одержує під час міжнародних контактів, ретельно вивчається на нарадах студентських та викладацьких конференціях. З'ясувався спільний для країн Західної та Східної Європи підхід до бібліотеки як триєдиної сутності - інформаційний, культурний центр та центр самоосвіти. Для наших фахівців цікавим був, наприклад, той факт, що в практиці роботи бібліотек Данії та ФРН набагато більше приділяють уваги рекреаційній функції при більш широкому, ніж у нас, спектрі інформаційних послуг.

З'ясувалося, що основи підготовки фахівців бібліотечно-інформаційного профілю в наших інститутах культури мають фундаментальний характер та високий теоретичний рівень і немає сенсу сліпо копіювати форму й зміст підготовки бібліотечно-інформаційних кадрів за кордоном /тим більше, що і в Західній Європі немає єдиної, уніфікованої системи такої підготовки/. Вважаємо, що система БІО в традиційних рамках інститутів культури ще не повністю розкрила свої можливості /особливо, якщо взяти до уваги сильний культурологічний компонент навчальних планів та наявність високопрофесіональних кадрів культурологічної орієнтації/.

Проте в плані підготовки фахівців для майбутнього "інформаційного суспільства" ми відстаємо від Заходу як у змістовному, так і в організаційному аспектах навчального процесу. Треба мати на увазі, що вищі навчальні заклади цієї галузі в Європі - це динамічні інституції, що перебувають у стані постійного пошуку; вони ідуть попереду бібліотечно-інформаційної практики в своїх країнах, а не просто відображають її. Нам слід орієнтувати студентів на те, що сучасна комп'ютерна технологія стає ключовим компонентом бібліотечно-інформаційних процесів, на необхідність вміти працювати з новими електронними носіями та засобами передачі інформації /компактні оптичні диски, мульті-медіа, електронна пошта тощо/, з комп'ютерними бібліотечними системами та мережами електронних каталогів; на розвиток нових, нетрадиційних послуг, зокрема, в сфері бізнесу.

У плані організації навчального процесу заслуговують на увагу такі досягнення зарубіжних колег, як широка комп'ютеризація навчання, індивідуалізація студентської наукової роботи та високий її рівень, гнучке реагування на потреби й інтереси студентів, значна питома вага різних форм безперервної освіти у вигляді різноманітних курсів підвищення кваліфікації, перепідготовки, одержання другої вищої /бібліотечно-інформаційної/ освіти та ін.

Інформація й ідеї, які ми отримали від наших закордонних партнерів, були використані під час створення навчального плану для нової спеціальності "Документознавство та інформаційна діяльність" та розробки нової концепції ВІО у Харківському інституті культури. Концепція передбачає зближення бібліотечної та інформаційної освіти; побудову ядра навчального плану навколо сучасних інформаційних технологій; створення єдиної системи безперервної освіти фахівців на різних кваліфікаційних рівнях; розвиток потужної сучасної інфраструктури для забезпечення навчального процесу /модернізація інститутської бібліотеки, оновлення й розширення парку ЕОМ, розширення видавничо-поліграфічної бази, створення баз та банків даних за профілем вузу тощо/.

Чималі надії'на здійснення цієї концепції, а також на реалізацію двосторонніх угод із західноєвропейськими вузами нам інститут покладає на участь в програмі ТЕМПУС/ТАЦІС.

Усе це дає нам підстави бути переконаними в тому, що альтернативи подальшому розширенню й поглибленню наших міжнародних зв'язків просто немає. Вони й надалі залишатимуться одним з основних напрямів нашої роботи.

М.В.Дяченко

УСПАДКУВАННЯ В КУЛЬТУРІ ЯК ПРОБЛЕМА У ФІЛОСОФСЬКІЙ ДУМЦІ УКРАЇНИ*

/XIX - поч.XX ст./

Історія культури в Україні, визначення її місця в системі Захід-Схід, взаємовідношення слов'янських і перш за все культур українського й російського народів - це лише деякі аспекти культурософії, які стали предметом глибокого аналізу в творчості М.Драгоманова, І.Франка, О.Потебні, І.Огієнка, М.Грушевського та інших мислителів. Визначаючи тенденцію культурно-історичного розвитку української нації, М.Драгоманов осмислював проблему успадкування в культурі як "по вертикалі", так і "по горизонталі" На його думку, культурно-історична спадкоємність в розвитку України ніколи не переривалась, незважаючи на вчинений татарами погром. Та культура, яка носить ймення "Малоросія", є прямою спадкоємницею Київської Русі - колиски всього руського світу. Драгоманов зауважував, що деякі історики і культурологи досить часто пояснюють високий рівень культури України тільки культурними з позиченнями, зробленими нею у Візантії та у південно-західних слов'ян /XI-XIII ст./, латино-польськими впливами /XVI-XVII ст./. Але це поверховий, неісторичний погляд, який не враховує двох чинників. Перший з них полягає в тому, що творцем високорозвиненої культури України є її народ, його характер і, зокрема, його чутливість до цивілізації /тут рано з'явилася писемність, створювалися літописи, співали Боян і автор "Слова о полку Ігореве"/. Друга обставина, яка зумовлювала високий рівень цієї цивілізації, полягає в неперервності просвіти і взаємин з освідченим світом Південної Русі з давніх часів до XVII ст. Якщо культура України, як вважають дослідники, мала тільки наслідувальний або церковний характер, то чим пояснити той факт, що вона створила такі величні фігури слов'янського просвітництва XVI-XVII ст., як князі Острозькі, Петро Могила, Дмитро Ростовський, Лазар Баранович, Феофан Прокопович? Чим пояснити, що аж до кінця XVII ст. культура України випереджала в своєму розвитку культуру Московського царства і вносила свіжий струмінь в стан його цивілізованості?

---

* Продовження. Початок див.: Культура України: Вип.2. - К.: ХДІК, 1991

Пояснити все це можна тільки одним: високим вихідним рівнем народної культури, поезії, фольклору, писемності народу Київської Русі, його здатністю до творчої переробки культурних досягнень інших народів, до збереження і трансляції власних соціокультурних традицій. Збережений протягом багатьох століть високий потенціал культури народу України багато в чому був зумовлений його намаганням відстоювати свою державність, економічну й політичну незалежність. І тільки в XVII ст. Україна, знесилена в боротьбі зі своїми агресивними сусідами, почала поступово відставати в своєму розвитку, особливо в сфері економіки, індустрії, урбанізації.* Що ж до духовної культури, художньої творчості, побуту, то народ України зберігав високий рівень свого розвитку. Про це, зокрема, свідчать історичні джерела, нотатки багатьох очевидців, закордонних мандрівників, дипломатів.

М.Драгоманов, на відміну від П.Куліша, додержувався більш виваженої позиції у визначенні соціокультурної ролі козацтва в Україні. Погляд на козацтво як на "руїнницький" елемент має певний сенс стосовно донсько-уральського козацтва, але не українського. Останнє виконувало функцію захисту власної держави від зазіхань чужоземців, боролося за національну незалежність свого народу. Серед українського козацтва були висококультурні й освічені його представники /Сагайдачний, Хмельницький, Палій/, які контактували з державними людьми, просвітниками, представниками церкви. Запорозька козацька республіка надавала всіляку підтримку розвиткові національних культурних центрів, особливо Києву. Ченець і козак, на думку М.Драгоманова, однаково були громадянами своєї землі, однаково служили просвіті, заводили школи, вивчали свою історію, займалися поезією /I, с.22/. Історичним фактом символічного значення було єднання двох великих людей України на початку XVI ст. - гетьмана Петра Конашевича- Сагайдачного і київського митрополита Петра

---

* М.Драгоманов зауважував, що татарсько-кримська орда ще у XVII ст. періодично спустошувала степову частину України. "А з другими ж народами, що живуть далеко од степів азіатських, з німцями, французами, англійцями, італійцями таке вже років з тисячу як не случалось. Тим то вони й випередили нас в деякому реместві та в науці, бо їм було коли вчитись, сидячи не боязько дома та їздячи по світу. А в нас стало не боязько тільки років сто назад, як забрано Крим та береги Чорного моря". Драгоманов М.Д. Вибране. -К., 1991. - С.202/.

Могили. Останній, як відомо, при сприянні запорожців заснував Києво-Могилянську академію.

Відставання України в соціокультурному розвитку як від Заходу, так і певною мірою від імперської Росії дуже хвилювало українську інтелігенцію. В зв'язку з цим М.Драгоманов, критично осмислюючи існуючу ситуацію, розробив програму соціокультурного відродження української нації, прискореного руху культури шляхом культурного прогресу. Одним із гарантів національного відродження українського народу є завоювання державності. Реально оцінюючи той факт, що Україна міцно інтегрована в Російську імперію, М.Драгоманов розробив принцип федералізму "державних" і "недержавних" слов'янських народів як засіб переходу від імперського репресивно-диктаторського, унітарно-централістського способу правління до демократичних, європейських форм державності. Федерація слов'янських народів повинна, за Драгомановим, передбачити місцеве самоуправління, відкрити шлях до соціальних свобод. Такого типу державно-політичне творення забезпечило б свободу національного розвитку за умов активного спілкування націй поміж собою. Поряд з політичною програмою М.Драгоманов створював і програму конструктивної культурної діяльності, яка "підтягувала" б культуру України до загальноєвропейського і світового рівня.

Великоросійські гегемонізм і централізм проявлялися в актах російського уряду, які ніде в світі, окрім Росії, неможливі: адміністративними діями не дозволялось цензорам пропускати до друку українські книги педагогічного змісту; з 1863 року валуєвським циркуляром заборонялось навчання в школах українською мовою. В цьому ж напрямі діяли і церковні кола. Святійший Синод заборонив видання церковних книг, проведення проповідей на "простонародном языке".

Мова - це "тіло" культури, хранитель традицій, засіб трансляції спадщини від покоління до покоління. Заборонні акції, наруга над національною мовою призводять культуру до стану "колапсу", згасання. Українська інтелігенція після цих варварських актів деякий час не могла вийти з шокового стану, в її середовищі виникали настрої відчаю і песимізму, які нерідко виливались у форму злості й ненависті у ставленні

до Росії і до всього російського загалом. М.Драгоманов називав це явище "москалеїдством". Він вважав, що навіть в умовах заборонних актів "україноф ілам" необхідно переходити з позиції "плакальників" до активної конструктивно-творчої діяльності, знаходити засоби боротьби з валуєвським циркуляром і його наслідками; в цій боротьбі повинно бути менше страху, а більше такту, наполегливості й праці. Передусім необхідно активно позбуватися ганебного холопства, яке притаманне деяким представникам місцевої пануючої верхівки й інтелігенції. М.Драгоманов звертав увагу на той факт, що найбільш активними поборниками заборонних актів відносно української культури, як не дивно, є не великороси, а саме українці за походженням, холопи за духом, які нехтують своєю культурою, рідною мовою і соромляться своєї належності до української нації. Українцям, де б вони не жили, необхідно бути більшими патріотами, не намагатися прислужувати царям і панам, а працювати на благо, перш за все, свого народу, на ниві своєї культури. Осілість представників національної інтелігенції, розбудова своєї власної господарчої, політичної й духовної основи /"громади"/, проповідь ділом свого національно-культурного духу - ось що необхідно в цих тяжких історичних умовах для виживання української нації, для збереження і розвитку її культури. Україні ніхто не допоможе в боротьбі за її національне і культурне відродження, якщо сама вона не допоможе собі. Навіть більш прогресивний і культурний Захід мовчить в приводу варварських актів царського уряду Росії щодо українського народу і його культури. Байдужість Заходу надає сміливість царському начальству в його антидемократичній національній політиці. Винятком є лише позиція небагатьох демократів, зокрема О.Герцена, який підняв свій голос на захист українського народу. Прогресивній українській громаді треба більше мати "змійної мудрості", активності і підприємливості для дії "в обхід" царських заборон. М.Драгоманов звинуватив її в тому, що вона не використовує ту відносну свободу друку, яку мало українство в Галичині і де необхідно налагодити видання навчальних посібників для шкіл та матеріалів по пропаганді досягнень української культури на Заході і в усьому цивілізованому світі.

Але крім активної пропаганди і конструктивного культурництва на ниві української культури необхідно наполегливо боротися з. економічну і політичну автономію України / спочатку в межах тієї ж таки Російської імперії/. Досягти цієї мети можливо не зразу, а поступово, еволюційним шляхом, але саме вирішення цієї справи створить певний грунт для культурного розвитку народу, нації, зокрема економічних і політичних передумов для вирішення мовної проблеми. Народ, або так звана "проста людина", не романтик, він скоріше прагматик. Якщо існуюча державна /російська/ мова корисна для нього в соціальному та економічному відношеннях, то він залишає без жалю і мову, і інші елементи свого національного менталітету. Отже, національна мова і культура загалом повинні бути для народу корисними і практично необхідними, тоді він стане активно їх використовувати і пестувати. Увагу М.Драгоманова привертав і той факт, що "обрусение" певної частини населення України - результат політико-економічних чинників, наслідок політики імперської, поліцейської держави, а не намагань "простого" російського народу або прояву його націоналізму. Якби столиця імперії знаходилась не в Петербурзі, а в Києві, то українство стало б державно домінуючим чинником відносно інших народів, а "центр" з такою ж методичністю і наполегливістю насаджав би українізацію всередині імперії "...Людей підданого народу, - пише мислитель, - примушують говорити мовою пануючого народу, - це закон повсюдний". /I, с.466/. Разом з тим М.Драгоманов підкреслював варварський характер національної політики царського уряду порівняно з політикою інших імперій /наприклад, Австро-Угорщини/, де ця політика здійснюється більш цивілізовано /в Галичині, яка входила до складу Австро-Угорщини, українське слово не було заборонено/.

Акцентуючи увагу на об'єктивних причинах загрози денаціоналізації народу, М.Драгоманов все-таки недооцінював суб'єктивний чинник - намагання народу досягти ідеалу національного державного суверенітету, незалежності України. У зв'язку з цим І.Франко вважав, що М.Драгоманов подав зразок зовсім безнаціональної російської федерації, що ідеали соціальної рівності та ідеї космополітизму заслонили перед його очима "ідеал національної самостійності". Цей ідеал як один

з головних детермінантів розвитку нації М.Драгоманов не виносив "поза межі можливого". І.Франко слушно, на наш погляд, зазначив, що в духовному арсеналі М.Драгоманова не було поняття нації як "чогось органічного і історично кінечного, нерозривного і вищого над усяку територіальну організацію і автономну одиницю". А без цього "культуртрегерство" дуже легко "переміняється на винародовлення" /2, с.283, 430, 438/. Отже, і культурне успадкування при такому підході є малоефективним і дійовим.

Загалом М.Драгоманов багато зробив для розвитку концепції успадкування в культурі. Перш за все він виступив як діалектик, мислитель-стратег культурного руху в Україні, тверезо оцінив об'єктивні й суб'єктивні передумови цього руху, реалістично визначив долю України в контексті всеєвропейського і світового соціокультурного процесу. Прогрес української культури він вбачав у двох основних вимірах: по-перше, по лінії збереження і розвитку національних культурних традицій, відродження втрачених забутих і напівзабутих цінностей культури свого народу; по-друге, у напрямі консолідації близьких за своїм походженням слов'янських культур і, зокрема, збагачення української культури за рахунок запозичень культурних надбань як слов'янських, так і інших європейських і світових культур.

Проблема соціокультурного успадкування осмислювалася І.Франком в контексті його філософської концепції культурно-історичного процесу, яку адекватно репрезентує поняття "поступ". І.Франку притаманне діалектичне розуміння цього процесу: поступ в культурі - це єдність надбань і втрат, піднесення і занепад, творіння і нищення, прискорений рух вперед і блукання. Але все ж історія "не знає скоків", оскільки в ній "має місце неперервність і наступність людського буття" /3/. Культури народів розвиваються нерівномірно в своїх складових частках; одні з них забігають далеко вперед по лінії прогресу, другі держаться середини, треті дуже відстають, четверті знаходять в глухий кут. Ці особливості об'єктивного процесу розвитку культури є вихідними для розробки питань методології соціокультурного успадкування як складового чинника життєтворення українського народу. І.Франко звертав увагу на драматичний характер його соціокультурного розвитку /постійна боротьба з сусідніми народами і державами за незалежність/, на складності у вирішенні питань вироблення культури української нації, її "окультурення"

відбувається на "розгранич'ї" регіонів: Схід-Захід, Північ-Південь. Геополітичний чинник відіграє подвійну роль для України, створює об'єктивні можливості для інтенсивного культурного успадкування "по горизонталі" і разом з тим детермінує безперервні геополітичні акти поневолення України з боку сусідніх держав. Останнє є причиною деформації внутрішнього процесу "окультурення" нації, тобто її розвитку на своїй, власній основі /успадкування "по вертикалі"/.

Звертаючись до молодої національної інтелігенції, І.Франко застерігав її від крайнощів. По-перше, не треба відкидати "старе" в соціокультурному розвитку свого народу, навіть якщо воно приймає з часом форму "забобонів" або "пересудів" /наше "нове" згодом буде "старе" /2, с. 257/. По- друге, помилковою є позиція деяких поборників всього українського /зокрема, редакція газети "Правда"/, які, звертаючись до галицької молоді, радять їй "лишити забаву в космополітизм та гру в теорії" і більше звертатися до свого бога, свого краю, свого народу, тобто жити за принципом: "перше треба жити, а потім філософствувати" /2, с.245/. Така позиція стосовно іншої культури як "чужої" /"чужа" поезія, "чужі" науки, усе "не наше"/ веде до самозамкнення вітчизняної культури, її ізоляції від європейської і світової культури. Але, як підкреслював І.Франко, без знань філософії, психології, історії літератури неможливий культурний прогрес в Україні. "Нині не ті часи,- пише він, - щоб ми з своїм народом відгородились від Європи китайським муром" /2, с.248/.

У такому контексті І.Франко розглядав питання про ставлення українців до російської культури. Виступаючи проти так званих "русофілів", які звинувачували галицьких українців у ненависті до всього "русского", І.Франко зауважував, що українці ставляться до російської культури як до важливої духовної скарбниці, але водночас вони солідарні з "кращими синами російського народу", які підходять вибірково до своєї спадщини, успадковують істинні цінності, відділяють золоті зерна від полови /2. с. 420-421/.

Важливим стратегічним завданням, яке стоїть перед українською громадою, на думку І.Франка, є відтворення з величезної української етнічної маси "суцільного культурного організму".

Саме така соціокультурна національна структура має бути здатною до успадкування в швидкому темпі "загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна хоч і як сильна держава не може остоятися. Щоб відтворити цей "культурний організм, треба мати відповідну багату інфраструктуру національної культури /школи, видавництва, письменство та ін./. Без цього "Україна готова знову опинитися в ролі ковадла, на якому різні чужі молоти вибиватимуть свої мелодії /2, с.404/. Але щоб молоде покоління змогло практично реалізувати це завдання, воно повинне "окультурювати" самих себе - здобувати якнайширше знання, нести його до народу, готувати себе до тяжкої і відповідальної боротьби за громадянську і політичну свободу. Основна точка зору І.Франка полягає в тому, що "о ультурення" української нації має відбуватися у двох основних напрямах: окультурення зсередини, тобто прилучення нових поколінь до кращих надбань свого народу - розвиток етносу за рахунок акумуляції власної національної спадщини і оволодіння нею; окультурення ззовні, тобто асиміляція культурних цінностей інокультур за рахунок максимально широких зв'язків українського народу з іншими народами. У боротьбі за виживання як нації культурної /одвічне питання "бути чи не бути"/ українці, особливо молоді покоління, не повинні опускати руки. Спасінням від розпачу в цій боротьбі має стати ідеал "повного, нічим не зв'язаного і не обмежуваного /окрім добровільних концепцій, яких вимагає дружнє життя з сусідами/ життя і розвою нації" /2, с. 284/. Це шлях до майбутньої культурної консолідації націй, але він можливий лише за умови, коли національні кривди та неволення відійдуть у сферу історичних споминів.

Усталеність культурних традицій, збереження і розвиток національної культури, функціонування етнічних спільнот неможливі без збереження і розвитку мови народу - саме до таких висновків дійшли визначні мислителі України О.Потебня й І.Огієнко. Зокрема О.Потебня, спираючись на ідеї німецьких лінгвістів та етнопсихологів /Г.Штайнталя, В.Гумбольдта, Г.Лотце/, висловив думку про те, що мова - це не тільки засіб означення думки, в більшій мірі вона - засіб творення свідомості. Причому, мова може йти про творення свідомості саме даного етносу,

а не іншого. Мова виростає з глибин народного духу, з глибин позасвідомого і базується на домовних елементах свідомості. За думкою О.Потебні, в мові кодуються глибинні пласти національної самосвідомості, культурної самобутності народу. Культурне успадкування, як засіб зв'язку між поколіннями даного народу, можливе лише через мову. Всі інші форми успадкування /матеріальна культура з усім її розмаїттям, різновиди художньої культури/ вторинні по відношенню до мови.

Ці ж думки в культурологічному плані відстоював і І.Огієнко: мова - це форма культурного життя, форма національного буття, душа кожної національності. Мова виступає як певний орган культури, традицій, в ній міститься стара й нова культура, вона є ознакою національного визначення /4, с.239/.

Якщо якась нація хоче панувати над іншою, то, перш за все, воліє заборонити або навіть знищити мову поневоленої нації. Ось чому російські великодержавники називали українську мову "наречием", забороняли і нищили її всякими засобами. Наслідком всіх цих заборон була русифікація, в результаті якої руйнувались українські звичаї, німів народ, падала національна свідомість, історія забувалася, притаманні нації ознаки нищилися. І.Огієнко робить висновки: поки живе мова - житиме й народ як національність. Не стане мови - не стане й національності, вона розпорушиться поміж дужчим народом / 4, с.240/.

Отже, денаціоналізація є результатом таких перетворень в народному житті, за яких традиції народу /а вони втілюються головним чином у мові/ перериваються або дуже послабляються, стають другорядним чинником національного буття. Але, вважає О.Потебня, повністю денаціоналізувати можна лише окрему особистість як представника нації, весь же народ денаціоналізувати неможливо, оскільки він знову і знову відроджується саме в мові як засобі національного мислення. Можливе лише ослаблення його культурних традицій через певні мовні утиски. Насильницька політична і культурна асиміляція однієї нації іншою призводить до поступової руйнації однієї з них в залежності від того, яка з цих націй більш культурно розвинена. На наш погляд, можна говорити про те, що існує своєрідна закономірність Гумбольдта - Потебні: народність, що поглинає іншу, сама йде до розпаду в тій мірі, в якій поневолена народність морально сильніша, своєрідніша в культурному плані і чисельніша /5, с.204/. Можна

зробити висновок, що взаємодія національних культур повинна відбуватися на грунті рівноправності, взаємоповаги і толерантності. Такий взаємовплив і взаємозбагачення є умовою розвитку кожного з суб'єктів цієї взаємодії.

У центрі уваги О.Потебні, І.Огієнка знаходилося питання співвідношення національної культури і цивілізації. Вони не погоджувалися з думкою слов'янофілів про те, що західна цивілізація пагубно впливає на самобутню культуру Росії і взагалі слов'ян. Навпаки, чим більше культурно розвинений народ, тим більше він має свою "фізіономію", свій дух, специфічний національний тип. Відомий історик української культури Д.Чижевський цінність тієї чи іншої національної культури для людства вбачав не в її схожості з іншими, а в її самобутності. Тому "кожна нація якраз в своєму своєрідному, оригінальному, у своїй "однобіжності" і обмеженості і має вічне, загальне значення" /6/. І.Огієнко звертав увагу на те, що в XVI-XVII ст. в Україні, на відміну від Московського царства, якому іманентно були притаманні консерватизм і підозрілість до "інородців", широко використовувалися досягнення західної культури, яка глибоко закорінювалася і "робилася в нас своїм рідним" /4, с.35-36/. Прилучення до загальнолюдських цінностей і здобутків, що містить в собі цивілізація, є умовою збереження подальшого розвитку національної культури і духу даного народу /5, с.219/. Культурні запозичення, як правило, трансформуються відповідно до особливостей тієї національної культури, яка здійснює це запозичення.

Спираючись на ідеї німецьких романтиків, філософію історії Шеллінга і Гегеля, українська культурно-історична школа, до якої належали М.Максимович, В.Антонович, М.Костомаров, М.Грушевський та ін., виходила з того, що не може бути єдиної "общеруської" історії, як немає "общеруської народності". Кожний народ, зокрема український, має свою самобутню історію і культуру, він є носієм специфічного "духу", етнічної суспільної свідомості. Отже, ніякі культурні впливи і насильницькі культурні асиміляції не в змозі знівелювати або знищити цей "дух". Народ, як суб'єкт культурно-історичного процесу, продовжує себе в кожному новому поколінні, створює

культурні традиції, в яких закріплюються і передаються особливості етносу, національної самосвідомості, способи життетворення. Фундаментально і послідовно ці ідеї обгрунтовані в історіософії М.Грушевського. Як історик і культуролог він стояв на грунті позитивістської методології, спирався на теорію еволюції Канта, Спенсера, Вундта. Культурно-історичну спадкоємність поколінь він розумів як об'єктивну закономірність загального поступу, а культурне успадкування вважав способом дії людини, покоління, всього народу як суб'єкта історії. Спираючись на методологію Гегеля, М.Грушевський дійшов висновку про тріадичний ритм соціокультурного успадкування і на цьому грунті зробив прогноз майбутнього соціокультурного розвитку української нації: "теза - стара княжа доба українського життя, антитеза - новійша, народна /козацька/, синтез - майбутнє українське відродження" /7/. Грушевському взагалі було притаманне розуміння української історії, як "одної тягло і неперервної цілості", що йде від початків, або й з поза початків історичного життя через усі перипетії його історичного розвитку до наших часів.*

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Драгоманов М. Вибране.- К., 1991.- С.22, 466.

2. І.Франко Повне зібр. творів: У 50 т.- Т.45.- С.245, 248, 257, 283, 284, 404, 420-421, 430, 438.

3. Там же.- Т.41.- С.476.

4. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу.- К., 1991.- С.35-36, 239, 240.

5. Потебня А.А. Мысль и язык.- Харьков, 1913.- С.204, 219.

6. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні.- К., 1992, с.8.

7. Грушевський М. Історія України - Руси: В XI т., 12 кн.- Т.І.- К., 1991.- С.20.

* Відомий культуролог О.Пріцак звертає увагу на те, що М.Грушевський добре володів діалектичним методом німецької класичної філософії і використав його в своїй історіософії /Там же.- С.І УП/.

В.В.Кравченко

"ІСТОРІЯ РУСІВ": ЧАС ЗБИРАТИ КАМІННЯ

У 1996 р. виповнюється 150 років з дня публікації "Історії Русів" – "вічної книги буття українського народу", як називав її відомий український історик О.П.Оглоблін, твору, який в історії національної культури посів почесне місце поруч з "Енеїдою" І.Котляревського та "Кобзарем" Т.Шевченка. Природно, що "Історія Русів" завжди перебувала в полі зору провідних українських науковців і громадських діячів. Їй присвячено десятки назв статей, розділів в узагальнюючих працях, обсяг яких набагато перевищив кількість сторінок самої пам'ятки. Вони увібрали в себе широкий спектр проблем не лише наукового, а й суспільно-політичного характеру, зв'язаних з особливостями становлення української самосвідомості і національної культури.

Сьогодні вивчення загальної та спеціальної літератури, присвяченої "Історії Русів", становить самостійну наукову проблему. Настав час підвести попередні підсумки дослідницької роботи, тим більше, що актуальність "Історії Русів" у процесі самопізнання українського суспільства з роками не зменшується, а загадка її походження залишається нерозв'язаною.

Історіографія "Історії Русів" досі вивчалася дослідниками побіжно, в зв'язку з вивченням самої пам'ятки, що можна бачити, зокрема, на прикладі праць В.Іконнікова, О.Грушевського, Л.Яновського та деяких інших авторів. Спеціальне наукове дослідження історіографічної та літературної долі "Історії Русів" вперше провів український вчений, академік М.Возняк у 30-х рр. нашого століття в монографії "Псевдо-Кониський і псевдо-Полетика: "История Русов" у літературі й науці"[1]. Наведений ним багатий фактичний матеріал, почерпнутий з перводжерел, які стали бібліографічною рідкістю, і сьогодні зберігає свою цінність, але новітніх узагальнення даної проблеми автор дослідження не зробив.

Актуальним завданням історіографії "Історії Русів" є визначення основних етапів літературно-наукової долі пам'ятки, особливостей її сприйняття в суспільстві в контексті становлення національної самосвідомості, залучення до цієї роботи усього комплексу відповідних публікацій, що побачили світ за межами України. Деякі з них ще й досі недоступні дослідникам в Україні. Потребують об'єктивної оцінки праці радянських українознавців повоєнного періоду. Необхідність історіографічного вивчення "Історії Русів" зростає в умовах, коли хвиля громадського інтересу до цього твору піднімає на поверхню наукового життя архаїчні або відверто дилетантські погляди. Все це спонукало автора цих рядків до написання спеціальної праці, присвяченої історії вивчення названої пам'ятки в українознавчій літературі XIX-XX ст.

Зустріч "Історії Русів" з українським читачем відбулася на початку XIX ст. Існують відомості про її списки на папері з водяними знаками 1809 і 1817 років [2]. Цитату з неї містить одна з журнальних публікацій історика і поета П.Гулака-Артемовського від 1819 р.[3] Перша документальна згадка про "Історію Русів" міститься в листі до поета-декабриста К.Рилєєва його друга та однодумця О.фон дер Бріггена, датованому жовтнем 1825 р.[4] Але тріумфальне входження "Історії Русів" до загальноросійської науки і культури відбулося наприкінці 20-на початку 30-х рр. XIX ст. З цього часу й починається спеціальне дослідження пам'ятки, у якому умовно можна виділити наступні етапи: I/ кінець 20 - середина 40-х рр. XIX ст., коли "Історія Русів" виступала в ролі достовірного історичного джерела і мала найбільший вплив на вітчизняну історичну думку; 2/ друга половина 40 - початок 70-х рр. XIX ст., коли відбулися переоцінка цінностей і розвінчання "Історії Русів" з точки зору її фактичної вірогідності; 3/ 70-і рр. XIX ст. - початок XX ст., коли стала зрозумілою своєрідність і оригінальність цього твору як пам'ятки української історико-політичної думки кінця XVIII - початку XIX ст. і розпочалося його наукове дослідження; 4/ 20-30-і рр. XX ст., коли був усвідомлений зв'язок "Історії Русів" з українською державотворчою традицією, а зусилля дослідників зосередилися на вивченні її історіографічного та суспільно-політичного контексту; 5/ 40-середина 80-х рр.,

коли вивчення "Історії Русів" піднялося на новий, більш високий рівень завдяки праці українського вченого О.Оглобліна, а спектр зв'язаної з нею дослідницької проблематики був розширений вітчизняними та закордонними філологами та славістами;
б/ кінець 80-х рр. знаменує початок нового етапу вивчення "Історії Русів", зв'язаного з якісними змінами в методології сучасного українознавства.

Відкриття і введення до наукового і культурного обігу "Історії Русів" одразу потрапили на сприятливий грунт в охопленому романтичними впливами російському суспільстві. Яскрава образність, емоційна напруженість, гострий опозиційний тон та глибокий патріотизм пам'ятки зумовили величезну популярність "Історії Русів" серед читачів. З вістря пера загадкового автора було вспоєне ціле покоління романтиків: М.Максимович і М.Гоголь, М.Маркевич і М.Костомаров, П.Куліш і Т.Шевченко та ін., чия творчість визначила характер і напрями формування історичної самосвідомості молодої нації. Під чари "Історії Русів" потрапила частина російської інтелігенції, що стояла на позиціях загальноруської єдності східнослов'янських народів. В її середовищі сяяли імена К.Рилєєва, Д.Бантиш-Каменського, О.Пушкіна, І.Срезневського, М.Устрялова, М.Погодіна та багатьох інших авторів. Поодинокі критичні зауваження щодо історичних відомостей пам'яток, зроблені допитливим Д.Бантиш-Каменським, іронічним І.Срезневським та проникливим О.Пушкіним, не змінювали загальної впевненості в її достовірності, освяченої іменами архієпископа І.Конисського та популярного громадського діяча, історика Г.А.Полетики. Загальна наукова, суспільно-політична і культурна атмосфера, що склалася навколо "Історії Русів", виявилася сприятливою для того, щоб у середині 30-х рр. XIX ст. надрукувати окремі фрагменти з неї в кількох російських журналах, а в 1846 р. здійснити її перше видання. Науковий рівень

останнього був для свого часу цілком задовільним, хоча видавець - український та російський археограф і дослідник Й.Бодянський - дав лише побіжну характеристику наявних у нього списків пам'ятки.

Таким чином, у 20 - на початку 40-х рр. XIX ст. українські та російські романтики, аматори й дослідники, були єдиними в своєму некритичному, захопленому ставленні до "Історії Русів".

З другої половини 40-х рр. XIX ст. ця ідилія почала розвіюватися, немов туман. Історична наука в Росії виходила на новий, професійний рівень свого розвитку, порвавши з літературно-фольклорним романтизмом і опановуючи критичну, позитивістську методологію в роботі з першоджерелами. Її холодне, безжальне вістря не могло не торкнутися "Історії Русів". Відбулися зміни і в українсько-російських культурних взаєминах. В очах російської громадськості український культурно-національний рух став набувати, особливо після процесу над кирило-мефодіївцями, небезпечних ознак сепаратизму. Обидва чинники - власне науковий та суспільно-політичний, вплинули на зміну в ставленні науковців до "Історії Русів", про що свідчать опубліковані наприкінці 40-х рр. XIX ст. праці російських істориків державницької школи С.Соловйова та О.Кєвланова; в них піддано суворій критиці численні помилки, довільні твердження і вигадки, якими наповнена "Історія Русів" [5]. Після цих статей значення пам'ятки як достовірного джерела з історії України було серйозно підірвано.

Нового удару по ній завдала царська цензура в кінці 50-х рр. XIX ст., заборонивши друге видання "Історії Русів" через наявність у ній "місцевого малоросійського патріотизму" і ворожості до росіян [6]. Отже, більше десяти років, що розділяли перше видання "Історії Русів" від спроби другого, виявилося цілком достатньо, щоб заборонити у переддень ліберальних реформ нового російського імператора Олександра II те, що було дозволено в часи його консервативного попередника Миколи I.

Нові реалії російсько-українських стосунків разом з подальшим розвитком наукової історичної критики знайшли відображення в монографії російського вченого Г.Карпова, присвяченій аналізу джерел з історії України і надрукованій у 1870 р. [7]. Близько половини цієї книги, написаної професіональним дослідником-великодержавником, було присвячено "Історії Русів". Наукові достоїнства проведеного ним аналізу тексту пам'ятки безперечні.

Г.Карпов першим висловив думку, що "Історія Русів" є політичним памфлетом, підпорядкованим певній тенденції. Цей висновок став загальноприйнятим у науці. Заслугою Г.Карпова слід визнати й те, що він зробив спробу встановити джерела, з яких черпав відомості автор "Історії Русів", указавши на його залежність від літописів Г.Граб'янки та Самовидця. Г.Карпов довів також апокрифічний характер вміщених в "Історії Русів" документів та промов історичних осіб. Разом з тим висновки і спостереження, зроблені Г.Карповим, значною мірою знецінювалися його тенденційністю. "Історія Русів" мала глибоко зачепити патріотичні почуття автора, якщо він відмовив їй у будь-яких літературних і наукових достоїнствах, назвавши цей твір злостивим пасквілем, що не заслуговує ні на увагу, ні на пошану.

Українська історична думка не могла погодитися з таким вердиктом, хоча й для її представників сумнівність "Історії Русів" як історичного джерела ставала все більш очевидною. Українське суспільство відчувало об'єктивну потребу в деміфологізації історії, критичній переоцінці стереотипів попередньої історіографії.

Відповідно на цю потребу стала творчість видатного українського мислителя П.Куліша, який наприкінці 40-х рр. XIX ст. поспішив приєднатися до висновків, зроблених щодо "Історії Русів" С.Соловйовим, і при цьому закинув своїм землякам патріотичну засліпленість та консерватизм [8]. Таким же полемічним виглядало і звинувачення ним автора пам'ятки в станово-шляхетській обмеженості.

Набагато стриманішою була позиція іншого українського історика - М.Максимовича. Він не сприйняв ні аналітичної упередженості Г.Карпова, ні модерністського нафосу П.Куліша в ставленні до "Історії Русів". У статтях, написаних протягом 50-60-х рр. XIX ст., М.Максимович дав високу оцінку твору, назвавши його високоталановитим мистецьким нарисом бажаної для українського суспільства історії [9]. Звичайно, для нього теж не лишилася секретом фактична недостовірність "Історії Русів". За влучним спостереженням дослідника, автор цієї пам'ятки черпав свої відомості неначе з других рук, чуток та поголосок, переказуючи по-своєму навіть загальновідомі факти. Але при цьому М.Максимович визнавав, що "Історія Русів" вдало відобразила об'єктивний

зміст українського історичного процесу, М.Максимович першим з дослідників обґрунтував думку про те, що Г.Кониський не міг бути автором пам'ятки і водночас висловив сумнів щодо авторства Г.Полетики. Пошуки справжнього творця привели його до малоросійського генерал-губернатора М.Г.Репніна та його ліберального оточення у Полтаві, хоча розгорнутої аргументації своєї гіпотези М.Максимович не дав.

Подібну до М.Максимовича загальну оцінку "Історії Русів" висловив російський дослідник, щирий україножіл І.Прижов, автор надрукованої у 1869 р. праці "Малороссия /Южная Русь/ в истории ее литературы с IX по XVII век", хоча в питанні про авторство пам'ятки він дотримувався традиційної точки зору, приписуючи його Г.Кониському.

Зважений підхід до "Історії Русів" став зразком домінуючим в українській історіографії. Коли в 1861 р. відомий згодом історик О.Лазаревський виступив із статтею "Говорил ли Полуботок Петру Великому речь, приведенную Конисским?", в якій доводив, що насправді цю промову склав сам автор "Історії Русів", редакція журналу "Основа", де було надруковано працю О.Лазаревського, визнала за потрібне пом'якшити суворість зробленого ним висновку. Коли відомий український та російський історик М.Костомаров у кінці 70-х - на початку 80-х рр. XIX ст. зважився й собі кинути камінь в "Історію Русів", йому аргументовано заперечив молодий дослідник Л.Єфіменко [10]. І хоча ця полеміка була присвячена другорядним начебто питанням, вона виявила важливу для українського суспільства проблему: наскільки великою була розбіжність між національно-патріотичною, уявною картиною вітчизняного минулого та об'єктивними відомостями про нього.

Безперспективність боротьби за "Історію Русів" на такій хиткій основі, як її історична достовірність, стала зрозумілою всім серйозним дослідникам уже в 70-х рр. XIX ст. Але про вилучення з науково-культурного обігу такого яскравого втілення національної історіософії, як "Історія Русів", не могло бути мови.

Приблизно з 70-х рр. XIX ст. дискусії навколо "Історії Русів" почали переміщуватися в іншу площину. В ній почали шукати не достовірних історичних фактів, а відображення суспільно-політичних настроїв українських автономістів кінця XVIII - початку XIX ст. Новий етап розвитку історіографії "Історії

Русів" був зв'язаний з іменем видатного українського вченого і мислителя М.Драгоманова [11].

В умовах, коли повне розвінчання "Історії Русів" у науковій літературі стало, здавалося б, доконаним фактом, М.Драгоманов сміливо утверджував думку про визначне місце, яке посідає цей твір в українській культурі. Його автора він вважав предтечею великого Кобзаря - Т.Шевченка. М.Драгоманов заперечив висновок П.Куліша про шляхетську обмеженість світогляду автора "Історії Русів" і вказав на його ідейний зв'язок з російськими декабристами. Надзвичайно плідною в науковому відношенні виявилася думка, що "Історія Русів" може розглядатися як синтез української патріотичної традиції з новітнім західноєвропейським лібералізмом. Таким чином, "Історія Русів" відновлювала свою репутацію виключно цікавого й оригінального історичного джерела, але вже в іншій ролі - не стільки історіографічної в суворому розумінні цього слова, скільки історико-політичної пам'ятки.

Близьку до М.Драгоманова позицію в новому прочитанні "Історії Русів" зайняв ліберальний російський дослідник О.Пипін [12].

Нові дослідження істориків, що відкривали для читача ще донедавна заборонену для вивчення епоху кінця XVIII - початку XIX ст. в минулому Росії, розширили коло наукової проблематики твору.

Відомий київський історик В.Іконніков у 1874 р. висловив припущення про імовірну причетність до створення "Історії Русів" українського громадського діяча, історика Г.Полетики або когось з його найближчого оточення [13]. Таку ж версію, незалежно від В.Іконнікова, висунув на початку 90-х рр. XIX ст. уже згаданий раніше О.Лазаревський, обґрунтовуючи її новими архівними матеріалами з сім'ї Полетик [14]. Він же вперше повідомив про обставини знахідки рукопису "Історії Русів" у 1828 р. у бібліотеці маєтку князя Лобанова-Ростовського на Чернігівщині. Певний час ця дата починала собою літературну історію пам'ятки. Інший український дослідник - В.Горленко - ввів до наукового обігу приватне листування патріотично настроєної української шляхти на початку XIX ст. і виступив з думкою про безпосередню участь у написанні пам'ятки сина Г.Полетики Василя [15].

Публікації О.Лазаревського та В.Горленка мали помітний вплив на подальшу історіографію "Історії Русів". Автори наступних досліджень вказаної проблеми тривалий час йшли, в основному, шляхами, прокладеними цими вченими, розширюючи коло архівних джерел з історії українського суспільно-політичного і культурного життя кінця XVIII - початку XIX ст. і продовжуючи вивчення життя та діяльності Полетиків.

Так, історик І.Белей в 1895 р. оприлюднив дані про списки "Історії Русів", один з яких був написаний на папері з водяними знаками 1817 р. Редакція журналу, де було надруковано статтю І.Белея, супроводила її цікавою приміткою, в якій йшлося про існування інших, ще більш ранніх списків твору, один з яких датувався 1809 р.[16].

Не меншу вагу, ніж названі вище повідомлення, мали нові факти з історії життя і творчості поета-декабриста К.Рилєєва, введені до наукового обігу київським вченим В.Масловим у 1912 р. Йдеться про згаданий на початку нашої статті лист О.фон дер Бріггена до К.Рилєєва від 1825 р., в якому повідомлялося про існування "Історії Русів" та близької до неї за ідейним спрямуванням "Історії України" А.Худорби.

Архівні знахідки І.Белея і В.Маслова спростовували думку О.Лазаревського про те, що "Історія Русів" вперше була знайдена у 1828 р., і підривали систему доказів цього автора, що мали довести авторство Г.Полетики. Сліди вели до іншої епохи, яка передувала повстанню декабристів, а можливо, й російсько-французькій війні 1812 р. Хронологічні рамки часу імовірного написання "Історії Русів" поступово звужувалися.

Не згасаючий з роками інтерес до "Історії Русів", розвиток наукової історіографії історії України та літературознавства викликали потребу підвести попередні підсумки дослідницької роботи в цьому напрямі, визначити загальне місце "Історії Русів" у розвитку вітчизняної науки та культури. Ці та деякі інші проблеми, зв'язані з "Історією Русів", знайшли своє висвітлення в працях В.Іконнікова, Д.Багалія, І.Франка, С.Єфремова, М.Василенка, М.Грушевського, Л.Майкова, В.Гнатишака.

Спеціальне дослідження твору на початку XX ст. продовжив О.Грушевський[17]. На його думку, метою автора "Історії Русів" була апологія власного народу, його героїчної історії. Дослідник вказав на такі риси світогляду автора твору, які зв'язували його з європейським просвітництвом: гуманізм, раціоналізм,

релігійне вільнодумство, еґалітаризм та ін. О.Грушевський обережно підійшов до питання про авторство "Історії Русів", вважаючи, що його остаточне розв'язання можливе лише на основі вивчення фамільних архівів українського дворянства.

Таким чином, наприкінці XIX – на початку XX ст. було зроблено помітний крок вперед у вивченні "Історії Русів", усвідомленні її місця в історії розвитку української культури. Зокрема, було підтверджено її високі історіософські, суспільно-політичні й літературні достоїнства, висвітлено вплив на українську і російську історичну думку, здійснено перші серйозні спроби встановити авторство і час її написання.

Окремо слід сказати про ставлення до "Історії Русів" польських науковців. Воно змінювалося в тому ж напрямі і з тих же причин, що визначали оцінки цієї пам'ятки в російській науці. Романтичне захоплення нею не обминуло багатьох польських авторів, у тому числі й такого авторитетного історика, як В.Мацейовський. Але вже наприкінці 30 – на початку 40-х рр. XIX ст. на зміну йому прийшов науковий критицизм, особливо помітний в працях літературознавців М.Грабовського та С.В.Юндзілла, історика О.Яблоновського, деяких інших вчених [18].

Найбільш вагомим внеском польської історіографії у вивчення "Історії Русів" стало спеціальне дослідження краківського літературознавця Л.Яновського, надруковане у вигляді статті в 1913 р.[19]. Автором її було зроблено низку цікавих спостережень і висновків щодо стилістики та історіографічної основи "Історії Русів", зокрема, наявності у ній рис сентименталізму та романтизму, співзвучності деяких її історичних концепцій з київським "Синопсисом". У питанні про авторство твору Л.Яновський не підтримував вірогідної про причетність до цієї справи обох Полетик і припускав, що текст пам'ятки міг пройти через різні редакції.

На жаль, Л.Яновський, як і його попередник Г.Карпов, вийшов за межі наукової об"єктивності. Антипольські висловлювання невідомого автора зачепили національні почуття дослідника. Звідси повне заперечення ним літературних достоїнств "Історії Русів", звинувачення її автора у релігійному фанатизмі і ненависті до інших народів, передусім до польського. В зв'язку з цим Л.Яновський називав "Історію Русів" не інакше, ніж пасквілем, а її вплив на українську літературу порівнював з отруйними випарами.

Польська наука в дослідженні "Історії Русів" дійшла тих же висновків, що й російська великодержавна історіографія в особі Г.Карпова. В даному випадку ставлення до "Історії Русів" з боку наших сусідів відбивало сумні реалії українсько-російсько-польських взаємин кінця XIX - початку XX ст., далеких від діалогу та компромісу.

Інтерес до "Історії Русів" в українській науці продовжував залишатися стійким і надалі, незважаючи на обставини громадянської війни [20]. Його поглибила ще більше коротка історія злету і падіння української державності.

На початку 20-х рр. XX ст. український історик і громадський діяч Д.Дорошенко присвятив названій темі спеціальну статтю, в якій розцінив "Історію Русів" як найвище досягнення української політичної думки XVIII ст.[21]. На думку Д.Дорошенка, автор "Історії Русів" виступав з загальнонаціональних, державницьких, а не вузькостанових, шляхетських позицій. При цьому дослідник поставив проблему впливу на "Історію Русів" ідей Великої Французької революції.

Після публікації Д.Дорошенка думка про державницький характер ідеології автора "Історії Русів" міцно утвердилася в закордонній українській історіографії на відміну від радянської, де запанували народницько-позитивістські підходи до вивчення минулого.

Створені протягом першої половини 20-х рр. нинішнього століття в Україні загальні та спеціальні праці з різних напрямів українознавства повторювали, в основному, уже відомі з попередньої літератури висновки. Слідами своїх попередників деякий час продовжували йти і автори спеціальних досліджень, присвячених "Історії Русів", головна увага в яких була зосереджена на проблемі авторства твору.

Новим словом у її вирішенні стали публікації українського радянського історика М.Слабченка. В 1925 р. у "Матеріалах до економічно-соціальної історії України XIX століття" він співставив тексти "Історії Русів" та опублікованого в 1777 р. "Короткого літопису Малої Росії" і дійшов висновку, що автором обох названих праць був колишній козацький урядовець, а згодом канцлер і князь Російської імперії О.Безбородько [22].

Нова версія авторства "Історії Русів", висунута М.Слабченком, одразу ж знайшла розуміння у дослідників, яких не влаштовувало кружляння по зачарованому колу імен батька й сина Полетиків. Її підтримав і спробував підтвердити новими аргументами інший радянський дослідник – П.Клепарський в кінці 20-х рр.[23].

Цим же шляхом пішов і автор першого і єдиного поки що монографічного дослідження, присвяченого "Історії Русів", академік М.Возняк на початку 30-х рр.[24]. Він узагальнив значний фактичний матеріал, що характеризував настрої та сподівання українського суспільства 60-70-х рр. XVIII ст. і на його основі переконливо спростував поширену в науковій літературі думку про авторство Г.Полетики. Досить обґрунтованим виглядало також припущення М.Возняка про імовірний час написання "Історії Русів" /між першим і третім розділами Речи Посполитої/, висновки про зв'язок історичної концепції твору з попередньою історіографічною традицією. В той же час М.Возняку не вдалося з такою ж переконливістю довести безпосередню причетність до написання "Історії Русів" О.Безбородька, хоча наведені ним факти значно розширювали уявлення науковців про напрями розвитку української історичної думки вказаного періоду.

Власна спроба М.Возняка розкрити загадку авторства пам'ятки поділила долю всіх інших, подібних до неї, але головна, історіографічно-бібліографічна частина його монографії витримала перевірку часом і за своєю докладністю і сьогодні не має собі рівних у відповідній літературі.

Повертаючись до проблеми авторства твору, зазначимо, що незалежно від М.Возняка думку про О.Безбородька висловив і спробував обґрунтувати інший український дослідник А.Яковлів у спеціальній статті "До питання про автора "Історії Русів", надрукованій у 1937 р. у "Записках наукового товариства імені Т.Шевченка".

Втім, далеко не всі дослідники 20-30-х рр. XX ст. потрапили під вплив гіпотези, висунутої М.Слабченком. Так, його сучасник, радянський джерелознавець М.Петровський, припускав, що "Історія Русів" могла бути написана українським патріотом початку XIX ст. В.Лукашевичем[25]. Інший радянський дослідник А.Єрмак продовжував відстоювати традиційну точку зору про авторство батька й сина Полетиків, застосовуючи при цьому елементи текстологічного і лексикографічного аналізу твору[26].

Наведений вище матеріал свідчить, що в 20-30-х рр. нашого століття спеціальне дослідження "Історії Русів" продовжувалося майже виключно силами українських авторів, тоді як інтерес до неї з боку російських та польських вчених майже згас. У міжвоєнні роки на новий, монографічний рівень було поставлено проблему історіографії пам'ятки, висунуто нові версії стосовно авторства і часу її написання. На жаль, авторові цих рядків залишилися недоступними спеціальні публікації В.В.Відно-ва, І.Крип'якевича, Б.Крупницького, деяких інших дослідників, що працювали тоді за межами України. Більшість з них не мали можливості звернутися до нових архівних матеріалів і використовували факти, сприйняті їхніми попередниками наприкінці XIX - на початку XX ст.

Новий етап у вивченні "Історії Русів" розпочався у 40-х рр. XX ст. і був зв'язаний з іменем видатного українського історика О.Оглобліна, який присвятив цій проблемі близько тридцяти років свого життя. На відміну від більшості своїх попередників, які зверталися до "Історії Русів" епізодично, принагідно в узагальнюючих працях чи спеціальних статтях, О.Оглоблін вивчав її систематично. Можна стверджувати, що "Історія Русів" стала одним з головних напрямів творчої діяльності цього вченого.

Вперше О.Оглоблін звернувся до "Історії Русів" на початку 40-х рр., піддавши спеціальному аналізу висвітлення в ній діяльності окремих історичних осіб та подій, зупинившись на вивченні джерельної основи та бібліографії, проблемах авторства і часу написання твору [27]. На жаль, ці матеріали, що мали увійти до задуманих вченим "Студій з "Історії Русів", залишилися ненадрукованими.

У кінці 40 - на початку 50-х рр. О.Оглоблін піддав ґрунтовному аналізу історичні та суспільно-політичні погляди автора "Історії Русів", розглянувши вплив на їх формування вітчизняної та західноєвропейської історико-політичної думки XVIII ст.

Помітним внеском О.Оглобліна у вивченні "Історії Русів" стала розроблена ним оригінальна методика її текстологічного аналізу, яка дозволила історику встановити новгород-сіверське походження автора і, можливо, самої пам'ятки. Дослідник ще більше звузив хронологічні рамки часу написання "Історії Русів", обмеживши їх 1795-1803 роками. На думку О.Оглобліна, автором

"Історії Русів" міг бути український громадський діяч, письменник кінця XVIII ст. О.Лобисевич.

Підсумком проробленої О.Оглобліним роботи по вивченню "Історії Русів" стала написана ним передмова до українського перекладу твору, опублікованому в 1956 р. у Нью-Йорку. В ній він узагальнив висновки про походження, об'єктивний зміст і місце "Історії Русів" у процесі формування національної самосвідомості і культури.

Праці О.Оглобліна створювалися в сприятливій історіографічній ситуації. Інтерес до "Історії Русів" у середовищі української наукової еміграції залишався дуже великим. У 1946 р. сота річниця її першої публікації була відзначена урочистим засіданням Української Вільної Академії наук, що відбулося під головуванням патріарха вітчизняної історіографії Д.Дорошенка.

Дещо інше ідеологічне прочитання "Історії Русів" можна знайти в працях радянських істориків та літературознавців повоєнного періоду.

Дискусії, присвячені "Історії Русів", пройшли на сторінках журналу "Україна" у Франції. В них брали участь історики І.Борщак, Б.Крупницький, О.Оглоблін, французькі славісти А.Мазон та Д.Лочіані. В 1949 р. було надруковано монографічне дослідження І.Борщака "Історична легенда України", в якому робилася спроба знайти нові аргументи на користь однієї з висловлених раніше версій щодо часу написання та авторства твору.[29] На початку 50-х рр. до вивчення "Історії Русів" зверталися такі відомі дослідники, як А.Яковлів, Н.Д.Полонська-Василенко, Д.Чижевський.

Публікації названих вище авторів засвідчили пріоритет текстологічних та історико-порівняльних досліджень "Історії Русів". Але ставши надбанням вчених, ця пам'ятка не втратила своєї суспільно-політичної актуальності, залишаючись символом української ідеї на зорі культурно-національного Відродження.

Деякі з українських патріотів нової генерації підлали автора "Історії Русів" критиці за недостатню, на їхню думку, відданість державницькій ідеї.[30] Російські націонал-патріоти з числа емігрантів, навпаки, продовжували розцінювати "Історію Русів" як маніфест українського самостійництва, прикладом чого стали публіцистичні твори М.Ульянова.

Повернення "Історії Русів" до радянської науки відбулося завдяки пожвавленню історіографічних досліджень на Україні і загалом у СРСР в умовах так званої хрущовської "відлиги". Свідченням цього стала монографія М.Марченка "Українська історіографія з найдавніших часів до середини XIX ст.", опублікована в 1959 р., окремий розділ якої присвячено "Історії Русів". Дослідник торкнувся широкого кола проблем, зв'язаних з вивченням авторства, часу написання, етнографічної термінології, історичних та суспільно-політичних поглядів її автора. Висвітлення названих питань було підпорядковане конкретній меті - довести "прогресивність" окремих положень "Історії Русів", затаврувати "реакційність" тих чи інших висловлювань її автора та обґрунтувати доцільність її подальшого вивчення. При цьому М.Марченко зосередив увагу на республіканських та антикріпосницьких ідеях "Історії Русів", фольклорних джерелах твору. Більшого, мабуть, не можна було вимагати від наскрізь ідеологізованої, підцензурної радянської науки. Але подібна тенденційність зводила нанівець окремі, варті уваги спостереження дослідника. М.Марченко приписав авторові "Історії Русів" думку про необхідність "возз'єднання" України з Росією, затушував його справжнє ставлення до російсько-шведської війни на Україні в 1708-1709 рр., зробив прямолінійно-негативною думку автора про І.Мазепу і зовсім обійшов увагою висвітлення ним доби Руїни. Досить помітними виявилися також прогалини в історіографічному огляді пам'ятки.

Праця М.Марченка засвідчила, що радянська історіографія повоєнного періоду не була готовою до об'єктивної оцінки "Історії Русів", її місця в розвитку національної культури. В радянській історіографії запанувала точка зору про суперечливість поглядів автора "Історії Русів", а його самого було перетворено на співця загальноруської єдності. Подібною категоричністю відзначаються, зокрема, публікації історика Л.Коваленка.

Її не зміг уникнути й такий авторитетний дослідник, як Ф.П.Шевченко, автор першої у повоєнній радянській історіографії спеціальної публікації, присвяченої "Історії Русів" [31]. У ній було, зокрема, поставлено проблему наукового перевидання "Історії Русів" та переходу від окремих екскурсів про неї до комплексного, монографічного дослідження суспільно-політичного і культурного життя України кінця XVIII - початку XIX ст. Заклик Ф.Шевченка не був, на жаль, почутий і сьогодні залишається актуальним.

Зміна внутрішньополітичного курсу в СРСР у середині 60 -х рр. скоро покінчила з першими несміливими спробами радянських учених відійти від ідеологічних канонів історіографії. Більшість загальних та спеціальних досліджень 70-80-х рр., в яких порушувалася проблематика "Історії Русів", стали сумним свідченням зниження рівня культури наукових досліджень.

Дещо більше пощастило "Історії Русів" у радянському літературознавстві. Перенесення акцентів з історіографічних на літературознавчі аспекти твору відкрило перед науковцями нові перспективи його вивчення. В цьому зв'язку заслуговують на увагу праці українських дослідників О.Мишанича, в яких простежено вплив фольклорних традицій на "Історію Русів", та М.Яценка, який дослідив жанровий та стильовий синкретизм пам'ятки. На думку М.Яценка, автор "Історії Русів" здійснив синтез попередньої та сучасної йому літературної й суспільно-політичної традиції в дусі преромантизму, створивши міфологізовану картину українського історичного процесу [32].

Надзвичайно плідним напрямом у подальшому вивченні "Історії Русів" обіцяв стати порівняльний, історико-типологічний підхід, намічений у радянському слов'янознавстві працями А.Робінсона [33] та деяких українських літературознавців, [34] але він не знайшов продовження у спеціальних дослідженнях.

За кордонами СРСР після публікації О.Оглобліна намітився деякий спад у вивченні "Історії Русів". Її спеціальне історіографічне дослідження на деякий час припинилося. Серед праць, автори яких зверталися до "Історії Русів" у контексті своєї тематики /в т.ч. Дж.Басараб, Д.Сондерс та ін./, найбільшу увагу привертають праці польського літературознавця С.Козака, українських істориків у США І.Лисяка-Рудницького, О.Пріцака та мовознавця Ю.Шевельова.

С. Козак наприкінці 70-х років висловив кілька цікавих спостережень про особливості романтичного історизму, міфотворчі традиції та жанровий синкретизм "Історії Русів" [35]. Зроблені ним висновки згодом знайшли підтвердження в радянському літературознавстві.

І.Лисяк-Рудницький розглянув названу пам'ятку в контексті зародження і становлення нового консерватизму в українській суспільно-політичній думці, який пізніше був розвинутий позиціями М.Міяковського та ідеологів гетьманської держави часів П.Скоропадського [36].

О.Пріцак, за його словами [37], зумів знайти нові аргументи на користь думки про створення "Історії Русів" наприкінці другого десятиріччя XIX ст.

Нарешті, в працях Ю.Шевельова було поставлено на науковий грунт проблему вивчення мови "Історії Русів"[38].

Загалом повоєнні десятиріччя виявилися надзвичайно плідними в науковому дослідженні "Історії Русів". Історики зробили чимало для з'ясування проблем авторства, місця і часу написання твору, характеристики висловлених у ньому історичних та суспільно-політичних ідей. Літературознавці розкрили своєрідність "Історії Русів" з точки зору еволюції українського літературного процесу, відображення в ній фольклорної традиції, деяких загальних особливостей слов'янського культурно-національного Відродження. Нарешті, було здійснено перший український переклад "Історії Русів" і розпочато спеціальне дослідження її мови.

У той же час відчутною перешкодою на шляху подальшого вивчення твору залишалася відірваність дослідників на Україні від новітніх здобутків закордонного українознавства, відсутність свободи наукової діяльності. В свою чергу більшість українських дослідників за кордоном були позбавлені можливості працювати в архівосховищах України та Росії, що відчутно збужувало джерельну основу їхніх досліджень.

Ситуація почала змінюватися на краще в кінці 80 - на початку 90-х рр. з розпадом СРСР та утворенням української незалежної державності. Патріотичний пафос "Історії Русів" в черговий раз виявився суголосним настроям українського суспільства. Нагальна потреба нового видання пам'ятки була реалізована протягом неповних двох років. Спочатку газета "Літературна Україна" надрукувала кілька фрагментів з "Історії Русів" українською мовою з вступною замітною Ф.Шевченка,[39] потім побачило світ репринтне видання пам'ятки 1846 р. з передмовою Й.Бодянського і, нарешті, в 1991 р. було здійснено нове видання "Історії Русів" в українському перекладі І.Драча з передмовою письменника-історика В.Шевчука.[40]

Спалах інтересу до "Історії Русів" викликав до життя нові дослідження українських науковців, у яких знову піднімалися питання про авторство пам'ятки[41] та її вплив на українську літературу XIX ст.[42]. Науковий рівень деяких новітніх публікацій залишає бажати кращого. Це стосується тих авторів, які роблять спробу реанімувати давно, здавалося б, відкинуті наукою архаїчні твердження про аутентичність промови П.Полуботка[43], авторство батька й сина Полетик або навіть Г.Конисього[44]. Ще більше здивування викликають намагання перетворити автора "Історії Русів" з співця українсько-російського братерства на апологета таких борців за українську державність, як І.Виговський, П.Дорошенко, П.Орлик та К.Гордієнко[45].

З усіх опублікованих протягом останніх років праць, присвячених "Історії Русів", найбільш грунтовною виглядає поки що згадана вже розвідка В.Шевчука. Для нього "Історія Русів" є твором, спрямованим на пробудження відпорності українського суспільства процесам асиміляції, почуття самоповаги та власної гідності. Автор докладно вивчив науковий доробок своїх численних попередників, особливо з питань про авторство, час і місце імовірного написання пам'ятки. У цьому зв'язку привертає увагу спроба дослідника, письменника за фахом, намітити контури портрета загадкового творця пам'ятки та ототожнити його з автором таємничої "Історії України" А.Худорби, написаної на межі XVII-XIX ст. Заслуговують на визнання також висновки В.Шевчука про джерела "Історії Русів", з числа яких він вилучає літопис С.Величка, про ставлення автора твору до топоніма "Україна". В той же час В.Шевчук некритично запозичив деякі твердження інших вчених, зокрема, з питань про так званий Тмутараканський камінь, Рум'янцевський опис Малоросії, Велику Французьку революцію, точніше, її відлуння в "Історії Русів".

Публікація В.Шевчука, обмежена жанром передмови до популярного видання, підводила лише деякі підсумки попередньої історіографії "Історії Русів" та містила окремі авторські міркування з приводу тих чи інших наукових проблем.

Проведений в статті побіжний аналіз наукової літератури, присвяченої "Історії Русів", свідчить, що таємниці її походження залишаються нерозгаданими. Для більшості дослідників названа проблематика не була головною. До "Історії Русів" зверталися

в зв'язку з новими архівними знахідками, вивченням близьких за тематикою питань, виданням та перекладом тексту пам'ятки. Винятком є лише праці О.Оглобліна. Тому у вивченні "Історії Русів" далеко не завжди спостерігається спадкоємність, безперервність поступального розвитку. Це стосується, зокрема, дослідників, що працювали на Україні і були змушені двічі - в 50-60-х та в кінці 80 - на початку 90-х рр. відкривати для себе "Історію Русів".

Наявні видання "Історії Русів" не відповідають вимогам сучасної археографії. В жодному з них немає порівняльної характеристики відомих списків пам'ятки, відповідного наукового коментаря, спеціального аналізу тексту. Дотепер немає наукової бібліографії "Історії Русів".

Залишаються нерозв'язаними проблеми часу, місця написання та авторства "Історії Русів". Список претендентів на авторство твору сьогодні виглядає значно ширшим, аніж у кінці XIX - на початку XX ст. Він включає в себе Г.А. та В.Г.Полетик, О.Безбородька, М.Г.Репніна, В.Дукашевича, О.Лобисевича, В.Ханенка, А.Худобу. Існує також версія про те, що "Історія Русів" створена авторським колективом, склад якого, в свою чергу, не з'ясовано. Спроби визначити узагальнений психологічний портрет автора пам'ятки здійснювали у свій час М.Костомаров, М.Драгоманов, В.Шевчук. До цього списку можна приєднати, на нашу думку, українського російськомовного письменника початку XIX ст. В.Т.Нарізного. У романі "Российский Жиль-Блаз...", опублікованому в 1814 р., він зобразив вимираючий тип козацького патріота-гетьманця, втілений у сатиричному персонажі, панові Златницькому, який своїм реальним прототипом міг мати автора "Історії Русів" чи його однодумця. Багато вчених схиляються до версії О.Оглоблина про те, що "Історію Русів" було написано в останні роки ХУШ - на початку XIX ст. українським патріотом, який походив з Новгород-Сіверського або проживав там.

Потребує додаткового вивчення питання про літературні та історіографічні джерела "Історії Русів". Було б доцільно простежити її зв'язок з античною історико-літературною спадщиною, західноєвропейською просвітницькою романістикою, агіографічною літературою та Біблією, російськомовною художньою літературою другої половини ХУШ - початку XIX ст. Більшість дослідників

визнає знайомство автора "Історії Русів" з ідеями київського "Синопсису", літописом Г.Граб'янки, "Коротким описанням Малої Росії" в одній з його численних варіацій, в першу чергу "Коротким літописом Малої Росії" у виданні В.Рубана 1777 р., діалогом С.Дівовича, працями Вольтера та деяких інших авторів. Дискусійними є твердження про використання автором "Історії Русів" праці французького історика Ж.-Б.Шерера, літописів Самовидця та С.Величка. Недостатньо простежено можливі зв'язки "Історії Русів" з навчальними та популярними виданнями таких російських авторів, як Т.Мальгін, І.Нехачин, посібником з вітчизняної історії М.Берлинського.

Серед вчених немає єдиної думки стосовно визначення літературно-естетичної типології "Історії Русів". Стиль, яким вона написана, кваліфікується як бароковий /О.Мишанич/, класичний або близький до нього /Д.Чижевський/, романтичний /С.Козак/.

Визнання жанрового синкретизму "Історії Русів" стало сьогодні загальним місцем у науковій літературі. Але різні автори на перший план висувають різні його аспекти, визначаючи "Історію Русів" як політичний памфлет, пам'ятку історіографії слов'янського Відродження, історіософський трактат, зразок історичної прози та публіцистики.

Безперечно , що автор "Історії Русів" добре володів пером. Це дозволяє припустити наявність в його творчому доробку інших праць і робить доцільним порівняльний текстологічний аналіз "Історії Русів" з літературними творами російськомовних письменників другої половини XVIII - початку XIX ст.

Увагу дослідників постійно привертали суспільно-політичні погляди автора "Історії Русів". Їх вивчали з точки зору відображення класових, станових інтересів різних верств українського суспільства, зв'язку з ідеями українських автономістів другої половини XVIII - початку XIX ст., російським лібералізмом часів декабристів та західноєвропейською філософською, політико-правовою думкою доби Просвітництва. В той же час "Історія Русів" недостатньо вивчена з точки зору еволюції козацько-старшинського політичного консерватизму, його подібності та розбіжності з шляхетським патріотизмом.

Історичні погляди автора "Історії Русів" вивчалися у безпосередньому зв'язку з суспільно-політичними. Фактична недостовірність "Історії Русів", міфологізація в ній українського минулого вже не викликають сумніву. Але все ще не розкрито дію механізму кореляції історичних поглядів автора суспільно-політичними завданнями, які він ставив перед собою. Привертає увагу розбіжність між високим історіософським рівнем "Історії Русів" та туманними уявленнями чи спогадами її автора про загальновідомі, здавалося б, факти й події історії України. Для пропаганди своїх поглядів автор "Історії Русів" іноді звертався до архаїчних концепцій вітчизняного історичного процесу, застарілість яких усвідомлювалася в другій половині XVIII ст.

Відчутною перешкодою на шляху подальшого вивчення "Історії Русів" є недостатня, на нашу думку, увага до її мови. На професіональному рівні її вивчав, здається, лише Ю.Шевельов. Тому доцільно було б розглянути "Історію Русів" у контексті становлення російської літературної мови, мовних дискусій у російській культурі кінця XVIII - початку XIX ст., наявних у ній іншомовних запозичень.

Названі вище питання, звичайно ж, не вичерпують собою широкого спектра актуальної наукової проблематики "Історії Русів". Вони лише доводять, що останнє слово у вивченні пам'ятки ще не сказане. Назрілою проблемою є об'єднання зусиль спеціалістів різного профілю навколо дослідження тексту і контексту "Історії Русів", яке дасть можливість наблизитися до розгадки таємниць одного з найоригінальніших витворів української культури доби національного відродження.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Рознык М. Псевдо-Конисский і псевдо-Полетика: "История Русов" у літературі й науці. - Львів, Київ.

2. Белей Ів. Причинок до питання про час появи "Истории Руссов" //Зап.наук.т-ва ім.Т.Шевченка. 1895. Т.УП-УШ. Кн.3-4. С.12.

3. Петро Гулак-Артемовський. Євген Гребінка: Поетичні твори, повісті та оповідання. К., 1984. С.51.

4. Маслов В.И. Литературная деятельность К.Ф.Рылеева. К., 1912. С.97-98.

5. Колесник И.И. Конспект лекций С.М.Соловьева по русской историографии //Археогр.ежегодник за 1988 год. М., 1989. С.206; Клеванов А. Об "Истории руссов" Георгия Конисского //Москвитянин. 1849. Ч.5. № 20. Кн.2. С.55-74.

6. Кравченко В.В. "История Русов" у російській цензурі /50-і роки XIX ст./ //Наук.зап.каф.українознавства Харк. ун-ту. Вип.I. 1994. С.4-10.

7. Карпов Г. Критический обзор разработки главных русских источников, до истории Малороссии относящихся. М., 1870. С.41-123.

8. Возняк М. Вказ.праця. С.37.

9. Там же. С.40.

10. Ефименко П. Могила гетманцев в г.Лебедине //Киевская старина 1884. Кн.4. С.693.

11. Драгоманов М.П. Вибране. К., 1991. С.24-25. Возняк М. Вказ.праця. С.51-55.

12. Пыпин А. История русской этнографии. Т.3. Спб., 1891. С.91-92.

13. Иконников В.И. Опыт русской историографии. Т.2. Кн.2. К., 1908. С.1621-1650.

14. Там же. С.1630.

15. Горленко В. Из истории южно-русского общества начала XIX века // Киевская старина. 1893. № I.

16. Белей Ів. Вказ.праця. С.12.

17. Грушевский А. К судьбе "Истории Руссов": Эпизод из укр.историографии XIX в. //Чтения в истор.о-ве Нестора-летописца. 1906. Кн.XIX. Вып.2. Отд.2. С.1-20. Він же. К характеристике взглядов "Истории Руссов" //Изв.отд-ния рус.языка и словесн. 1908. Т.XIII. Кн.I. С 396-427.

18. Возняк М. Вказ.праця.

19. Janowski L. O tak zwanej "Historji Rusow2//Pamiątkowa księga ku uczczeniu 45-letniej pracy literackiej prof.dr. J.Tretiaka. Krakow, 1913.s.255-300.

20. Оглоблин О. Ще про автора "Истории Русов" //Наше минуле. 1918. Ч.I. С.146-148.

21. Дорошенко Д. "История Русов" як пам'ятка української політичної думки другої половини XVШ століття //Хліборобська Україна. Кн.3. 1921. С.183-198.

22. Слабченко М. Матеріали до економічно-соціальної історії України XIX століття. Т.І. Одеса, 1925. С.103-105.

23. Клепацький П. Листування Олександра Андрійовича Безбородька з своїм батьком як історичне джерело //Зб.ст. на пошану акад.М.С.Грушевського. Т.І. К., 1928.

24. Возняк М. Вказ.праця.

25. Encyclopaedia of Ukraine.Vol.2.Toronto,1980.P.360.

26. Єршов А. До питання про час написання "Истории Русов", а почасти й про автора її //Зб.ст.на пошану акад.М.С.Грушевського. Т.І. К., 1928.

27. Винар Л. Олександр Оглоблин. Біо-бібліографічні матеріали. Рим, 1958.

28. Оглоблин О. Опанас Лобисевич. 1732-1805. Мюнхен. 1966. С.44. Він же. "Annales de la Petite-Russie" Sherera et "Istoria Rusow"//

29. Borschak E. La legende historique de l'Ukraine.Paris,1949.

30. Онацький Є. Українська мала енциклопедія. Кн.4. Буенос-Айрес. 1959. С.558-559; Книш З. Історія української політичної думки до кінця XVШ століття. Попул.нарис. Париж-Вінніпег. 1952. С.194-198.

31. Шевченко Ф.П. "История Русов или Малой России": До 120-річчя з часу видання твору //Укр.істор.журн.1966. № 7. С.146-149.

32. Яценко М.Т. К вопросу о формировании новой украинской литературы //Слав.и балк. культуры XVШ-XIX вв. Сов.-амер. симп. М., 1990. С.163-164.

33. Робинсон А.Н. Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский: Вопр.лит.-ист. типологии. М., 1963. С.10, 78-80; 111.

34. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. Т.І. К., 1987. С.82.

35. Kozak S. U zrodel romantyzmu i nowozytnej mys nej na Ukrainie. W.,1978. S. 81-135.

36. Rudnytsky I. Essays in modern Ukraine.Edm.,1987.P. 99.

37. Пріцак О. Доба військових канцеляристів // Київська старовина. 1993. № 4. С.66

38. Шевельов Ю., "Історія Русов" очима мовознавця // Зб. на пошану проф.д-ра О.Оглоблина. - Н.-Йорк, 1977.

39. Літературна Україна. 14 квітня 1990.

40. Шевчук В. Нерозгадані таємниці "Історії Русів" // Історія Русів. К., 1991. С.5-28.

41. Швидько А.К. Публицистическое сочинение В.Г.Полетики // Пробл.історії нац.-визвольн.руху на Україні в період феодалізму та капіталізму. М-ли респ.наук.-теор.конф. К., Запоріжжя. 1991. С.148.

42. Дзира І.Я. Вплив козацького літописання на літературу українського Відродження першої половини XIX ст. ; Автореф. ...канд.філол.наук. К., 1995. С.4-6.

43. Літ.Україна. 14 лютого 1991.

44. Костенко І.П. Георгій Кониський // Шоста Всеукр. конф. з істор. краєзнавства. Луцьк, 1993. С.124.

45. Кухта Б. З історії української політичної думки. К., 1994. С.130-132.

А.П.Заздравнов

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС В УКРАЇНІ: ДЕМОКРАТИЧНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ ТА НАЦІОНАЛЬНИЙ МЕНТАЛІТЕТ

Усі демократичні рухи сучасності – це водночас рухи за доступ народів до культури. Звідси бере початок переусвідомлення культурних цінностей в дусі історизму, що дозволяє при розкритті природи соціокультурних утворень виділяти різноманітні способи їхнього творення та функціонування. Саме цей принцип вносить у розуміння культури ідею розвитку, що переборює ілюзію завершеності окремих формоутворень культури. Остання стає начебто плинною цілісністю, яка зберігає характеристики якісної визначеності. В такому розумінні повнокровна культура, а тим більше рефлексуюча, тобто усвідомлююча свою недосконалість, немоклива без постійної напруженої роботи по оволодінню культурною спадщиною. Універсальний вплив культури на історію і політику затверджується у вигляді загальнолюдських цінностей, інтересів, національного менталітету як чинника і минулого, і майбутнього.

Ситуація, що склалася в Україні, не має прецедентів: генезис культурних цінностей в країнах, які стають на шлях демократії, не розривався навіть в періоди радикальних соціальних перетворень. Старі звичаї, моральні норми не руйнувались, а витискувалися на периферію соціального життя в тій мірі, в якій вони втрачали свою актуальність під тиском нового. Перехід до нових соціально-політичних реалій проходив одночасно з використанням низки старих законів відносно спокійно.

Досвід демократичних країн Україною не був затребуваний. Факт руйнування більшості культурних цінностей відбувся. Але проголошений курс на побудову демократичного суспільства ставить завдання заповнення культурного вакууму, який виник.

Безперечне досягнення процесу суспільного оновлення, що охопив Україну, полягає в розкріпаченні і визволенні духу, в зверненні до менталітету. Мова йде про дух, що є носієм людського сенсу, що незримо визначає протікання подій і навіть характер цілої епохи, що здатний дати відповіді на злободенні питання: від чого відходить суспільство і куди йде, чому так ускладнюється життя, коли воно стає більш-менш вільним?

Перший висновок: жити в посттоталітарному суспільстві набагато складніше і важче, ніж в умовах тоталітарного придушення

духовності. Нова духовна ситуація пов"язана з болісним переживанням зв"язку часів, коли суспільство, його люди немовби заново починають вчитись самостійно мислити і говорити те, що думають, висловлювати свою і терпляче вислуховувати чужу думку, при цьому з натугою звикати до розмаїтості думок. Ми починаємо звільнятися від гнітючого почуття незатребуваності себе як особистості з розумом, волею, якими раніше розпоряджались всі, кому це забажається. Таку епоху /а вона, як бачимо, не є унікальною/ О.І.Герцен визначав як епоху "линяння", коли старе вже відмирає, але тримається мішно, а нове ще беззахисне і безпомічне, і що візьме верх - невідомо.

Культурне відставання - інтервал між окремими періодами розвитку різних сфер або елементів культури на тому чи іншому етапі її існування. Одним з таких варіантів ідеї культурного відставання є концепція Уільяма Огборна, який вважає, що різні частини сучасної культури змінюються з неоднаковою швидкістю: деякі частини змінюються скоріше інших, тому оскільки існує кореляція і взаємозалежність частин, то зміни в одній частині нашої культури вимагають пристосування через зміни різних кореляційних частин культури.

У духовному арсеналі України концепція культурного відставання має міцне коріння. В свій час їй віддавали належне Б.Винниченко і М.Грушевський, які обгрунтували неминучість відставання духовної культури від культури матеріальної в суспільстві, що розвивається. В наш час цієї концепції дотримуються М.Попович і В.Яворівський. Причини культурного відставання України від країн"високої цивілізації" полягають, по-перше, в малій кількості і невисокій якості фундаментальних відкриттів у галузі духовної культури і виховання; по-друге, в різних перешкодах процесу адаптивних /різнонаправлених/ змін в культурі, що вже склалася; по-третє, в громіздкій і недосконалій конструкції опосередкованих механізмів зв"язку духовної культури з повсякденним життям; по-четверте, в опорі реформам у галузі культури найбільш впливових політичних сил.

Концепція культурного відставання Огборна, зрозуміло, визначає лише один зріз соціокультурного процесу в країнах, де відбуваються радикальні соціальні реформи. І ті зміни, які мають місце в культурі України, цілком вміщуються в рамки концепції культурного відставання, оскільки безпосередньо пов"язані з явищами соціальної дезорганізації. Але одночасно все більш явними стають тен-

денції консолідації населення України на основі національної ідеї. Ці тенденції набувають посиленого характеру. Зростає роль національних традицій в передачі сукупного духовного досвіду, посилюється вплив культури на соціально-історичний процес.

Другий висновок: ситуація, в якій опинилася Україна, не є унікальною, а якщо це дійсно так /а це не так/, то звертатися до досвіду минулого доцільніше, ніж нехтувати ним. Для духовної ситуації в Україні характерний стан сум"яття, роздвоєння. Минуле присутнє в об"єктивних розумових формах, на які щохвилини натикаються і особа, і суспільство. І справа тут не в зміні ціннісних орієнтацій, не в розплаті за рахунками минулого. Суть - в здатності і готовності або ж у нездатності і неготовності особи зрозуміти "сенс існування". Сьогодні "на кін" поставлена сама здатність особи жити життям вільної людини.

Третій висновок: заниження мірки людської сутності, низька планка суттєвої визначеності людини - головна перепона на шляху придбання свободи духу і почуття людської гідності. Традиції родової общини, перенесені в теорію і практику соціалізму, закріпили аморфний стан особи, коли існування індивіда пов"язувалося з безпосередніми міжіндивідуальними контактами аж до "розчинення" окремих осіб у єдиному суспільному організмі. Усвідомлення своєї повної залежності від суспільного організму формує рабську психологію: все - це сила, а я - нуль. Врахування традицій культури при аналізі соціальних відносин означає визнання, передусім, що соціальні відносини визначаються не тільки існуючим співвідношенням сил, але й накопиченими під час історичного процесу уявленнями про світ, цінностями, зразками поведінки, які передаються в межах культури. Розглядаючи соціальні реформи з цієї точки зору, треба враховувати не тільки актуальні інтереси і діючі сили, але й функціонуючу в суспільстві культуру минулого, її цінності. Якщо бути точним, то інтереси і сили, які існують в сучасних умовах, стають зрозумілими при локалізації їх у визначеному історією світі культури. Погляд на соціальні перетворення крізь призму культури дозволяє реальніше зрозуміти, яка влада, в якій мірі, коли і для кого є цінністю, яке співвідношення між різними цінностями. Різнорідність культур в часі і просторі дає можливість усвідомити, чому деякі соціальні реформи, які відповідали одним умовам, терплять крах за інших обставин. Відмінність культур - це відмінність методів сприйняття дійсності, методів її оцінки і, як наслідок, методів дій. Різнорідність культур приводить до того, що люди живуть і

діють в різній соціальній дійсності.

Четвертий висновок: первісна жага до безпосереднього життя з іншими, що піднята до одного з основоположних принципів суспільного буття, не може формувати нічого іншого, ніж первісний спосіб соціального буття. Особиста незалежність, яка грунтується на приватній власності, безмежно активізує фізичні, моральні, духовні потенції людини, ставлячи перед нею запитання як своєї, так і чужої екзистенції. Людське буття стає об"єктом рефлексії, воно набуває змістовножиттєвих орієнтирів. Чи вистачить у нас рішучості й волі вирватись з полону колективістських оцінок?

Висновок п"ятий: прагнення індивіда відокремитись від маси, звернути увагу на своє "Я", змагатися з іншим, собі подібними, не тільки не загрожує основам соціального буття, але й стає рушійною силою суспільного прогресу. Тоталітарне минуле переконливо довело, що людину не можна переплавити у тиглі революційних бур.

Через гіперболізацію колективістської основи постраждали і страждають морально й духовно і індивіди, і суспільство. Не можна цінити працю, не вміючи цінити конкретного трудящого індивіда. Недооцінка конкретного трударя-індивіда викликає прогресивну депрофесіоналізацію і втрату якості праці.

Шостий висновок: суспільство, яке не здатне оцінити гідність особи, також не здатне створити ефективну організацію виробництва, розвивати основи соціального буття. Основний урок історії полягає в тому, що без чових принципів духовного зв"язку між громадянами будь-які штучно сформовані соціальні механізми прискорення суспільного прогресу перетворюються в механізми спотворення, а потім і руйнування демократичних засад. Духовний стан суспільства - безперечний критерій оцінки перспектив його розвитку.

Людство складається з суверенних індивідів - це основне відкриття індустріальної цивілізації, яке й лягло в основу її культури. Нова культура в міру того, як споруджувалась її будова, одночасно відтісняла на периферію суспільного життя традиційну культуру колективізму, яка знеособлювала індивіда. Але навіть і в такому випадку "атомізація" суспільства обернулася ностальгією за зруйнованою колективністю. Ключ до різних соціальних драм не тільки в економічних змінах, але і в тих явищах духовно-культурного життя, які пов"язані зі зміною соціальних орієнтирів і людської психології. Один з фундаторів етології Конрад Лоренц попереджував, що деякі форми соціальної поведінки, які виникли філогенетично, закладені, чи на благо, чи на зло, в наш спадковий апарат,

порушення традиції може призвести до того, що всі культурні норми соціальної поведінки погаснуть, як полум"я свічки.

Піднесення національної самосвідомості в Україні вимагає уважного ставлення до національного питання в його культурологічному аспекті. Очевидно, що нація виступає стосовно окремого індивіда як реальна соціально-культурна основа, завдяки якій людина відчуває себе продовжувачем минулих генерацій і надіється на існування своїх спільних ознак /мови, культури тощо/ в майбутньому. Людський рід - це не тільки загальнотеоретичне поняття, це спільність людей, яка набуває на окремих етапах історичного розвитку національних рис. Тому залучення індивіда до роду як спосіб досягнення родового безсмертя також має національний характер. Дещо інакше постає проблема повноти реалізації людської суті. Її трансцендування являє собою не абстрактне "продовження" буття людини в якій-небудь безликій спільності людей, а виступає як втілення в національно визначеному суспільстві. Саме тому втрата національної перспективи так важко переживається людьми, оскільки зникає і особиста перспектива існування. Аналогічна і втрата зв"язків з минулим своєї нації, свого етносу. Забуття національних форм культури негативно впливає на особу, яка не може розпредмечувати соціально-культурний шар буття, що передається в національному спадку. Звідси - важливість культурологічного аспекту національної ідеї.

Специфіка становлення національної української культури полягає в тому, що вона прагне з самого початку уникнути і утилітарно-побутової, і безпосередньо дидактичної функціональності. Утилітарно-побутова функціональність української культури в найбільш концентрованому вигляді представлена фольклором, тоді як дидактична функціональність прагне до втілення в морально-духовних, філософських і релігійних цінностях. Перетинання таких векторів національної культури, яка знаходиться на стадії становлення, визначає і менталітет особи, і менталітет суспільства.

Менталітет в його загальному розумінні - це явище свідомості, яке актуально переживається, фрагмент цілісного свідомого переживання, що входить в пласт духовної культури, життя суспільства. Будь-який акт свідомості існує в своїй дійсній даності, не зважаючи навіть на те, що його змістом може бути чи минуле, чи майбутнє. Це дійсне невпинно і постійно рухається в структурах свідомості, створюючи цілісний континуум менталітету. Об"єднуючи раціональне

й підсвідоме, чуттєве й логічне, цінності й інші переконання, менталітет виражає образ, характер, спосіб суспільного і групового мислення, характеризує стійкий стан висновків суспільного і групового суб"єкта. В залежності від існуючого менталітету соціальна спільність має здатність приймати той чи інший тип ідеології, культурні норми тощо. Разом з тим менталітет має здатність відносно автономно впливати на поведінку суб"єктів.

Менталітет - форма соціально-культурного закріплення людської суб"єктивності, яка відображає залежність окремої особи від форми суспільної свідомості і суспільного буття. Констатація самобутньої української національної культури порушує проблему порівняльного аналізу її з іншими культурами і пошуку спільних першоджерел. Таким чином досягається не просто розуміння об"єктивного змісту культури, але й конструювання індивідом свого бачення культурного явища, його співтворчість. Об"єктивні факти стають індивідуальними формами свідомості, а їх інтерпретація створює канал переходу в людську суб"єктивність, що і є процесом духовного освоєння дійсності.

Культурна спадщина приходить з глибини буття і свідомості в період загальної соціальної кризи. З цього моменту мислення починає прискіпливо аналізувати існуючу культуру, оцінювати її однозначно негативно і закоплюватися її минулими формами. Звідси бере початок лозунг повернення до витоків етнічної культури, тим самим розривається зв"язок в часі і обезцінюється соціокультурний процес. Ще й до того самобутність культури оцінюється в позиції її одвічної незалежності від інших культур. Історія свідчить, що культура України, яка знаходиться на шляхах світової торгівлі, формується з орієнтацією і на культуру Заходу, і на культуру Сходу. Її "вписаність" в контекст світової культури безумовна: показником освіченості тривалий час вважалось знання трьох мов. Тільки з XVII століття починає культивуватися ідея малоцінності української культури, в подоланні якої і починається становлення українського національного менталітету.

Звичайно, поворот до нових основ менталітету не гладенький і не безболісний. Внутрішнє протиріччя менталітету сучасності полягає в тому, що розчарування в комуністичних соціальних і смисложиттєвих ідеалах ще не приводить до ствердження думки про те, що насилля і жорстокість вже вичерпали себе як універсальний засіб пізнання історії і своїм минулим. Про це свідчать характерні риси портрета особи, яка ставить національне в ранг суттєвого самовизначення менталі-

тету України. Це - людина, яка не знає свого національного коріння, вона одночасно сентиментальна і героїчна, видає себе за знавця народних традицій, готова "розчинитись" в етносі і постійно боротись за національні цінності. Контакти між носіями такого типу менталітету приводять до їх взаємного збагачення, але їх абсолютизований етнографізм є постійною загрозою соціальній стабілізації. Проте в масовому менталітеті сучасного українського суспільства відзначаються прогресивні явища. По-перше, зміна основних аксіологічних параметрів при оцінці суспільного і індивідуального життя. Частя - не в постійних перемогах над собі подібними, а в приборканні тваринних інстинктів і тих соціальних схильностей, які руйнують межу між біологічним і соціальним. По-друге, відмовлення від психології жертовності: де є готовність жертвувати собою, там з"являється спокуса зробити жертвами й інших. Проповідь жертовності - знецінення сучасності, відмова їй у високому смислі і постійній значущості. По-третє, реабілітація цінностей повсякденного життя, адже з них складається вічність, вони створюють основу менталітету. Сучасний менталітет - це менталітет високоморальної особи. Історія підтвердила, що моральні цінності, які виправдовують будь-які форми насилля навіть в ім"я досягнення псевдовисоких цілей, не мають майбутнього. Більше того, такі моральні, а фактично аморальні цінності мають здатність, згідно з законами зворотного зв"язку, виносити суспільству свій історичний вирок: руйнування духовної структури суспільства.

Становлення національного менталітету значною мірою здійснюється в системі освіти. Але в сучасних умовах така система освіти в Україні створювалась за відомим принципом: вчитись, вчитись і вчитись. Людина, яка навчається в такій системі освіти, знаходиться в стані посудини, що заповнюється різноманітними знаннями. Реалізація в недалекому минулому форм і методів існуючої трудової школи привела до появи багаточисельного прошарку спеціалістів, здатних вирішувати інженерні завдання, але не здатних мислити загальнолюдськими категоріями. Випускаючи велику кількість дипломованих спеціалістів, держава не без їх допомоги руйнувала екологічну рівновагу в природі, з одного боку, і здійснювала руйнування культури і моралі, з іншого. Освіта втратила самоцінність як процесу духовного збагачення і вдосконалення особи, як процесу вироблення моральних позицій. Перш ніж у суспільстві перестала бути цінністю людина взагалі,

цінністю перестала бути освічена людина, яка здатна переживати, відповідати за наслідки своїх дій, відрізняти добро від зла. В процесі демократизації суспільного життя в Україні розгортається процес формування національної свідомості і самосвідомості. Національна самосвідомість створюється на рівні національної спільності, її окремих верств і груп громадян.

Національна самосвідомість - рівень уявлень, що характеризує освоєння людьми, які належать до тієї чи іншої національної спільності, її культурних норм, традицій, ідеалів, побутових стереотипів, а також розуміння ними інтересів і місця соціально-етнічної спільності, верстви, групи в суспільстві. Національна самосвідомість окремих людей формується в міру визнання ними унікальності, незалежності національних цінностей від суспільних умов. На рівні нації загалом національна самосвідомість формується на такій стадії еволюції її духовного життя, де відбувається немовби вихід соціокультурної спільності як специфічної групи, яка має певний статус і засоби його соціального захисту. Національна самосвідомість частіше за все відбивається в ідеології, а також у найбільш характерних рисах національного менталітету. Порушення процесу становлення національної самосвідомості пов"язане з деформацією механізмів культурної спадковості в еволюції нації і може супроводжуватися сплесками національного егоїзму, агресивністю стосовно інокультурних національних спільностей і їх політичних інститутів.

Не набравши ще сили, національна культура посттоталітарної України є досить крихкою, щоб протистояти деструктивним процесам, які призводять до відходження від уже досягнутого рівня, до появи верств соціально-культурного люмпенства. Ніякі політичні й економічні реформи не виведуть країну в світ сучасної цивілізації, якщо не будуть змінюватися традиції національної культури, якщо їх адаптація не випереджає інші соціальні перетворення. Академіки Української академії інформатики чітко визначили пріоритети державної політики, яка зможе вивести країну на шлях незворотних соціальних перетворень, на шлях демократії: "Українське відродження - це перш за все підвищення рівня свідомості і життя нації на базі "інвентаризації" культурних і духовних цінностей, відновлення історичної пам"яті, національних зв"язків, формування своєї інтелектуальної еліти /інтелектуальних і духовних лідерів/, якісні зміни в галузі науки, релігії, освіти, мистецтва, управління" /Політична думка.-1993.-№ I. - С. 3I/.

Людина - соціокультурна істота. Її національно-психологічні характеристики усвідомлюються як складова особи, як щось належне що не підлягає ні сумніву, ні обговоренню. Тому будь-які спроби держави змінити національно-етнічні характеристики сприймаються болісно і однозначно негативно. Якщо не брати до уваги традиційну українську вразливість до посягання на духовні цінності, то можна уявити, якими руйнівними наслідками може обернутися абсолютна влада ринку для літератури, науки, мистецтва, освіти. Засилля масової культури Заходу супроводжується нині різким зниженням морального рівня з непередбаченими наслідками для основної маси населення. Високий престиж національної культури не зможуть забезпечити приватні благодійні фірми. Самі високі прояви мистецтва і науки, що складають духовне багатство країни, як і вся система зберігання і розповсюдження цінностей культури каналами освіти, повинні знаходитись під опікою і захистом держави. Опіка держави не повинна бути деспотичною, а давати право діячам культури на свободу творчості і вільне висловлювання своїх думок. Культура варта того, щоб їй платили за незалежність від влади і бізнесу, бо в її свободі - запорука духовного здоров"я нації.

Успіх соціальних реформ, що проводяться в Україні, багато в чому залежить від визнання всіма цінностей, норм і правил спільного життя. Такої згоди не дійшли. Тому відмовлення від традиційної організуючої ролі держави, яка забезпечила б не тільки цілісність країни, але й духовний розвиток народів, може призвести до розпаду суспільства, до втрати ним історичної і культурної ідентичності. Антитезою тоталітаризму в такому випадку стане розвал і держави, і суспільства. Можна по-різному оцінювати ситуацію в країні, але потрібно погодитись, що проблеми культури повинні знаходитись в центрі реформаторської діяльності держави. Без визначеного розуміння специфічності соціокультурної ситуації в Україні є імовірність появи гострих етносоціальних і політичних конфліктів.

Сімейкіна Н.М.

ДЕЯКІ СТОРІНКИ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСОРА О.І.КИРПИЧНИКОВА В ХАРКОВІ

У Лівобережній Україні в XIX ст. головним центром культури та науки став Харківський імператорський університет , заснований у 1805 році. Серед учених українського походження на кафедрах університету працювали випускники Московського та Санкт-Петербурзького університетів, які багато зробили для науки та культури. Серед них професор історико-філологічного факультету Кирпичников Олександр Іванович /1845-1903/ - талановитий філолог, людина широкої ерудиції та європейської культури, непересічна особистість, автор численних наукових досліджень з проблем російської й зарубіжної літератури, мовознавства, історії давньоруського мистецтва та мистецтва епохи Відродження. Він разом з Ф.І.Буслаєвим, О.М.Веселовським, О.О.Потебнею належить до "золотого фонду" нашої філологічної науки. В радянський період Кирпичников зазнав долю багатьох дореволюційних учених-інтелігентів. Його ім"я згадувалось дуже рідко, а велика спадщина залишилась незатребуваною через те, що принципи, які він відстоював у науці, здавались абстрактними і були антипартійними. Все своє життя він дотримувався принципу, який можна виразити словами одного з героїв Достоєвського: "Жити не для себе, а в ім"я загальнолюдської ідеї, тільки це і є справжнє життя".

Про діяльність і наукову спадщину Кирпичникова не написано спеціальних монографій та досліджень, лише є короткі нариси в енциклопедіях та літературних словниках. Його пам"яті присвячено XIУ збірник Харківського історико-філологічного товариства /1905/, оцінку внеску Кирпичникова у філологічну науку давали М.К.Азадовський та О.І.Білецький, торкався питання про роль Кирпичникова у створенні ХІФТ В.З.Фрадкін /"Фольклорно-етнографічна діяльність ХФТІ" - 1973/.

Мета нашої статті - розглянути роль Кирпичникова у розвитку філологічної науки Лівобережної України та нагадати про його великий талант педагога й громадянина, який розкрився в період його життя в Харкові.

О.І.Кирпичников блискуче закінчив історико-філологічний факультет Московського університету. Він слухав лекції багатьох учених за кордоном і у 1873 р. після захисту магістерської дисертації розпочав трудову діяльність у Харківському університеті на історико-

філологічному факультеті. У Харкові Кирпичников прожив з невеликими перервами близько десяти років/1873-1884/, потім був професором Новоросійського університету в Одесі, а останні роки життя — професором Московського університету, деканом історико-філологічного факультету, членом-кореспондентом Петербурзької Академії наук.

Харківський період життя Кирпичникова був плідним і для нього самого, і для філологічної науки Лівобережної України. Саме в Харкові Кирпичникова визнають як видатного вченого та викладача. Тут він здобув звання професора, заснував свою школу учнів та послідовників, багато зробив для розвитку культури нашого міста та краю.

Кирпичников став першим спеціалістом з історії всесвітньої літератури історико-філологічного факультету Харківського університету. Кафедра історії всесвітньої літератури була затверджена університетським статутом ще в 1863 році. Проте тільки після приїзду до нашого міста Кирпичникова вона набула справжнього спеціаліста. Після від"їзду вченого до Одеси в 1884 році кафедра знову до 1887 року лишилась вакантною, а потім упродовж двох років її очолював Л.З.Колмачевський. З 1890 р. її професором став послідовник Кирпичникова Л.Ю.Шепелевич. Кафедру було перейменовано на кафедру західноєвропейської літератури.

О.І.Кирпичников разом із О.М.Веселовським був засновником порівняльного методу в літературознавстві Росії. Він став творцем такої науки, як історія світової літератури, яка на той час, за влучним висловлюванням самого професора, була "у зародку". Німці, як відомо, продовжували розробляти окремі літературні пам"ятки, переважно середньовіччя; французи читали лекції, присвячені творчості окремого письменника чи якомусь літературному періоду. На думку Кирпичникова, завдання нової науки полягало в тому, щоб розробити єдині непорушні закони, за якими утворюється рух людської думки, внутрішній прогрес людства. Він зазначав, що як наука існує порівняльна або всесвітня історія літератури. Її матеріал - не тільки літературні пам"ятки усіх родів та видів, але пам"ятки юридичні, археологічні, мова, нарешті, факти політичної історії, тому що у всьому цьому відбивається розвиток, погляди, ідеали людства /I, с.7/.

Свої думки Кирпичников розвинув у лекціях, присвячених західній та російській літературі й мистецтву, наукових працях /"Нариси з історії нової російської літератури"/, у докторській дисертації про вивчення літературної історії християнської легенди про Св. Георгія та Єгорія Хороброго, а також у головній праці свого життя "Всесвіт-

ній історії літератури" у чотирьох томах, яку спочатку редагував В.Ф.Корш, а потім Кирпичников, особливо четвертий том з історії літератури XVIII та XIX ст. Майже всі статті цього тому були написані самим редактором.

Ідеї порівняльного методу у вивченні історії літератури розділяли учні та послідовники Кирпичникова в Харкові. Тому можна сміливо стверджувати, що Харківський університет, завдяки вченому О.І.Кирпичникову, став першим центром компаративістики в Україні.

Велика заслуга Кирпичникова у вихованні педагогічних і наукових кадрів для університету та Лівобережної України. Блискучий лектор, який гадав, що викладання - "це найвище служіння на користь людству", він користувався великим авторитетом та пошаною серед студентів факультету. Деякі з них під впливом професора змінювали свій вибір професії. Так, С.Соловйов спочатку вчився на історичному відділенні факультету, а після лекцій професора захопився філологією. Л.Шепелевич, коли дізнався про від"їзд Кирпичникова з Харкова до Одеси, перевівся і сам до Новоросійського університету. Багато учнів Кирпичникова стали після закінчення університету великими вченими, професорами, спеціалістами з мовознавства, з історії літератури та мистецтва.

Егор Кузьмич Редін відомий як професор Харківського університету, фахівець з історії давньоруського та візантійського мистецтва, автор цікавих досліджень з мозаїчного та фрескового живопису собору св. Софії у Києві, мозаїк Равени, краєзнавчих робіт про Харків та Лівобережну Україну.

Лев Юліанович Шепелевич набув наукового авторитету своїми працями про Данте /"Этюды о Данте"/, "Дон Кіхот" Сервантеса, "Фауст" Гьоте, очолював кафедру західноєвропейської літератури в Харківському університеті.

Колега Шепелевича по кафедрі Сергій Віктторович Соловйов став спеціалістом з літератури середньовіччя та французької літератури. Йому належать такі праці: "Провансальська поезія", "Віктор Гюго" та ін. З 1904 року він був обраний професором кафедри.

До учнів Кирпичникова можна без перебільшення віднести Миколу Федоровича Сумцова, професора кафедри російської літератури, а також члена-кореспондента Петербурзької Академії, а з 1919 року - Академії наук України.

Особливий інтерес викликає історія взаємостосунків О.І.Кирпичникова зі своїм спочатку студентом, а потім колегою М.Сумцовим,

внесок котрого у розвиток української філологічної науки неоцінений. Сумцов слухав лекції Кирпичникова з історії всесвітньої літератури, працював у його семінарі з творчості Данте. Професор наполягав на вивченні Сумцовим давньофранцузької та давньонімецької мови, вважаючи, що Сумцов буде займатися пам"ятками німецької та французької літератури. Саме Кирпичников рекомендував Сумцова до роботи в університеті після закінчення історико-філологічного факультету. Він знав свого учня як талановиту людину та перспективного вченого. У 1875 році Сумцова було зараховано до штату на кафедру російської літератури. Проте службовий стан молодої людини був нестійким. На факультеті він мав багато ворогів та недоброзичливців серед професорів. У такій ситуації ніхто, крім Кирпичникова, не відважився клопотати за початківця. Він допоміг установити наукові та робочі контакти Сумцова зі своїм улюбленим професором Московського університету Ф.І.Буслаєвим. Останній високо оцінив здібності українського філолога, згодом він говорив, що Кирпичников - його "науковий син", а Сумцов - "онук". У 1881 році Сумцов захищав магістерську дисертацію "Про весільні обряди, переважно російські". Умови в університеті залишалися для Сумцова несприятливими. І знову Кирпичников став його першим опонентом, надрукував свій відгук у "Журналі Міністерства народної освіти", а професор А.О.Потебня був його другим опонентом і дав теж позитивну оцінку праці Сумцова у "Російському філологічному віснику".

З великою вдячністю згадував про ці факти сам Сумцов, особливо один епізод ще з студентських років, коли Кирпичников майже врятував йому життя, став для нього дійсно рідним батьком. Про цей епізод, здається, не знають дослідники спадщини та життя українського філолога. На останніх курсах університету Сумцов важко захворів. Коли про це дізнався Олександр Іванович, то наполіг на негайному від"їзді хворого до Німеччини для проведення курсу лікування і фінансував його.

Можна без перебільшення сказати, що, завдяки зусиллям Кирпичникова, його науковому чуттю, людяності, українська та світова наука отримала в особі Сумцова свого талановитого представника. Б.Ф.Сумцов зміг зберегти вдячність своєму вчителеві протягом усього життя. Після смерті Кирпичникова в 1903 році Сумцов на засіданні історико-філологічного товариства зробив розгорнуту доповідь, в якій дав високу оцінку науковому внеску Кирпичникова у вітчизняну

філологію, його викладацькій майстерності, людським якостям. "Найосвідченішою людиною Росії"[2] - назвав професор Сумцов свого наставника та колегу.

Професора Кирпичникова, цього "високого та сутулого силача"[3], за спогадами О.Ф.Коні, відрізняла невичерпна енергія та прагнення до діяльності. Окрім педагогічної та наукової діяльності, він займався великою громадською та просвітницькою роботою. Кирпичников був одним з засновників Харківського історико-філологічного товариства, завідуючим університетським музеєм образотворчого мистецтва та старожитностей, читав публічні лекції, давав урок у спецкласі гімназії Д.Д.Оболенської, викладав італійську мову в музучилищі, брав участь у діяльності багатьох громадських організацій: Товаристві письменності, допомоги бідним студентам. Про деякі сторони його громадського життя можна говорити окремо. Важливо підкреслити саме те, що самовіддане служіння обраній справі не є тільки наслідком його енергійної натури, а передусім його життєвою позицією. Кирпичников був упевненим послідовником кращих традицій російської університетської культури, зразком якої для нього завжди залишався улюблений вчитель - професор, а потім академік Федір Іванович Буслаєв. Цей "богатир науки", за словами Кирпичникова, був вільним від вченої гордості та педантизму, високо розумів свою просвітницьку місію, залишався на диво скромним, людяним, толерантним.

Саме Олександру Івановичу Кирпичникову належить ідея заснування в Харкові історико-філологічного товариства, яку він виношував с перших кроків свого життя в місті. Разом зі своїм однокурсником з Московського університету істориком Мариком Степановичем Дриновим ще в 1873 році розробив статут ХІФТ, який був затверджений в 1876, а саме відкриття цього товариства та перше засідання відбулося в лютому 1877 р. На першому засіданні було обрано голову - В.К.Надлера і секретаря - М.С.Дринова. Товариство розгорнуло велику та активну роботу, залучало всіх відомих істориків та філологів, педагогів і перетворилось у важливий культурний центр Лівобережної України. Але, на нашу думку, потрібно докладніше дослідувати ідею виникнення цієї організації та ту попередню роботу, яку вів Кирпичников протягом кількох років. Як людина дивної скромності, Олександр Іванович ніколи не перебільшував своєї ролі у створенні

ХІФТ. В одному з листів до М.Ф.Сумцова від 10 листопада 1893 року він, зокрема, писав: "Идея и инициатива учреждения историко-филологического общества принадлежит мне наполовину: мы приехали в Харьков и начали действовать вдвоем со старинным товарищем и добрым другом - Мариком Степановичем Дриновым, мы нашли в Харькове благосклонный прием и, так сказать, почву, благодаря нашему старинному приятелю Амфиану Степановичу /Лебедеву/. Проект Устава, сколько помню, писали мы вместе с Мариком Степановичем. Учреждение Общества никак не могло бы состояться, если б к его идее не отнесся с теплым участием декан Н.А.Лавровский" /2, с.17/.

Але чернетка Статуту ХІФТ була написана в той час не доцентом Кирпичниковим. Зміст цього документа засвідчив вплив особистості авторів, їх життєвої та громадської позиції. Статут був занадто короткий, мав всього лишень чітко сформульованих пунктів. Згодом О.А.Потебня, який очолював ХІФТ протягом кількох років, дуже дорожив цим статутом за його, "так би мовити, доричний, архітектурний стиль" / 4 /.

У першому пункті була визначена головна мета товариства, яка мала просвітницький характер: "Мета товариства - сприяти посильними працями, зібраннями та виданнями розвитку та розповсюдженню історичних і філологічних знань"/5/. Другий пункт окреслював завдання: "Для досягнення вказаної мети товариство влаштовує публічні і приватні засідання, входить у стосунки з російськими та іноземними закладами, по можливості дбає про придбання речей, археологічних рукописів або їх копій, інкунабул і рідких спеціальних видань, виряджає вчені екскурсії для збирання пам'яток, видає: 1/ вчені дослідження, 2/ пам'ятки, . 3/ університетські підручники, посібники... / 5/.

У Статуті відбився демократизм поглядів Кирпичникова. Він відмовився розподіляти членів товариства за рангами і мати адміністрацію. В товаристві повинні бути лише голова та секретар. ХІФТ за характером своєї діяльності збігалося з Московським товариством історії та старожитностей російських, Одеським товариством історії та старожитностей, Київським товариством Нестора-літописця. Проте за розмахом та широтою своєї роботи ХІФТ набагато перевершувало їх. Товариство розробляло актуальні проблеми історії, філології, філософії, психології, педагогіки. Велике місце посідали питання краєзнавства, вивчення культури Харківської губернії,

районів Лівобережної України. Перелік прізвищ та доповідей членів товариства посів би не одну сторінку. Це Потебня, Сумцов, Багалій, Халанський, Дринов та ін.

При ХІФТ працювали історичний архів, педагогічний відділ, бібліотека. Повноважними членами Товариства були жінки.

Сам Кирпичников ніяких почесних посад у ХІФТ не займав, але був присутнім на його засіданнях і виступав з доповідями. Покладені в основу Статуту ідеї Кирпичникова та Дринова впроваджувалися у життя протягом десятиріч майже до 1919 року, коли Товариство закінчило своє існування. Склад Товариства постійно поповнювався новими талановитими лекторами, вченими, краєзнавцями, здібною молоддю.

Серед численних громадських справ професора Кирпичникова значне місце посідала робота в музеї образотворчого мистецтва та старожитностей. В минулому сторіччі музейною справою займалися не вузькі професіонали, а відомі вчені-історики та філологи. Музей сприймався ними як важливий просвітницький заклад, який давав змогу максимально поширювати знання та уявлення про культуру минулого і сьогодення.

У 1881 році О.О.Потебня передав професору О.І.Кирпичникову завідування музеєм, і, хоча термін його перебування на цій посаді був коротким /до 1884/, вчений змігзробити немало. Разом з Г.П.Данилевським він клопотав перед міністром про виділення деяких дублетів з Ермітажу та інших палаців, дбав про розширення приміщення для колекції. Але основне місце в його діяльності посіла навчально-просвітницька робота. У той час на факультеті не було спеціаліста з історії мистецтв і професор Кирпичников підготував літографовані лекції двох курсів: "Італійського мистецтва епохи Відродження" та "Історії російського мистецтва". "В коротких, але влучних характеристиках проходила перед слухачами історія поступового розвитку італійського живопису в обличчях її представників: Чимабуе, Дуччіо-ди-Буонінсенья Джото, Фра-Беато Анджеліко, і далі вже епоха Відродження: Мазачі, Сандро Ботичелі ...", - так згадував про ці лекції професор Радін / 6 /.

Природно, що лектор у своїх лекціях спирався на ілюстративний матеріал музею, який пожвавлював цікаві розповіді вченого. Треба зрозуміти, що в той час не було жодної монографії чи розробки з цих проблем; увесь складний і багатий матеріал Кирпичников збирав по крихтах, вибудовував його в систему, фак-

тично складав історію мистецтва. Палкий ентузіаст, закоханий у свою справу, він не жалів часу та здоров"я, щоб, у повному розумінні слова, культуру в маси, зацікавлював своїх слухачів, підштовхував їх до подальшої самостійної роботи по вивченню творів світового та вітчизняного образотворчого мистецтва і культури. Після від"їзду з університету в 1884 році Кирпичников передав посаду завідуючого музеєм М.Ф.Сумцову, впевнений, що традиції, які склались тут, будуть продовжені.

О.І.Кирпичников прожив майже десять років на Україні, широ любив її природу, людей, талановиту молодь, письменників та митців. У його "Нарисах з історії нової російської літератури", в статтях, присвячених письменникам українського походження /Погорельський, Гоголь/, знаходимо немало особистих характеристик і оцінок української природи та життя. Він викладав свої погляди на значення Гоголя не тільки для російської, а й для української літератури: "До Гоголя наша литература была почти исключительно великорусской. Гоголь с любовью и в то же время с полной правдивостью живописал Малороссию. Таким образом он способствовал разрешению великой исторической задачи: взаимному пониманию и благодетельному объединению двух половинок русского народа" /1, с.97, 231/.

Серце прив"язався Кирпичников до Харкова. Перебуваючи за кордоном, він писав у одному з листів до М.Ф.Сумцова: "... Харьков представляется мне, как остров феи Марианны, если мне только суждено после многих мытарств возвратиться на милую для меня кафедру ... Если моя уже порядком побитая ладья минует подводные скалы и бури, с каким удовольствием буду отдыхать в Лоланской гавани" /2, с.16/.

Олександр Іванович Кирпичников, безперечно, залишив помітний слід у культурному й науковому житті Харкова та Лівобережної України. Його ідеї плідно розвивали учні, друковані наукові праці поповнювали наші бібліотеки, публічні лекції та лекції з історії мистецтва пам"ятали не тільки студенти, а багато харків"ян. Залишилися в пам"яті харківської інтелігенції та молоді гостинний дім Кирпичникова, який, на перший погляд, здавався великим книгосховищем / багато книг з цього сховища професор подарував бібліотеці історико-філологічного факультету/, чудові вечори та годинні спілкування з господарем і його дружиною, заступництво

професора і безкорисна допомога всім тим, хто її потребував, а головне, як зазначав Сумцов, "молодість духу", яка народжувала його "віру в науку і потяг до знань".

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кирпичников А.И. Очерки по истории новой русской литературы. - СПБ, 1986. - С. 7, 97, 231.

2. Сумцов Н.Ф. Памяти профессора Александра Ивановича Кирпичникова. - Харьков, 1904. - С. 2, 16, 17.

3. Кони А.Ф. Воспоминания о писателях. - Л., 1965. - С. 92.

4. Сумцов Н.Ф. Двадцатипятилетие Историко-филологического общества при Императорском Харьковском университете: 1877-1902 // Сб. ХИФО: Т. XIУ. - Харьков, 1905. - С.27.

5. Устав Историко-филологического общества при Императорском Харьковском университете // Сб. ХИФО: Т. XI. - Харьков, 1905. - С. 61.

6. Редин Е.К. Профессор Александр Иванович Кирпичников: обзор трудов его по истории и археологии искусства. - Сб. ХИФО. - Т. XIУ, Харьков, 1905. - С. 78.

Л.Л.Рибальченко

ХАРКІВСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ В ПЕРІОД НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ 1941-1943 рр.

Доля українських музеїв у період німецької окупації 1941-1943 рр. у радянській історіографії розглядалася однобічно. В основному порушувалися питання злодіянь загарбників та збитків, заподіяних музеям . Діяльність музеїв трактувалася спрощено або зовсім ігнорувалася. Дослідженню цієї теми заважкоджувала ідеологічна упередженість та недостатність джерельної бази. Тому й питання про долю харківських музеїв, зокрема історичного, до недавнього часу залишалося нез'ясованим.

Сьогодні ситуація змінилася, стали приступними так звані "спецхрани" архівів і навіть архівні справи колишнього КДБ. Активізація процесу реституції культурних цінностей викликала появу нових публікацій, які не тільки висвітлюють проблеми повернення нашої національної спадщини, а й вводять у науковий обіг нові документи, факти. Все це сприяє створенню необхідної джерельної бази для заповнення "білих плям" в історії музейного будівництва Харкова.

Звичайно, ще неможливо відтворити цілісну картину подій, що відбувалися півстоліття тому, але, спираючись на приступні архівні та літературні джерела,свідчення очевидців, автор даної публікації намагається систематизувати та викласти н відомі раніше факти про найтрагічніші сторінки історії одного з провідних музейних закладів нашої країни.

Напередодні Великої Вітчизняної війни Харківський історичний музей ім. Г.С.Сковороди був одним з найкрупніших музеїв України. В його фондах зберігалися численні археологічні, етнографічні, образотворчі колекції, багато інших пам'яток історії та культури Слобожанщини. За даними дослідників, вони нараховували понад 100 тис. од.[1] Кількість книг бібліотеки музею, серед яких були унікальні видання, перевищувала 21 тис. од.[2] У музеї працювали досвідчені

---

[1] Кот С.І. До питання про евакуацію музеїв України під час Великої Вітчизняної війни 1941-1945 рр.//Завдання краєзнавства у дослідженні та популяризації пам'яток історії та культури.-К., 1991.-С.136

[2] Инвентарная опись культурных ценностей и материалов Украинского Исторического Музея в Харькове, разграбленных и уничтоженных немецко-фашистскими захватчиками в период временной окупации 1941-43 гг. /Зберігається у фондах Харківського історичного музею/.

фахівці своєї справи - відомий археолог І.Ф.Левицький, мистецтвознавець Н.Л.Столбіна.

Не зупиняючись на питанні евакуації музейних цінностей, яке розглядалося рядом дослідників,[1] відзначимо, що історичному, краєзнавчому музеям та Музею Революції було надано тільки два вагони, в яких розмістилося 22 ящики з музейними предметами. Більша частина колекцій залишалася в окупованому місті.

24 жовтня 1941 р. Харків був зайнятий фашистськими військами. Як згадують сучасники подій, вже "на другий день після приходу німців до Харкова приїхала польова комендатура; вона підтримувала порядок і почала організовувати місцеву владу, яку мала очолити міська управа".[2] На початку листопада було сформовано склад управи та обрано обербургомістра. Всі заклади культури були підпорядковані відділу освіти.

Катастрофічний стан, в якому опинилися музеї, позбавлені опалення, електроенергії, охорони, вимагав прийняття невідкладних рішень. Тому 12 листопада представники управи в особі керівника підвідділу мистецтв В.Г.Костенка, інспектора з охорони пам'яток культури П.П.Курінного та співробітники закладів культури, зокрема і музеїв, зібралися, щоб обговорити перспективи існування культурно-освітніх установ міста. Вихід вбачався в об'єднанні установ для полегшення вирішення їх нагальних проблем. Так було створено Музей Слобожанщини, який увібрав у себе історичний, краєзнавчий, антирелігійний музеї та Музей Революції.[3] Директором було призначено О.М.Рудинського.[4]

Одним з першочергових завдань, що стояли перед новим керівником, було вирішення питання про надання музею нового приміщення як умови його подальшого існування, збереження музейних збірок, розгор-

---

[1] Кот С.І. Указ. праця; Кот С.І. Нові документи про долю культурних цінностей, передани з музеїв РРФСР на Україну// Укр. археограф. щорічник: Вип. 2.- К., 1993; Симкин М.П. Советские музеи в период Великой Отечественной войны// Тр. науч.-исслед. ин-та музееведения: Вип. 2.- М., 1951.

[2] Дражевська Л. Діяльність органів самоврядування і громадських організацій у Харківській області в 1941-43 рр.// Харків у роки німецької окупації 1941-43рр.:Спогади: Ч.2.-Нью-Йорк, 1985.- С.7.

[3] ДАХО, Р-2982, оп.3, спр.34, арк.5; там же, оп.1, спр.165, арк.1.

[4] Олег Миколайович Гудинський /1909-1957/ - до війни завідував відділом природи Обласного краєзнавчого музею. Засуджений у 1944 р., реабілітований у 1993 р.

тання нових експозицій. У розпорядженні Музею Слобожанщини було тільки приміщення колишнього Музею Революції /вул.Університетська, 10/, де мали розміститися ще й матеріали краєзнавчого музею, який припинив своє існування не тільки внаслідок злиття з іншими музеями, а ще й тому, що будинок №8 по вул.Університетській, де раніше містився музей, було передано Покровському монастирю, який відновив свою діяльність з приходом нової влади.[1] Вірувчі не чекали, поки музей переїде до нової оселі, а просто викинули його майно та експонати на вулицю.[2] Приміщення історичного музею /Сергіївський майдан, 2/ було дуже пошкоджене бомбардуванням, вікна вибиті, сніг падав у зали крізь проломи в стінах. Все це змусило О.М.Рудинського звернутися до обербургомістра Харкова О.І.Крамаренка з проханням надати музею пристойне помешкання; як варіант було запропоновано будинок колишньої редакції газети "Соціалістична Харківщина" /Миколаївський майдан, 13/.

Проте управа була не в змозі вирішити ані цього питання, ані забезпечити музей паливом, коштами, належною охороною. Так, марними виявилися звертання музею до управи про надання охоронного листа, його було одержано від німецької комендатури.

Українська громада Харкова покладала на музей великі надії. Як писала газета "Нова Україна, музей "має прикрашати місто... бути великим науковим закладом, де, як у дзеркалі, відіб'ється славетна історія українського народу". Було запропоновано надати музею будинок не тільки придатний для експонування пам'яток культури, а такий, що сам є часткою історії Слобожанщини, - приміщення колишнього Будинку Дворянського зібрання.[3]

Відновлення культурного життя міста могло б стати показником прийняття "нового порядку" населенням, тому управа вимагала від музеїв скорішого розгортання експозицій. В умовах холоду, голоду, відсутності кваліфікованих кадрів зробити це було нелегко. Нечисленні співробітники Музею Слобожанщини у стислі строки все ж таки виконали це завдання. 14 грудня 1941 р. у шести залах будинку № 10 по вул. Університетській була відкрита експозиція відділу природи, що являла собою відновлену експозицію краєзнавчого музею, за виключенням розділу "Походження людини" та цитати з праць Ф.Енгельса.

---

[1] Дражевська Л. Указ праця, с.13. Зараз у будинках по вул. Університетській, 8 та 10 міститься Харківський історичний музей.

[2] Архів КДБ по Харківській області. Справа №035952, т.І., арк.135; там же, т.2, арк. 77 зв.

[3] "Нова Україна", 1941, 18 грудня.

Матеріал знайомив відвідувачів з минулим нашої планети, з давніми геологічними періодами, з розвитком рослинного й тваринного світу. В окремому розділі було подано комплекс матеріалів, які всебічно характеризували природу і клімат Слобожанщини. Всього було представлено тисячу експонатів, а також 50 акварелей з зображенням вимерлих тварин, картин, що змальовували природу Слобожанщини. Етикетаж було подано німецькою та українською мовами.[1]

Спеціальна комісія з управи прийняла нову експозицію, яка, за її думкою, мала зацікавити харків'ян. Але відвідування музею городянами, як згодом визнав О.М.Рудинський, "було дуже незначним, мабуть, внаслідок тих злигоднів, що вони зазнавали".[2] Схвальні відгуки преси про відкриття музею та його цікаві колекції ніяк не вплинули на кількість відвідування. Основним контингентом, за свідченням очевидців, були німецькі солдати та офіцери.

Створення виставки, тематика якої була далекою від політичного життя, не могло задовольнити місцеву владу, тому від музею чекали побудови експозиції історичного відділу, якому надавалося значення не стільки культурно-освітнє, як ідеологічне.

Велику зацікавленість в цьому виявив П.П.Курінний.[3] Він розробив тематичну структуру експозиції з історії Слобожанщини та Харкова,[4] що складалася з десяти розділів, хронологічні рамки її були надзвичайно широкими: від палеоліту до початку війни 1941 р. Археолог за фахом, П.П.Курінний детально опрацював період давньої історії краю /I-У розділи/. Були розкриті проблеми первісного заселення Слобожанщини, показана динаміка зміни етнокультур, об'єктивно оцінено процеси взаємовпливів народів.

У наступних розділах, що висвітлюють подальший хід історичного розвитку Слобожанщини, матеріал подано дещо загально та тенденційно. Теми не розкриті, не виявлено особливостей культури краю як українсько-російського прикордоння, відсутня тема соціально-економічного розвитку Слобожанщини, акцентується увага на "формах московського покріпачення", Велика Вітчизняна війна трактувалася як "Боротьба українського народу за своє визволення від більшовиків з допомогою Великого Німецького народу".[5]

---

1 ДАХО, Р-2982, оп.3, спр.84, арк.17.

2 Архів КДБ..., спр.035952, т.I., арк.135.

3 Петро Петрович Курінний /1894-1972/. У 20-х рр. директор Музейного містечка в Києві. Репресований у 30-х рр. Виїхав з німцями на Захід.

4 Архів КДБ..., спр.035952, т.2, арк.[illegible].

5 Архів КДБ ..., спр.035952, т.2, арк.[illegible]

Цікавою особливістю концепції П.П.Курінного є виділення в окремий розділ політичної історії краю, яку він розглядав з позиції "розвитку української національної свідомості". Об'єднані оригінальною думкою, тут зійшлися Мазепівський рух і філософія Г.С.Сковороди, творчість Г.Ф.Квітки-Основ'яненка та Кирило-Мефодіївське братство. Виявлено специфічність духовного розвитку Слобожанщини, її внесок у загальноукраїнську культуру. На жаль, тема була розкрита не повністю, не виділені особливості українського руху кінця XIX-XX ст.

Загалом це надзвичайно цікавий документ історії музейної справи. Концепція П.П.Курінного різко контрастувала з безособною структурою експозиції історичного музею довоєнного часу, яка була тільки ілюстрацією підручника історії СРСР.[1] Втім порівняння їх доводить, що тягар ідеологічної упередженості зашкоджує творчому розвитку музеєзнавчої науки.

Керівництво О.М.Рудинського музеєм носило характер демократичної співпраці працівників різного рівня кваліфікації, досвіду. Всі важливі питання музейного життя вирішувалися на раді музею, що була створена та складалася зі старших і молодших наукових співробітників, адміністративного персоналу. На одному з засідань ради була обговорена й структура експозицій. В умовах окупації висловити свої думки було небезпечно, тому рішення було компромісним, структура мала ще бути доопрацьованою. Фактично і сам О.М.Рудинський гальмував це завдання управи. Так, плануючи роботу музею на I та II квартали 1942 р., він передбачав подальшу доробку структури лише при умові надання додаткових експозиційних площ, наявності необхідних матеріалів у колекціях музею тощо.[2]

Ця експозиція так і не була побудована. Історичний відділ на Сергіївському майдані, 2 було законсервовано.

Робота музею у першому півріччі 1942 р. полягала в обліку, упорядкуванні та створенні умов для збереження музейних колекцій, а також поповненні експозиції новими матеріалами геологічного та сільськогосподарського характеру, який здобув О.М.Рудинський, виїжджаючи у райони області.

---

[1] Див. Закс А.Б. Из истории Государственного Исторического музея (1917-1941гг.) //Очерки истории музейного дела в России: Вып.2.- М., 1960, с.376; а також Рукопис спогадів Л.І.Ткаченко, співробітниці історичного музею. Зберігається у фондах Харківського історичного музею.

[2] Архів ХДІМ..., спр.035952, т.2, арк.169, 170.

Умови існування музею в окупованому місті змушувало О.М.Рудинського пристосовувати його роботу до вимог пануючої влади.З метою кращого обслуговування німецьких солдат та офіцерів він організував для співробітників музею заняття з німецької мови, екскурсії у відділі природи йому доводилося проводити особисто, адже від добре володів німецькою мовою. Незважаючи на те, що в музеї працювало 28 осіб, тільки 10 з них були науковими співробітниками, але, в основному, це були люди, які не мали досвіду музейної роботи. Кваліфіковані фахівці, що працювали в музеї з довоєнних часів, О.М.Рудинський, І.Ф.Левицький, Н.Л.Столбіна, Л.І.Ткаченко[1] очолили відповідно природознавчий, археологічний, етнографічний та історичний відділи. Для молодих співробітників планувалося організувати семінари з вивчення методики та практики музейної справи.

Підпорядкованість музею місцевим органам влади давала йому певну самостійність, але все змінилося навесні 1942 р., коли музей перейшов у відання УП відділу постійної німецької комендатури. З цього часу діяльність музею здійснювалася під безпосереднім наглядом окупаційної влади, зокрема представництва Головного штабу Розенберга.[2] Відомо, що його функції полягали в здійсненні грабіжницької політики, спрямованої на вилучення та вивіз цінностей з окупованих районів Сходу. Якщо на початку 1942 р. його діяльність обмежувалася вивченням, оцінюванням та обліком матеріалів, що знаходилися в архівах, бібліотеках та музеях, то вже з весни 1942 р. почався інтенсивний вивіз цінностей. Керівництво цією акцією було покладено на так звані Робочі групи.В Харкові таку групу очолював Оскар Зенднагель. З 10 травня до 1 червня 1942 р. за наказом офіцера служби "СД" капітана Радецького з музею були вилучені фонди колишнього Музею Революції та матеріали відділу "Соцбудівництва" історичного музею. Безпосереднім виконавцем був офіцер "СД" Кунст, який добре володів російською мовою і, цілком можливо, міг бути музейним працівником. За свідченнями співробітників музею, всі матеріали були вивезені на 18 машинах, серед них фото-

---

[1] Іван Федорович Левицький /1896-1953/, археолог, брав участь у Дніпробудівській експедиції, завідуючий відділом первісного суспільства історичного музею 1932-1951 рр.; Надія Львівна Столбіна /1885-1966/, мистецтвознавець, працювала у музеї протягом 1934-1950 рр.; Лідія Іванівна Ткаченко, працювала у музеї з 1939-1947 рр.

[2] Архів КДБ ..., спр.035952, т.І, арк. 138 зв.

тека /фонд негативів 60 тис.од./, бібліотека 18 тис. томів, всього понад 140 тис.од., а також музейне обладнання.[1]

Поряд з "організованим" грабунком існував і "приватний". Так, на початку окупації музей неодноразово піддавався нападам грабіжників, і тільки з наданням музею охоронного листа цей відкритий грабунок дещо припинився. Згодом практикувалося відвідування музею представниками військового командування, вони відбирали для себе цінні речі, зрідка залишаючи розписки, які не збереглися. Восени 1942 р., за свідченням працівників музею, керівник УП відділу комендатури, комендант Харківського гарнізону з своїм ад'ютантом, оглянувши музейні колекції, відібрали для себе меблі, зброю, картини тощо. Частина музейних меблів була використана для обладнання офіцерського казино.[2]

У вересні 1942 р., мотивуючи необхідністю створення кращих умов для вивчення та збереження археологічних збірок, УП відділ німецької комендатури віддав наказ про концентрацію їх у приміщенні колишнього педагогічного інституту /вул.Сумська, 33; будинок не зберігся/, де створювався новий археологічний музей.[3] Керівництво всіма організаційними роботами було покладено на оберлейтенанта Отто Мюллера. Йому були підпорядковані всі музеї міста, з яких вилучалися археологічні матеріали. За один тиждень до нового приміщення були звезені археологічні та етнографічні збірки Музею Слобожанщини, археологічного та етнографічного музеїв університету /вул.Мироносицька, 3/, а також окремі геологічні та палеонтологічні колекції геологічного та біологічного музеїв /вул.Університетська, 5 та 16/.

Почалася спішна робота над створенням археологічної експозиції, яку планувалося відкрити 25 вересня. Від військових частин прибули майстри, які скоро змонтували обладнання. Безпосередню участь в роботі взяв сам Мюллер, археолог за фахом.[4] Крім того, над побудовою виставки працювали І.Ф.Левицький, О.М.Рудинський, Л.І.Ткаченко. З Києва були викликані археологи Кардаш та М.В.Кузнецов, співробітники одного з музеїв.

---

[1] Архів КДБ... , спр.035952. т.І., арк. 78,99,100,137,зв.;т.2,арк арк.72.

[2] Архів КДБ..., спр.035952, т.І., арк.138 зв.

[3] ДАХО, Р-2982, оп.4, спр.225, арк.34.

[4] Архів КДБ..., спр.035952, т.2, арк.452, 453.

Уже в процесі підготовки виставка зацікавила багатьох німецьких солдат та офіцерів. З дозволу Мюллера вони приходили до музею спостерігати за ходом робіт, оглядали експонати, фотографували та замальовували їх. Можливо, на цьому етапі виставку відвідав доктор Ганс Райнерт, уповноважений з археології у Східних областях Штабу Розенберга. Він назвав її "єдиною у своєму роді" і висловив надію, що вона перетвориться згодом у великий музей.[1]

І листопада 1942 р. відбулося урочисте відкриття археологічної виставки, на якому були присутні представники військового командування. Відкриваючи виставку, керівник Робочої групи Харкова О.Венднагель наголосив, що Штаб Розенберга уповноважений фюрером вести "духовну боротьбу з євреями, масонами та всіма, зв'язаними з ними, ворогами націонал-соціалізму". Він розцінив побудову археологічної виставки як виконання частини цього "важливого воєнного завдання". Розкриваючи ідеологічну спрямованість цієї події, Венднагель підкреслив принципову різницю в поглядах на історію, зокрема археологію, націонал-соціалізму та комунізму. Стверджуючи, що "більшовизм" вважає археологію наукою "лише за умови, що вона ілюструє його теорію класової боротьби" та "принижує її до стану служанки матеріалізму", він протиставив цьому як позитивне надбання нацизму постулати расового вчення, яке "революціонізує та повністю змінює існуючу історичну науку".[2] Виставка повинна була довести незаперечність прав германців на території, які займали племена готів у доісторичні часи, та слугувати цілям тотальної мобілізації німецьких солдат в їх боротьбі з більшовизмом. Тому особливу увагу німців викликав зал, де експонувалися готські реліквії, серед них фібули з любитинського кладу, велика нагрудна бронзова прикраса, орнаментована свастикою, два сосуди періоду бронзи з елементами свастики та ін. Для цієї частини експозиції було зроблене спеціальне обладнання, для оформлення вітрин використано оксамит, у залі були поставлені дивани для відпочинку відвідувачів. Виставка призначалася лише для німців, екскурсії для них проводили досвідчені фахівці Кардаш і О.М.Рудинський, а також і сам О.Мюллер.

У інших розділах експонувалися реконструкції найдавніших тварин, зокрема кістки мамонта, палеолітичне знаряддя з Гонцівської

---

[1] ДАХО, Р-2982, оп.4,спр.225,арк.31; Архів КДБ...,спр.035952, т.2, арк.453.

[2] Архів КДБ..., спр.035952, т.2, арк.454 зв.

стоянки, розкопки якої проводив І.Ю.Левицький, численна кераміка та багато інших пам'яток археології, здобутих протягом десятиріч експедиціями В.О.Городцова, О.С.Федоровського, А.М.Покровського, В.Ю.Данилевича, В.О.Бабенка та ін.

Узимку 1943 р. хід воєнних дій докорінно змінився не на користь окупантів і виставку вони вже не відвідували. У кінці січня або на початку лютого німці замінували будинок музею. Тільки за клопотанням О.М.Рудинського німецька комендатура скасувала рішення про знищення музею та видала йому новий охоронний лист.[1] Але 14 та 15 лютого, перед тим, як залишити місто, вони підпалили обидва будинки, де розташовувалися музейні колекції /Сергіївський майдан, 2 та вул.Сумська, 33/. Приміщення історичного музею було знищено, археологічний музей постраждав менше. Речі, що уціліли, були перевезені на вул.Університетську, 10.

Другий етап окупації /березень-серпень 1943 р./ відзначився черговою "ідеєю" нового керівника представництва Штабу Розенберга. Цього разу було запропоновано створити один музей, який об'єднав би всі збірки музеїв Харкова, що залишилися, у приміщенні колишньої картинної галереї /вул.Басейна, 18/. Але О.М.Рудинський, якого знову було призначено на посаду директора музею,що тепер мав назву обласного, переконав ініціатора нової реорганізації Шмідта, що ця нераціональна акція може призвести до припинення діяльності музеїв та загибелі експонатів.[2] Улітку 1943 р. музей мав передати картинній галереї частину своїх етнографічних та образотворчих матеріалів для виставки,присвяченої мистецтву XVII-XX ст. Все це згодом було вивезено німцями при їх відступі з Харкова у серпні 1943 р.

Безумовно, всі реорганізації музеїв Харкова та інші акції, що здійснювала протягом окупації німецька влада, були спрямовані на концентрацію цінностей для зручності їх обліку та подальшого вивозу до Німеччини.

Роль міської управи та товариства "Просвіта" у справі збереження пам'яток національної спадщини українського народу не відзначалася послідовністю. Поряд з розумінням необхідності створення умов для функціонування музеїв і таким чином сприянням збереженню

---

[1] Рукопис спогадів Л.І.Ткаченко.

[2] Архів КДБ..., спр.35952, т.І, арк. 137.

їх колекцій існувала практика вилучення з музеїв пам'яток історії та культури, які використовувалися у пропагандистських цілях, наприклад, для побудови виставки "Геть большевизм", ініціатором якої був голова "Просвіти" В.В.Дубровський.[1]

Співробітники музею докладали самовідданих зусиль, аби врятувати музейні збірки, не зважаючи на небезпеку з боку окупантів та перспективу опинитися у лавах "зрадників", які "співробітничали" з німцями. Після визволення міста вони, на щастя, залишилися працювати в музеї, крім О.М.Рудинського, засудженого за іншою справою, але серед обвинувачень, що йому інкримінувалися, було й обвинувачення в спрямуванні роботи музею на задоволення потреб окупантів.

За період німецької окупації 1941-1943 рр. збірки харківських музеїв зазнали величезних, непоправних втрат. Загальна кількість знищених предметів, що належали історичному, краєзнавчому музеям та Музею Революції, перевищувала 300 тис. од.[2] Питання про збитки, заподіяні німецькими загарбниками, вимагає детального дослідження та має стати темою окремої статті.

---

[1] Василь Васильович Дубровський /1897-1966/ - інспектор Укрнауки у 20-ті рр. Репресований у 30-ті рр. Емігрував на Захід у період Великої Вітчизняної війни.

[2] Обобщенные сведения об убытках, причиненных немецко-фашистскими захватчиками по музеям г.Харькова: Украинскому историческому, Украинскому музею революции и областному историко-краеведческому музею. Зберігається у фондах Харківського історичного музею.

В.В.Кірсанов

ПЕРШИЙ ФОТОЛІТОПИСЕЦЬ ХАРКОВА /МАЛОВІДОМІ МАТЕРІАЛИ ДО БІОГРАФІЇ В.С.ДОСЕКІНА/

На початку 50-х рр. XIX ст. у Харкові з'явились незвичні установи, що запрошували "зробити портрет без пензелей та фарб". До нашого часу в альбомах старожилів зберігаються старовинні фотознімки-портрети, видові знімки міста, безпристрасні свідки минулого, котрі хтось вдало назвав "дзеркалом пам'яті". Що знаємо ми про людей з громіздкими недосконалими фотоапаратами, чиї знімки донесли до нас миттєвості життя іншої епохи?

Сьогодні наші знання про перші харківські фотоустанови і про їх власників уривчасті, неповні, а іноді, з причини їх короткочасної діяльності, зовсім утрачені. Професор Д.І.Багалій в монографії "Історія м.Харкова" повідомляє, що на початку 50-х рр. XIX ст. у Харкові існувало чотири фотоустанови, а наприкінці - вже шість. За різними архівними джерелами вдалось з'ясувати, що це були: фотографія художника Волошинова на Сумській вулиці, фотосалон "Виднер-Плачковський та К°" на Московському проспекті, фотомайстерня Я.П.Данилевського на Миколаївській площі, фотографія В.С.Досекіна на Катеринославській, фотоустанови Шеме та Медвей на Московській вулиці біля Харківського мосту.

В деяких джерелах згадується фотограф-аматор Левдик, котрий розфарбовував фотознімки акварелло. Інших відомостей про нього знайти не вдалося.

У 70-80-х рр. минулого сторіччя в Харкові нараховувалося майже півтора десятка великих і дрібних фотоустанов: художника Санкт-Петербурзької Академії Гленцнера, пруськопідданого Ю.Більдта, Н.І.Дурново, В.О.Ясевича, Міллярде, Миссона, Сисоєва та Щокіна, М.Овчинникова, А.К.Федецького, М.Ліщинського та ін. Кожний володар фотоустанови мав свій власний фірмовий знак - художньо оформлену віньєтку на зворотному боці фотознімків. На багатьох красувалися медалі, здобуті на різних вітчизняних та закордонних виставках. Фотографії виконувалися різних розмірів, обов'язково на товстій картонній підкладці, іноді з золотими краями, надзвичайно високої якості, а негативи зберігалися, як часто позначалося на віньєтці, багато років. На усіх фотознімках обов'язково помічалось

прізвище володаря та адреса його фотоустанови , а на деяких був навіть фотознімок будинку, в якому вона була розташована.

Зрозуміло, нам, харків'янам, хотілося б знати про найпершого фотографа, що подарував нам знімки старовинного міста. Архівні та історичні матеріали дають можливість назвати його ім'я - Василь Сергійович Досекін.

Початок діяльності В.С.Досекіна як фотографа відноситься до 1856-1957 рр. У цей час в Харкові, що перебував у воєнному стані в зв'язку з Кримською війною і обороною Севастополя, знаходилась на лікуванні велика кількість солдат і офіцерів. Серед них був і підпоручик В.С.Досекін.

Захоплений фотографією, він, не зважаючи на негативне ставлення до цього родичів-купців, відкрив невеличку фотографію на Катеринославській вулиці, 3,в будинку спадкоємців відомого в свій час у Харкові купця К.Н.Кузіна.

"Фотографія" Досекіна вже з самого початку набула популярності. Використання невеличкого формату фотознімків, що зменшувало їх коштовність, надавало можливість фотографуватися не тільки заможній частині населення. Зробити портрет на будь-яке сімейне свято, а іноді й просто заради цікавості - поспішали до Досекіна.

Успіхові його діяльності сприяло те, що він серйозно ставився до справи. Так - і це на той час показово- майже ніколи не користувався ретушшю, на відміну від багатьох фотографів, котрі приховували недоліки фотографування. Ось що писав науково-технічний журнал "Фотограф" у 1964 році: "... роботи пана Досекіна виходять із ряду звичайних, і було б непростимо не залишити публічно про такого митця, котрий сміливо, без перебільшення, може посперечатися з кращими фотографами в Європі".

Приблизно до цього часу можна віднести створення Досекіним цілої серії фотознімків міста Харкова. Знімки невеличкого формату - 5,5 на 8 сантиметрів, на твердій картонній підкладці, світло-коричневого фону, з великою глибиною різкості. На фотографіях - площі, вулиці, будинки, культові та інші архітектурні споруди Харкова 60-х рр. XIX ст. На одній з них - ще напівдерев'яна Димитріївська церква, на другій - старовинна Миколаївська церква, яка зараз вже не існує. Є фотографія будинку першого вокзалу, до якого прибував потяг. Збереглася фотографія, що зафіксувала лабази і лавки біля Успенського собору. На деяких знімках можна побачити двоповер-

хові будинки на Катеринославській та Сумській вулицях, що тільки виникли, добре проглядаються назви різних магазинів, прізвища їх володарів, надписи афіш та інші предмети часу.

На різних фотовиставках роботи Досекіна неодноразово посідали призові місця, відзначалися почесними медалями. На фотографіях наступних серій, що присвячені Харкову, зворотний бік прикрашувався зображенням цих медалей.

Зважаючи на історико-культурне і художнє значення знімків Досекіна, професор Д.І.Багалій використав їх у фундаментальній історичній монографії з історії міста Харкова.

Джерела, що висвітлюють творчий шлях В.С.Досекіна, дуже роздріблені і майже завжди важкодоступні. Простежуючи їх, можна наштовхнутися на деякі цікаві факти біографії.

Син Досекіна - Миколай - художник. Він був добре знайомий з художником В.А.Серовим, частим гостем у домі Досекіних, який розташовувався на вулиці Сумській, в будинку, де знаходиться 23 дитяча лікарня.

Упродовж багатьох років у будинку Досекіна майже безкоштовно надавалося житло студентам-медикам. Одним з таких студентів був П.І.Шатилов, пізніше відомий в Харкові лікар.

Досекін був знайомий з академіком архітектури А.Н.Бекетовим. Цікавим фактом /подробиці якого невідомі/ є його знайомство з декабристом А.С.Розеном. Досекін зробив фотопортрет Розена, який кілька років тому надрукований в журналі "Наша спадщина".

Добре відомий фотопортрет славнозвісної "улюблениці харківської публіки" - як її тоді називали - оперної та драматичної артистки С.П.Кадміної. Цей портрет тривалий час висів у кабінеті фотографа. Деякі з робіт В.С.Досекіна зберігаються в Державному історичному архіві в Москві.

Розглядаючи сьогодні старовинні фотографії, що зупинили миттєвості колишнього життя Харкова, згадаємо з вдячністю ім'я нашого славного земляка Василя Сергійовича Досекіна.

І.В.Зборовець

НЕОБАРОКОВІ РИСИ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ М.ХВИЛЬОВОГО

Відродження бароко в українській літературі 10-20-х рр. XX ст. - помітне культурне явище, яке привертає сьогодні особливу увагу науковців. Цілком слушно дослідники пов'язують необарокові тенденції в літературі з історичними обставинами, соціальним і національним рухом в Україні. Але існувала і певна традиція, яка склалася у творчості О.Афанасьєва-Чужбинського, М.Шашкевича, Я.Щоголева. Леся Українка вживала необарокові форми в драматургії. Услід за І.Франком елементи бароко використовували поети "Молодої музи". М.Філянський збудував оригінальну поетичну систему, виступив як майстер одухотвореного, психологізованого пейзажу, складних, невловних настроїв, пов'язаних з життям природи, вивів слово за межі дотикальних речей і окреслених почувань /1/.

Розкол світу, антиномічні процеси, конфлікт сил відродження і протилежних угруповань, химерність непівської дійсності, її контрасти викликали спалах необарокового стилю в творчості провідних українських письменників того часу. Найбільш яскраво барокові стильові риси виявилися в творах М.Хвильового. Автор "Санаторійної зони" очолював неоромантичну течію в українській літературі доби відродження. Досліджуючи барокові ознаки художньої прози М.Хвильового, Ю.Безхутрий свідомо не згадує про нього як неоромантика, бо підмінює поняття "романтизм" категорією бароко /2/.

Бароко - лише одне з джерел неоромантичної течії в українській літературі 20-х рр. Неоромантизм - винятково складне, в естетичному відношенні дуже суперечливе явище, яке не можна ототожнювати тільки з культурою бароко. Йдеться лише про використання окремих барокових елементів. Художники бароко XVII ст. зосередили увагу на трагічних суперечностях дійсності: життя і смерть, тлінність і вічність, суєта і щастя. Для барокового методу характерне заглиблення у людську психіку, вияв роздвоєності людської душі, яку роздирають взаємовиключаючі пристрасті. Барокові форми відзначаються ускладненість, вишуканість /параболи, притчі, незвичайні зіставлення, гіперболи, фантастичні образи тощо/. За висловом А.Макарова, "бароко дає почуття реальної присутності в житті чогось незбагненного

для розуму, незвичайного"/3/. Це відкриває шлях до романтичного світобачення.

Дослідники виявили п'ять головних ознак необароко в творчості М.Хвильового: символіка, іронічність, поліваріантність, живописність, ускладненість форми і змісту. Гадаємо, що зв'язок письменника з естетикою і поетикою українського бароко набагато глибший. Герої М.Хвильового мають схильність до вагань між життелюбством і аскетизмом. Автор досліджує подвійне життя людини, що характерне для культури бароко, створює дивакуваті й загадкові образи, відшукує суперечності у внутрішньому світі персонажів, помічає духовну роздвоєність, боротьбу з самим собою. Як бароковий художник М.Хвильовий тяжіє до меланхолійних роздумів про сенс життя, відчуває розгубленість перед складністю соціальних і духовних проблем, шукає відповіді на питання про таємні глибини людської душі /"Вальдшнепи", "Санаторійна зона", "Іван Іванович", "Сентиментальна історія", "Лелюлі"/.

Не випадково М.Г.Жулинський писав про дивовижну магію таємничих "Арабесок" М.Хвильового, з його фейерверками гіперболізму, образом голубої бурі, завихреної емоційними спалахами і сліпучими блискавками розкріпленої фантазії/4/. Дійсно, фантазія - одна з головних рис необарокового стилю М.Хвильового. В "Арабесках" вона веде читача до Сатурна: саме цією планетою уявляє себе автор. Крізь призму космічного руху сприймаються події на Землі. А в новелі "Я /романтика/" приміщення ЦК - "фантастичний палац. Химерні портьєри, древні візерунчики, портрети книжої фамілії," - і на цьому тлі - вигадані персонажі і події. Химерною, умовною є і "санаторійна зона" з її мешканцями. Збуджує фантазію читача і мисливський образ вальдшнепів у творі, де немає жодного мисливця. Згадаємо і образ "фантастичної країни, що в польоті своєму раптом зупинилась над безумною кручею і задумалась", - образ України напередодні великої національної трагедії. Химерним є сам образ революціонера у творах М.Хвильового - образ "муравля", мрійника, фанатика, ката, душогуба, оборотня, інсургента-комунара, за яким відчувається постать винищувача українського народу Сталіна.

Поетика художньої прози М.Хвильового будується на протиставленні тимчасового і вічного, реального й ірреального. Наприклад, в оповіданні "Дорога й ластівка" концептуального значення набувають символи вічності, космосу, вільного небесного польоту, ластівки. Дорога наводить героя на роздуми про небуття. Ластівка

розбивається об віконце, її кидають до помийної ями. Небо, ластівка - життя, яма - смерть, небуття. Антиномія вічного і тимчасового виступає на перший план і в оповіданні "Синій листопад", герой якого доживає останні дні, кохаючи революцію, новий світ і жінку. На думку автора, людина - лише крупинка в історії, Всесвіті. Життя швидкоплинне, кохання до жінки - вічне. Кохання до комуни несе смерть. Насильство над історією з боку революціонерів виступає як неприродне явище.

Особливо вражають контрасти морально-психологічного буття таких персонажів М.Хвильового, як Я /романтика/, Дмитро Карамазов, Анарх, для яких потреби тіла набагато нижчі за потреби духа. Адже душа барокової людини прагне розчинитися у висотах непомірного і безмежного /"загірна комуна"/. Заради "вищого" Я /романтик / завжди готовий поступитися "нижчим". Це людина-аскет, яка вершить долю світу на підставі пуританської моралі. Ригоризм революціонера, на думку М.Хвильового, природно випливає з його високої мрії про прекрасне майбутнє, заради якого він дозволяє собі дисгармонійні засоби вдосконалення суспільства і навіть найжахливіше - вбивство рідної матері. Характерна гамлетівська двозначність романтичного героя, його душевна роздвоєність, боротьба з самим собою. Які таємні глибини відкриває М.Хвильовий в душі Дмитра Карамазова /"Вальдшнепи"/, Анарха /"Санаторійна зона"/, доводячи, що "нова людина" - це привабливий міф, не більше! Лякаючі психологічні прірви Карамазова спростовують теорію про досягнення гармонії людини між внутрішнім і зовнішнім світом в умовах радянської дійсності. Опозиція "революційна мрія - реальність 20-х років" має барокову суть, бо викликає в душі героя часу глибоке розчарування, сум за втраченою ілюзією "загірної комуни", відчуття загубленої мети. В роки, коли радянська система вимагала від людини бути відкритою з усіх боків, не приховувати від колективу власних думок, навіть таємних бажань, М.Хвильовий доводив неоднозначність "внутрішньої сфери" психічної діяльності людини. В кожному куточку душі Карамазова автор відкривав загадкові й моторошні чорні глибини, взаємовиключаючі бажання й прагнення. В творах письменника ми відчуваємо двомірність психічної діяльності людини, яка розкладається на усвідомлювані й неусвідомлювані аспекти. М.Хвильовий втілив філософію бароко в художніх образах своїх сучасників, стверджуючи погляди на духовний світ особистості як на суму якісно відмінних властивостей, арену одвічної боротьби добра і зла, яка

кожного разу може дати непередбачені результати /Дмитро Карамазов стає вбивцею, Анарх, навпаки, кінчає життя самогубством/. У своїх роздумах над загадками людської душі М.Хвильовий наблизився до глибин психоаналізу З.Фрейда, виявивши співіснування в одній особистості любові до людства і запеклого фанатизму, бажання знищити мільйони непридатних для нового світу "бувших".

Боротьба світлого і темного зумовлює душевну кризу героя. В художньому світі М.Хвильового людина знаходиться в конфлікті з суспільством і з собою, переживає драму роздвоєння душі. Найяскравіше письменник виявив цей процес у новелі "Я /романтика/": фанатик революції, вбиваючи матір, викреслює те добре, що залишалося у нього. Його турбує одне: "нікому, ніколи і нічого не говорити, як розкололося моє власне "я". Вихід з цього трагічного становища - смерть /"Заулок"/.

У стані глибокої душевної кризи постійно перебуває Дмитро Карамазов, який зрозумів, що з розмаху комуністичної революції "нічого не вийшло", і соціальні ідеали, заради яких червоні бійці так романтично йшли на смерть, - це фантом. Він дійшов висновку, що найбільш жахливе ще тільки насувається на суспільство - масовий терор, тотальне знищення "ворогів народу". Вихід з душевної кризи персонаж вбачає у карамазівському принципі "все дозволено". І це зрозуміло. В умовах революції вбивство не є злочином, воно стає нормою. Карамазов мріє подолати душевну кризу через убивство дружини Іванни. Тобто він стає на шлях, яким вже пішов Я /романтика/.

Душевна криза Анарха викликана і станом навколишньої дійсності, і спогадами людини, на совісті якої кров і смерть безвинних, розстріляних "заради перемоги революції". Новий світ викликає у нього жах. Анарха оточують люди-оборотні, такі, як таємнича чекістка Майя. Смерть для нього виявляється ліпшою за життя в "санаторійній зоні".

Втрата цільності, душевна роздвоєність героя руйнують особистість, призводять до втрати власного імені. Без імені виступають у творах Я /романтика/, Анарх. Цілком вірогідно, що Дмитро Карамазов - умовне ім'я, запозичене з роману Ф.М.Достоєвського як певний знак, що витіснив справжнє ім'я головного персонажа "Вальдшнепів". Здається, що це не відповідає часові, коли над філософією імені працювали С.Булгаков, П.Флоренський, А.Лосєв. Це була доба справжнього культу імені. Відомо, що ім'я - важливий чинник громадянського й особистого життя людини. Найбільш реальне, що ми знаємо про себе,

це наше власне ім'я, навколо нього зосереджене наше внутрішнє життя, воно - тверда основа нашого існування, в ньому втілюється наше "я", одним словом, ім'я - вісь всього нашого життя. Імена - загальний, сталий інститут, факт культури, її найважливіший шар. Ім'я підкреслює нашу індивідуальність, по батькові вказує на духовний зв'язок з батьком, а прізвище - на зв'язок з родом. Ім'я літературного героя - це духовний центр твору/5/.Безіменність барокових героїв М.Хвильового - важливий суспільний симптом. Там, де інсургенти-комунари будують новий світ, гине основа суспільства - особистість. Комуністична революція була безжалісною до людини, не цінувала її єдине і неповторне життя. Реальні якості і риси особистості перестали відігравати роль. Долю людини вирішувала приналежність до класово-політичних сил. Тому в новелі "Я /романтика/" революційний трибунал засуджує до розстрілу людей без імені - обивателя, чоловіка, жінку, кількох черниць. Хто вони - не має значення. Їх винищують як можливих або потенціальних ворогів революції:

- Ваше прізвище?
- Зет.
- Ваше прізвище?
- Ігрек. /"Я /романтика"//

Людина перестає бути собою, втрачає власне обличчя, залишається тільки класова ознака. На наш погляд, Я /романтика/ міг би промовити словами Сафронова з "Котлована" А.Платонова: "Я ніхто. Партія - ось справжня особа". Привид суспільства без індивідуальностей лякав М.Хвильового своєю реальністю. Запам'ятовуються слова друкарки Тетяни з оповідання "Чудель": "І от десь у стосах паперу загубилась людина. Просто - людина... І ніхто не бачить її, бо видно тільки машиністку/6/. М.Хвильовий художніми засобами бароко відтворив ту химерність радянської дійсності, про яку писав В.Петров-Домонтович: "Людей з партквитками - тільки тому, що вони мали партквиток, - призначали на посади директорів заводів, радгоспів, метеорологічних станцій, бактеріологічних інститутів. Їх робили директорами банків, суддями, капітанами кораблів, командуючими фронтами. Байдуже, чим він був учора і чим буде завтра. Хай колись він був машиністом, вчора він був зав.пральнолазневого тресту, сьогодні він уже є директором оперного театру, завтра його пошлють на село уповноваженим по проведенню хлібозаготівель, щоб післязавтра він очолив яку-небудь геологічну або археологічну експедицію

академії наук. Людина губила власне обличчя. Вона оберталася на безособову знеособлену функцію всередині партійного апарату, механічно перекидувану з однієї клітини суспільного життя до іншої. Адже не існувало жодних об'єктивних даних, щоб даний пролетарій з партквитком робив саме це, а не щось інше. Од людини вимагали, щоб вона була універсальною. Оскільки ж це було неможливо, то вона ставала нічим"/7/.М.Хвильовий одним з перших виявив цю закономірність. Коріння фашизму, як і коріння сталінізму - у відмові від особистості. В комуністичній системі життя людини стало химерним, людина перетворилася на функцію, вдовольнялася роллю механічного гвинтика, безправної одиниці в суспільстві безликих колективів.

Хто ж вони - оті "нові люди", які мріють про "загірну комуну", а насправді несуть тільки смерть? Це фанатик революції доктор Тагабат, жінка-сіксот Майя, жахливий Дегенерат - потворні істоти, які тримають у своїх руках долі мільйонів людей. Продуктом терористичної радянської влади міг бути тільки Дегенерат. До таких невтішних висновків дійшов М.Хвильовий через художнє дослідження своєї доби. Ці висновки виявилися пророчими.

Контраст революції - віри, надії, любові й революції - злочину зумовив, на наш погляд, властивості необароккової поетики прозових творів М.Хвильового, в основі яких - трагедія зруйнованої гармонії між людиною і світом. Твори письменника-романтика виявили небачену раніше складність, карколомну суперечність реальності перехідної історичної доби від 20-х до початку 30-х років.

Необароковий творчий метод М.Хвильового мав екзистенціальну філософську основу. Письменник зосередив увагу на проблемах "людина і суспільство", "особистість і середовище", "життя і смерть", "вічне і тимчасове". Його художня система контрастів, гіпербол, метаметафор, символів була направлена на пізнання істини, пошуки правди і протистояла міфологізації, ідеалізації радянської дійсності в літературі і мистецтві. Антропоцентризм, персоналізм творів М.Хвильового спрямовані на утвердження цінності людини, унікальності її духовного світу. Орієнтація на культуру бароко була для письменника-романтика, як і для всієї української літератури, кроком уперед, бо відкривала нові можливості в художньому дослідженні природи дуальності космосу і людини, співвідношення макро- і мікросвіту. В глибинах людської душі письменник спостерігав боротьбу добра і зла, божого і диявольського, ідеального і повсякденного. Необароковий метод М.Хвильового вражає своєю універсаль-

ністю, масштабністю художніх узагальнень, глибиною психологічного аналізу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

I. Степняк М. До проблеми поетики П.Тичини //Червоний шлях.- 1930.- №.- С.139-140.

2. Безхутрий Ю.М. Творчість Миколи Хвильового і проблеми українського необароко //М.Хвильовий. Проблеми творчості.- Харків, 1993.- С.38.

3. Макаров А. Людина бароко// Сучасність.- 1993.- №7.- С.140.

4. Чулинський М.Г. Микола Хвильовий.- К., 1991.- С.9.

5. Флоренский П. Имена: Ч.2.// Характер и имя.- СПБ., 1993.- С.237.

6. Хвильовий М. Пудель.- Харків, 1930.- С.28.

7. Петров В.Діячі української культури /1920-1940 рр./ - жертви більшовицького терору. - К., 1992.- С.29.

В.М.Айзенштадт

МАЙСТРИ ХАРКІВСЬКИХ ТЕАТРІВ У РОКИ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ

З перших днів війни діячі театрів стали до бойових лав, щоб зброєю свого мистецтва допомагати народові в його справедливій боротьбі з фашистською навалою. У суворих умовах військового часу театральне мистецтво набуває особливого громадянського звучання, небувалої схвильованості, пристрасного накалу почуттів.

Багато майстрів сцени пішли на фронт. У Криму в партизанських лавах самовіддано боролися проти гітлерівців актори Сімферопольського драматичного театру. Вже на другий день війни на фронт пішло 53 працівники колишнього Харківського театру юного глядача імені Горького, який було переведено перед війною до Львова. Мужньо боролися з окупантами і героїчно загинули у підпіллі режисер-лаборант Харківського театру ім.Шевченка Н.Пертин і актриса Київського театру ім. Лесі Українки Р.Окіпна, на Сталінградському напрямку актори-шевченківці Микола Назарчук і Борис Зибцев. Смертю хоробрих загинули в бою працівники російського драматичного театру А.Овчаренко, В.Рухлін, Р.Линецький. На Дніпропетровщині в парти-

ванському загоні билася з ворогом і загинула актриса з Харкова Галина Стругалевич.

Фронтові акторські бригади їздили до діючої армії зі своїми концертними програмами. Сьомого серпня 1941 р. на харківському вокзалі відбувся перший виступ агітбригади Харківського обласного будинку народної творчості. Цей колектив організували директор Харківського обласного будинку народної творчості І.М.Рудаєв і режисер В.М.Оглоблін з учасників художньої самодіяльності. Більше 20 тисяч кілометрів пройшла ця бригада шляхами війни від Харкова до Сталінграда та від Сталінграда до Берліна, давши близько 3000 концертів.

У найтрудніший час битви на Волзі - жовтні-листопаді 1942 р.- актори виступали в обложеному місті. Вони побували в частинах 62 армії генерала Чуйкова та 57 армії генерала Толбухіна. Начальник політвідділу 57 армії писав про виступ колективу: "У дні облоги Сталінграда колектив Харківської агітбригади, виступаючи на імпровізованих майданчиках у безпосередній близькості до противника, спромігся дати ряд високоякісних концертів, які піднімали дух бійців та мобілізовували їх на подальшу боротьбу з запеклим ворогом людства - німецьким фашизмом".

У серпні 1941 р. у Харкові було організовано два українських театри, які обслуговували військові частини у Харкові, Лозовій, потім на Кавказькому узбережжі. Один з цих театрів очолили досвідчений режисер А.Я.Громов та директор А.І.Сичевський. Артист цього колективу Юрій Денисович Морєссі розповідає: "У найкоротші строки були підготовлені вистави за п'єсами радянських авторів, а також дожовтневих драматургів... Театр працював у містах Кропоткін, Туапсе, Сочі, Сухумі, Батумі. Наприкінці 1941 року Головну базу Чорноморського флоту було переведено з Севастополя на узбережжя Кавказу. На цій базі деякий час працював і наш театр у Будинку флота, де вечорами давали ми вистави для особового складу кораблів та військових частин...

Вдень артисти театру були бажаними гостями на бойових кораблях, у зенітників. На палубі крейсера "Червоний Крим" грали "Наталку Полтавку" Котляревського, давали концерти на лінкорі "Паризька комуна", на крейсерах "Ворошилов" і "Комінтерн", на канонерських човнах, на лідері есмінців "Харків"... /І/.

У листопаді 1943 р. два харківських театри було об'єднано в один колектив, який очолив відомий український режисер В.С.Дов-

бищенко. У травні 1944 р. театр повернувся на Україну і з того часу перетворився в Луганський музично-драматичний театр.

Діяльність українського театру в дні Великої Вітчизняної війни проходила в складних умовах. Перші фашистські бомби, скинуті на радянську землю, спалили українські міста і села. По території України проходила лінія фронту. Більшість театрів опинилася в зоні військових дій. Сорок шість найбільших українських театрів та багато творчих працівників розформованих колективів було евакуйовано у глибокий тил.

Евакуація театрів була справою нелегкою. Харківський театр ім. Шевченка війна,наприклад, настигла на гастролях у Миколаєві. Театр залишав Харків у той час, коли лінія фронту майже наблизилась до міста. "Вдень і вночі, - розповідав режисер театру Роман Олексійович Черкашин,- вогняна злива запалювальних бомб падала на місто, важкі вибухи фугасок стрясали повітря, падали стіни будинків, з брязкотом вилітали шибки, сизий попіл спалених архівів плив у повітрі, спадаючи на брук... Чотирма групами основний склад театру ім. Шевченка виїхав з Харкова у збірних ешелонах. Ніхто не розпитував про кінцевий пункт маршруту: потрібно було встигнути виїхати. Одна за одною залізничні магістралі, відсічені ворогом, закривалися для евакуйованих. Звичайно, про те, щоб вивезти театральне майно, бутафорію, оформлення, і не мріялось"/2/. Одна з груп шевченківців залишилась в Ашхабаді, друга - Семипалатинську, третя - в Саратовській області, четверта - в Кизил-Кий. Тільки через сім місяців після виїзду з Харкова весь колектив з'єднався у Воронежі.

Творчий склад театру музичної комедії було вирішено розформувати, але директор театру Гуревич взяв відповідальність на себе і зміг вивезти основну частину колективу до Середньої Азії. Протягом двох років колектив з незмінним успіхом виступав у Бухарі, Самарканді, Ашхабаді, Фергані і Фрунзе.

Довгий шлях випав російському драматичному театру, евакуйованому на Далекий Схід для обслуговування моряків Тихоокеанського флоту, працівників Улан-Уде і Хабаровська, Іркутська і Владивостока.

На нових місцях, часом у виключно складних умовах, відновлювався репертуар, готувалися нові твори.

Так,за рік перебування в Улан-Уде театр зміг відновити всі кращі вистави свого довоєнного репертуару. Серед них - "Машенька"

О.Афіногенова і "Неспокійна старість" Л.Рахманова, "Кремлівські куранти" М.Погодіна і "Оптимістична трагедія" В.Вишневського, "Три сестри" А.Чехова і "Анна Кареніна" Л.Толстого.

І травня 1942 р. у прифронтовому Воронежі відбулася перша вистава возз'єднаного Харківського театру ім. Т.Шевченка - "Богдан Хмельницький" О.Корнійчука.

Мабуть, ніколи ще історико-патріотична тема не посідала такого місця в репертуарі вітчизняного театру. Радянські люди на фронті і в тилу живо відчували історичну спадкоємність своєї боротьби за незалежність Батьківщини. Минуле з'являлося передусім у своїх героїчних традиціях і звершеннях. На значний проміжок часу поняття "історичного" і "героїчного" немовби зливаються, стаючи синонімами.

Ніколи, мабуть, і "Богдан Хмельницький" не звучав так переконливо, так яскраво, як у ці суворі дні. Рідатний виконавець головної ролі Іван Олександрович Мар'яненко розповідав такий епізод: "... Фронт від міста за 40 кілометрів. Ми граємо "Богдана Хмельницького". Повітряна тривога. Виставу перервали. Після нальоту продовжували грати. Приказ Богдана: "Не складемо зброї, поки всіх панів, сенаторів, дуків, королів не виженемо з України"... В залі відбулося щось незвичайне. Здавалося, що глядачі, серед яких було багато бійців-фронтовиків, приєднуються разом з Хмельницьким... Це були незабутні хвилини".

Доля Батьківщини, подвиг народу на війні ставали головною темою мистецтва. У жовтні 1942 р. у Нижньому Тагилі на Уралі, куди театр було переведено з фронтового Воронежа, шевченківці показували виставу "Російські люди". І першими глядачами були краяни, харківські танкобудівники, які у найкоротші строки налагодили випуск легендарної "тридцятьчетвірки" в заводських цехах. "Ми були у цих цехах разом з робітниками, - згадує О.І.Сердюк, - коли здавалось, що близька межа людських сил, коли люди майже падали від втоми, ми приходили до верстатів, говорили про рідний Харків, його вулиці, майдани і будинки. Читали танкобудівникам найкращі, найзворушливіші вірші і новели, співали найзадушевніші пісні. Чим могли, допомагали нам і заводчани. Це взаємне мецтво - незабутня сторінка історії театру ім. Т.Г.Шевченка" /3/.

У 1943 р. М.М.Крушельницький /вже у Фергані, куди в листопаді 1942 р. був змушений виїхати театр/ здійснює постановки драм Л.Леонова "Навала" і О.Корнійчука "Фронт". Тричі на тиждень на

сцені Ферганського музично-драматичного театру грали шевченківці, тричі - місцева трупа.

У "Павалі" М.Крушельницький виступив не лише як режисер, а й як виконавець ролі зрадника Фаюніна, "воскреслого з мерців", як сказано про нього у виразній ремарці автора. Рецензій на виставу майже не збереглося і її учасники згадують переважно не про те, як її було поставлено, а про той великий заряд ненависті до ворога, яким театр розпочинав виставу.

Основною художньо-політичною подією в житті колективу тих років стала постановка "Фронту", що увійшла до золотого фонду театру. Прем'єра відбулася 23 лютого 1943 р., у двадцять п'яті роковини Червоної армії. Прим'ірник п'єси автор передав Крушельницькому ще 12 вересня 1942 р., тобто за два тижні до її публікації у "Правді". Вистава була поставлена М.Крушельницьким і Р.Черкашиним у трагедійно-монументальному стилі, вираженому і через оформлення В.Меллера, і, найголовніше, через гру акторів, в першу чергу через зіткнення характерів командувчого фронтом генерала Горлова та командувчого армією генерала Огнєва. Першим виконавцем Горлова був Іван Мар'яненко. Він прагнув показати за характером - явище, за Горловим - горловщину. Артист підкреслював характерне для цього образу: інертність, неосвіченість, упертість, відчайдушний ризик, глухоту до всього творчого у військовій науці. "Війна - це ризик, а не арифметика",- от що було життєвим девізом Горлова-Мар'яненка" /4/.

Розвінчати "горловщину" прагнув у постановці "Фронту" на сцені російського драматичного театру і О.Г.Крамов. "Режисер розглядав відсталість, неуцтво, безкультур'я і самозакоханість як риси, притаманні не лише окремим військовим, але і деяким громадянським керівникам" /5/.

На початку листопада 1942 р., знаходячись в Улан-Уде, театр поставив драму К.Симонова "Російські люди". Газета "Бурятмонгольская правда" розцінила спектакль як серйозний внесок театру в справу виховання в радянському народі почуття любові до Батьківщини і ненависті до ворога. Про створений О.Крамовим образ Глоби, бувалого солдата, людини з сивою бородою і молодим серцем та ж газета писала, що Глоба у Крамова - "людина проста, товариська, повна життя, іскрометного гумору, щиросердя і непідкупності".

Взаємні творчі зв'язки театральних культур народів Радянського Союзу за роки війни ще більше зміцнились. Театри різних народів часто працювали не тільки в одному місті, але й під одним

театральним або клубним дахом. Об'єднані спільною патріотичною місією мистецтва, режисери, актори, художники цих театрів надавали один одному творчу допомогу.

Діяльність харків'ян у цьому відношенні типова. Так, театр ім. Т.Г.Шевченка, перебуваючи у Фергані, проводив велику роботу з колективом узбецького театру ім. М.Горького. За безпосередньою участю М.Крушельницького і В.Меллера на сцені цього театру було поставлено драматичну поему Л.Момотханова і С.Касимова "Надіра". В.Меллер оформив також виставу "Наречена за п'ять карбованців" у Ферганському драмтеатрі.

На дружній узбецькій землі працювали два роки актори Харківського театру оперети. Головний художник театру Наум Соболь оформив у спільній роботі з майстрами мистецтв Узбекистану відомий зразок узбецької класики "Фархад і Ширін", а також патріотичну виставу "Кучкер Турдиев". У свою чергу узбецькі майстри сцени допомогли харків'янам поставити виставу про свого улюбленого фольклорного героя "Ходжа Насреддін".

Уряд Узбецької РСР високо оцінив творчий внесок українських майстрів у розвиток національної культури. Шевченківцям М.Крушельницькому, О.Сердюку, В.Чистяковій і актору театру музкомедії О.Івашутичу було присвоєно звання народних артистів республіки, а акторам театру музкомедії Д.Пономаренку і Р.Уманській - заслужених артистів.

Велику роботу проводив, знаходячись в Бурятії, колектив російського драматичного театру. Його художній керівник О.Г.Крамов поставив у оперно-драматичному театрі Улан-Уде п'єсу бурятського драматурга Н.Балдано "Рибалки Байкалу". У цьому ж театрі засл. артист УРСР В.М.Аріотов поставив твір бурятського письменника Р.Цидинжапова "Снайпер". У створенні цих вистав брали участь і художник театру Г.Цапок, і завідуючий музичною частиною О.Шац.

Театр давав систематичні консультації для працівників мистецтв Бурятії, його концертні бригади виїздили з виступами до далеких районів. Режисер театру П.Р.Резніков згадував: "Акторів бачили і колгоспники у Саянських гір, рибалки на Байкалі, гірники слюдянських копалень, біробіджанські лісоруби... Пересувались у поїздах, літаках, вантажних машинах, на катерах і паромах, верхи на конях, пішки..." /6/.

Міцний зв'язок радянського театру з народом набув у ті роки динамічних, народжених воєнними обставинами форм: театри створю-

вали і направляли до діючої армії мобільні фронтові бригади, організовували спеціальні фронтові філії.

Влітку 1943 р. театр ім.Т.Г.Шевченка сформував фронтову бригаду. Її очолив О.І.Сердюк, а до складу увійшли режисер Р.Черкашин, артисти С.Верхацький, Н.Герасимова, П.Колбанов, Л.Криницька, П.Куманченко та ін.

У репертуарі, крім концертних номерів, була комедія Г.Квітки-Основ'яненка "Шельменко-денщик" з незмінним виконавцем головної ролі Михайлом Покотилом. Ця вистава була поставлена В.Васильком у Киэил-Кий /Киргизька РСР/, де опинилась група шевченківців. П'єса приваблювала своєю життєрадісністю і народним характером героя. 30 серпня бригада виїхала з Ферганн до Москви. Репертуар переглянули і схвалили, бригаду направили в розпорядження політуправління 1-го Українського фронту. "Незабаром, - згадує Олександр Іванович Сердюк,- півторатонка з нашою бригадою вже мчала фронтовими дорогами. Над стародавнім Дніпром, у села Красилівка, розпочав подорож, якої він не знав досі, "Шельменко-денщик".

А потім був Букринський плацдарм. Клаптик землі на правому березі Дніпра, один з плацдармів визволення Києва. "Шельменка" везли туди на понтонах, наведених через ріку, а грали у великій землянці в кількох сот метрів від передової. Солдатський регіт притлумлював канонаду.

До Києва бригада в'їхала слідом за передовими частинами.Перший концерт відбувся у напівзруйнованому клубі заводу "Більшовик".

23 серпня 1943 р. - незабутня для харків'ян дата - рідне місто назавжди звільнено від фашистських окупантів. Харків був у руїнах, але його культурне життя відроджувалось енергійно і цілеспрямовано.

Незабаром газета "Соціалістична Харківщина" сповістала:

"Вчора прем'єрою опери "Запорожець за Дунаєм" розпочав свою роботу Харківський музично-драматичний театр, створений після визволення Харкова... Приміщення театру Російської драми, де відбулася вистава, було переповнено глядачами. Вперше після майже дворічної перерви харків'яни побачили чудову гру артистів. Вистава пройшла з великим успіхом. З особливим захопленням зустрічали харків'яни артистів Морозову /Оксана/, Райданова /Карась/, Золотарьову/Одарка/. Слід відзначити велику працю режисера К.Райданова, диригента В.Нахабіна та директора театру Г.Лойка, які за короткий час спромоглися підготувати добру виставу" /7/.

Додамо, що театр працював у приміщенні по вулиці Римарській, 21, а до його репертуару незабаром увійшли "Наталка Полтавка", "Вечорниці" Ніщинського, концертна програма.

Культурне обслуговування глядачів міста розгорнув Харківський театр естради, у складі якого були відомий майстер художнього слова Ростислав Івицький, художник Олексій Щеглов, читець Р.Парчев та ін. "За три тижні з дня визволення Харкова... театр дав близько 60 безплатних концертів... Особливу увагу театр приділяє відображенню у своїй роботі сучасних тем. У розпорядженні театру естради знаходиться дитячий ляльковий театр. 19 вересня ляльковий театр дає першу виставу для школярів - п'єсу "Івасик-Телесик"/8/.

21 вересня до рідного приміщення повернулась фронтова бригада театру ім. Шевченка, яка в той же день зустрілася з харків'янами. Перед початком концерту з схвильованою промовою виступив художній керівник театру Мар'ян Крушельницький.

"21 вересня 1941 року шевченківці в останній раз перед евакуацією грали виставу. Йшла п'єса "В степах України",- говорив він, - 21 вересня 1943 року, після дворічної перерви, ми знову на своїй сцені виступаємо перед харків'янами. Колектив театру знаходиться зараз в Узбекистані і успішно готується до переїзду на Батьківщину". /9/.

Давши у рідному місті 15 вистав і концертів, фронтова бригада шевченківців вирушила далі на захід.

5 січня 1944 р. театр у повному складі повернувся до рідного міста. Напередодні /4.1.1944 р./ було підписано Указ Президії Верховної Ради СРСР про присвоєння групі майстрів українського театру почесного звання народного артиста СРСР. Серед них були харків'яни Іван Олександрович Мар'яненко, Мар'ян Михайлович Крушельницький, Олександр Григорович Крамов.

У передовій статті, присвяченій поверненню шевченківців, газета "Соціалістична Харківщина" писала : Ми знаємо: шевченківці раді і щасливі поверненню до Харкова. А також щасливі і раді ми, харків'яни, вітати наших любих друзів-шевченківців у нашому вільному, знову радянському місті. Носії високого театрального мистецтва, носії справжньої української радянської культури - шевченківці знову з нами" /10/.

У січні 1944 р. повернувся обласний театр ім.М.Кропивницького, який до війни обслуговував райцентри Харківщини. З початком війни молодь театру пішла на фронт, а основний склад було евакуйовано до Чкаловської /зараз Оренбурзька/ області, де поряд з

такими виставами, як "Назар Стодоля" Т.Шевченка, "Безталанна" І.Карпенка-Карого дав близько 100 концертів для підшефних військових частин. Базою колективу після повернення став Вовчанськ.

22 лютого 1944 року відновилася робота харківського цирку. До відкриття було підготовлено спеціальний клоунський парад-пролог з виразно антифашистською спрямованістю.

11 червня того ж року преса сповістила, що після дворічного перебування у сонячному Узбекистані вирушив з Самарканда до Харкова театр музкомедії. Два роки з незмінним успіхом театр виступав у таких містах, як Бухара, Ашхабад, Фергана, Фрунзе, Самарканд. У репертуарі колективу, очолюваного народним артистом УРСР Васильчиковим, було 20 постановок, серед них "Розкинулось море широко", "Актриса", "Принцеса цирку".

Об'єднавшись з групою акторів, які працювали у місті, театр музичної комедії відкрив 21 липня новий сезон виставою "Сорочинський ярмарок" /п'єса харківського письменника Л.Юхвіда за повістю М.Гоголя, музика А.Рябова/.

24 червня "Соціалістична Харківщина" вийшла з портретами О.Крамова, В.Арістова, О.Воронович, В.Матова, Н.Тамарової і з короткими схвильованими нотатками провідних майстрів російського драматичного театру, які повернулись до рідного міста. "З величезним натхненням зустріли ми, - писав В.Золотарьов,- рішення уряду Радянської України про повернення нашого театру до Харкова. Ми знову з вами, любі харків'яни! Вам - наша любов, наше мистецтво". Психологічну атмосферу повернення акторів до рідного міста дуже добре відтворив у своїх нарисах режисер російського театру Павло Романович Резніков. /11/.

Нове життя російського театру в Харкові /у приміщенні на вулиці Чернишевській, 11/ розпочиналось з вистави "Три сестри", одного з найдовершеніших творів колективу.

Відомий український письменник В.Владко у статті "Театральний Харків" мав усі підстави констатувати, що роковину визволення Харкова від німецьких окупантів ми зустрічаємо бурхливим піднесенням театрального життя нашого міста" /12/.

Додамо до цього, що восени 1944 р. у Харкові на вулиці Свердлова відкрився театр мініатюри та естради, а колективи, які повернулись до міста, не лише відновлювали свій репертуар, але й енергійно готували нові вистави.

Наприкінці року з'являються прем'єри майже в усіх театрах.

Шевченківці показують виставу "Офіцери", поставлену Л.Ф.Дубовиком за п'єсою українського письменника О.Полторацького, російський драматичний - "Пісню про чорноморців" Б.Лавреньова, театр музичної комедії - "Тютюновий капітан" М.Адуєва у постановці В.Арістова.

У переможні травневі дні 45-го року відновив діяльність у рідному місті театр опери і балету ім.М.Лисенка. Війна застала колектив на гастролях у Ростові. Театр евакуювався до Чити, а пізніше до Іркутська, де на базі київського і харківського театрів було створено об'єднаний колектив Державного українського театру опери і балету.

Поступово налагоджується творча праця, особливо складна в умовах такого громіздкого механізму, як театр опери і балету. Провідна с лістка театру Анастасія Левицька писала з Сибіру чоловіку - Лесю Сердюку:

"Весь театр мобілізував себе, щоб розпочати, нарешті, сезон. У мене робота "Запорожець" і "Онегін". Хор маленький, не можна співати "Аїду" та "Кармен". Пройшла добре "Тоска". Третього йде "Травіата", а потім "Онегін", "Наталка"... /13/.

Особливо жваво і справді сучасно сприймалася вистава "Іван Сусанін", героїка минулого і теперішнього зливались тут воєдино. Не випадково саме оперою М.І.Глінки відновив театр діяльність у рідному місті. Була показана вперше і опера "Наймичка", робота над якою у співдружності з композитор'м М.Вериківським розпочалася ще в Іркутську.

До колективу оперного театру, як і раніше, входили такі відомі майстри, як В.Гужова, О.Виноградова, К.Морозова, А.Левицька, Б.Бутков, В.Будневич, А.Магергут та ін. Харківський театр було посилено артистами Дніпропетровського оперного театру, серед них були диригент, заслужений артист УРСР І.Штейман, солісти С.Мостова, З.Канзбург та ін. Головним режисером і директором театру став народний артист УРСР М.Стефанович.

Відродженням у травні 45-го діяльності оперного театру повністю завершилось відновлення театрального життя міста, яке ще стояло в руїнах, де на кожному кроці було видно відмітини дворічної фашистської окупації.

У переможні травневі дні 45-го корифей українського театру Іван Олександрович Мар'яненко, немовби виражаючи почуття всіх майстрів мистецтва, писав:

"У крові, поті, поросі, праці війни наш боєць захищав не лише себе, свою Батьківщину. Він відстояв культуру Шекспіра і Шиллера, Пушкіна і Маяковського, Шевченка і Лесі Українки. Радянський народ вистояв, вистраждав, виборов свою перемогу - і вона прийшла!...

У ці чотири роки великих випробувань і великих перемог усі види людської діяльності були на озброєнні нашого народу. Працівники мистецтв, як ніколи, пам'ятали, що "песня и стих - это бомба и знамя", прагнули бути активними учасниками великої боротьби з фашизмом...

Хай весняний вітер розвіває наш переможний прапор народний!

Сьогодні я, старий актор, не соромлюся своїх радісних сліз".

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Морфесси Ю. Возле синего моря // Музи тоді не мовчали.- К., 1876.- С.102-103.
2. История советского драматического театра: В 6-ти т.- М., 1969.- Т.5.- С.184.
3. Далеко от линии фронта: Воспоминания, документы и материалы.- Х.: Прапор, 1977.- С.58-59.
4. Горбенко А.Г. Харківський театр імені Т.Г.Шевченка.- К.: Мистецтво, 1979.- С.132.
5. Буквин В.Т. Олександр Григорович Крамов.- К.: Мистецтво, 1964.- С.78.
6. Резніков П. Отъезд и возвращение //Театр. жизнь.- 1979.- №21.- С.24.
7. Соц. Харківщина.- 1943.- 12 верес.
8. Соц. Харківщина.- 1943.- 19 верес.
9. Соц. Харківщина.- 1943.- 22 верес.
10. Соц. Харківщина.- 1944.- 8 січ.
11. Резніков П. Отъезд и возвращение // Театр. жизнь.- 1979.- С.24.
12. Соц. Харківщина.- 1944.- 15 серп.
13. Попова Л. Олександр Сердюк.- К., Мистецтво.- 1979.- С.73.

С.І.Гордєєв

ПЕДАГОГІЧНІ ТРАДИЦІЇ ЛЕСЯ КУРБАСА В ТВОРЧОСТІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ

У сучасному українському театрі сьогодні відродився новий лильний інтерес до ідей та творчих пошуків народної артистки України Валентини Чистякової /1900-1984/ - яскравої представниці курбасівської школи. Її мистецтво, яке сформувалося у 1920-1930 рр. в умовах великої кількості театральних систем, багатогранності художніх пошуків і естетичних напрямів, було відзначене оновленням і. змістовним синтезу як основи драматичного акторського мистецтва.

Дочка російських оперних акторів, Валентина Чистякова прийшла в український театр вихованою на російській театральній культурі початку XX ст. Безумовно, сама атмосфера життя сім"ї Чистякових, де все дихало театром, сприяла розвиткові її індивідуальних здібностей, поглядів, смаків. Вона з дитинства вчилася співати, танцювати, малювати, грати на фортепіано. В роки юності жила в Москві, брала участь в гімназичних виставах. У 1918 році переїхала разом з батьками до Києва, де вступила в балетну студію М.Мордкіна, а потім у 1919 р. брала уроки хореографії та пластики в балетній студії Б.Нижинської. Сценічну діяльність почала в Київському Молодому театрі /1918-1919/ під керівництвом Леся Курбаса, зустріч з яким визначила особисту /вона стала його дружиною/ і творчу долю актриси.

В.Чистякова прийшла в Молодий театр з певними поглядами на сценічне мистецтво, що знайшли пряме відлуння в естетичній платформі цього театру. Лесь Курбас і його сподвижники "мріяли ставити на своїй сцені твори класиків світової драматургії, а також п"єси сучасних українських авторів, які ще не побачили світла рампи. Театр намагався осягнути передову театральну культуру". I

Дебютувала В.Чистякова у трагедії "Цар Едіп" Софокла в ролі однієї з учасниць хору. Вже в цій програмній для Л.Курбаса виставі розкрилися характерні особливості її обдарованості: романтичне сприйняття життя, тяжіння до експерименту, пошуку нових форм сценічної виразності. Причетність до творчого кола Молодого театру, занурення в атмосферу його студійних пошуків зіграли вирша-

льну роль у визначенні істинного покликання В.Чистякової – таланту драматичної актриси.

У 1919–1920 рр. В.Чистякова працює в Першому державному драматичному театрі ім.Т.Шевченка, де зустрічається з видатними майстрами сцени О.Загаровим, І.Мар"яненком, І.Замичковським, які у своїй творчості розвивали реалістичні й романтичні традиції російського та українського театрів. Коротка зустріч з мхатівською режисурою Олександра Загарова, у виставах якого вона грала Мар"яну /"Тартюф Ж.-Б. Мольєра/, Франческу, Емму /"Візник Геншель", "Ткачі" Г.Гауптмана/, виявила благотворний вплив на В.Чистякову. Проникнення у глибини внутрішнього світу, психологію персонажа допомагало їй опановувати стильове багатство драматургії, знаходити точну пластичну форму сценічного образу.

В цей період Лесь Курбас уважно стежить за розвитком творчості В.Чистякової. Робота над роллю Марії в його новій виставі за п"єсою Т.Потопера "Свобода" стає своєрідним підступом до майбутніх її акторських вершин, до ролей, які актриса пізніше зможе назвати творчими "віхами". Вона вперше грає головну роль "молодої героїні". "Це була перша "проба пера" на серйозний драматичний образ, – згадувала В.Чистякова. – Від молодесеньких "дівчаток" – одразу доросла жінка! Невже я буду грати в майбутньому героїнь? – думалось мені".[2]

Праця з Лесем Курбасом, сповнена сміливих пошуків, безкінечних експериментів стане для В.Чистякової справжньою школою, де проходитиме шліфування її неповторного таланту. "Школа Курбаса" стане тим найбагатшим "кладезем", з якого все своє творче життя актриса черпатиме "метод асоціативних пристосувань" у ролях, найрізноманітніших за стилем, у найнесхожіших один на одного спектаклях. І першим таким спектаклем стане для неї, як і для багатьох українських акторів, спектакль, якому судилося увійти в історію національного театру, – "Гайдамаки" Т.Шевченка /інсценівка поеми, 1920 рік/. У листі, адресованому В.Чистяковій на день її 80-річчя, народна артистка СРСР Н.Ужвій пише: "Коли згадую про той час, то першу, як актрису цього театру, бачу тебе в образі Оксани з незабутнього сценічного твору "Гайдамаки", що так органічно, так художньо вивірено було неповторним, великим художником-режисером Лесем Курбасом".[3] Першокласний професіоналізм, висока культура слова, тонке відчуття партнера, ансамблю, стилю – ось що відрізняло

цей спектакль від багатьох інших, що йшли в ті роки на українській сцені. Виконавиця ролі Оксани вважає спектакль надзвичайно щасливою подією, а свою роль – "провідною зіркою" творчого натхнення і, звичайно, школою акторської майстерності. Актриса згадує: "Л.Курбас вимагав од нас скрупульозної фіксації мізансцен, темпо-ритмів, жесту, інтонації. Я багато зрозуміла, багато чому навчилася, і – найголовніше – мені стало ясним, що в мистецтві нема канонів, поразу відкриття, але водночас необхідне абсолютне знання свого людського матеріалу, тобто можливостей свого психофізичного апарату, абсолютне володіння і управління цим матеріалом".[4] Про молоду актрису заговорили ... "Особливо прекрасною була Оксана-Чистякова. Вона була втіленням самої поезії", – залишив пам"ятку в своїх спогадах про цей спектакль народний артист СРСР І.Мар"яненко.[5] Образ шевченківської героїні, втілений В.Чистяковою, став її найвищим творчим досягненням раннього періоду, що визначив мистецьке спрямування актриси до ролей лірико-драматичного плану.

В 1920-1921 рр. група акторів Першого державного драматичного театру ім.Т.Шевченка, яка раніше належала до Молодого театру, виїздить з Києва до провінції і створює новий театральний колектив на чолі з Л.Курбасом – Київський драматичний театр /"Кийдрамте"/. Працюючи в цьому театрі, В.Чистякова поряд з образами героїчного репертуару /Нора – "Ляльковий дім" Г.Ібсена, Ярина – "Невольник" М.Кропивницького/ з успіхом починає грати комедійні та гострохарактерні ролі /Мірандоліна – "Господарка готелю" К.Гольдоні, Оришка – "Пошились у дурні" М.Кропивницького, Перша відьма – "Макбет" В.Шекспіра та ін./. За короткий строк існування "Кийдрамте" В.Чистякова зіграла п"ятнадцять ролей, що дозволили Л.Курбасу оцінити її яскраву артистичну індивідуальність, а їй самій – усвідомити міру важкої праці, необхідної для досягнення та підтримки успіху в мистецтві. Творчі здобутки актриси в її мистецьких пошуках даного періоду стали тим благодатним грунтом, на якому так щедро зростала майстерність. В.Чистякова виявилась поряд з провідними актрисами цього театру – Р.Нешадименко і Л.Гаккебуш – своєрідною та перспективною фігурою в трупі. Л.Курбас зрозумів, що В.Чистякова – не його однодумець, у створенні театру нового типу: театру активної соціальної спрямованості; вона здатна на значні творчі досягнення в героїчних ролях сучасного та класичного репертуару. Але коб переконливо зіграти образи такого плану, потрібна міцна

професійна школа, необхідно стати майстром, який створює сценічний характер, апелюючи насамперед до свідомості глядача.

Дійсного розквіту акторська обдарованість В.Чистякової досягла в театрі "Березіль" /з 1935 року - Харківський державний театр ім.Т.Шевченка/, провідною актрисою якого вона була протягом кількох десятиріч /1922-1959/. Його створенням Л.Курбас завершив етап багаторічних новаторських пошуків, що втілили в собі ідею оновлення українського театру, сміливий крок в утвердженні експериментальної основи сценічного мистецтва, зокрема акторського. Провідним творчим принципом "Березіля" став синтез новаторської режисури принципово нових вимог до роботи актора, синтез стилів та жанрів, прогресивних методів сценографічного та музичного оформлення вистави.

Граючи в спектаклях Л.Курбаса, В.Чистякова попадала в складну систему художніх зв"язків, специфіка яких у кожному окремому випадку визначалася способом режисерського мислення. Визнання К.Станіславським того, що з усіх мистецтв, об"єднаних у театрі, найважливіше - акторське - "є найвідсталішим, що немає міцних відпрацьованих засад",[6] характеризувало об"єктивно ситуацію, що склалася на українській сцені, котру й намагався змінити О.Курбас у своїй творчій практиці. Закладаючи основи акторської школи "Березіля", він разом з учнями і соратниками стверджував у своїх виставах принципово нові підходи до драматургічного матеріалу, своєрідність постановочних структур, новаторські методи акторської гри. Спектаклі Л.Курбаса містили багато матеріалу для роздумів про майбутнє акторського мистецтва, дарували нові творчі ідеї практикам театру, теоретикам, критикам.

Разом із системою К.Станіславського, В.Мейєрхольда, Є.Вахтангова в театрі 1920-1930-х рр. поступово стверджувалася і система Л.Курбаса, яку умовно можна охарактеризувати як систему виховання "синтетичного актора", здатного освоїти не тільки стилістику драматургії, а й виразні засоби таких видовищних мистецтв як оперного, балетного, естрадного, циркового, кінематографа, котрі стали органічною особливістю багатьох експериментальних вистав режисера в "Березілі". І це невипадково. Роздумами про значення синтезу в творчості актора, режисера, художника сповнені численні виступи О.Курбаса перед учнями, з якими він у процесі пошуків і експериментів розробляв техніку роботи актора над собою, надаючи великого значення синтезові слова й пластики - головним виразним засобам актора.

В.Чистякова була серед тих, хто послідовно втілював творчі ідеї свого вчителя як в сценічній практиці, так і в акторській лабораторії театру "Березіль". За роки роботи з Л.Курбасом /1922-1933/ у "березільський період" вона зіграла більше двадцяти ролей. Еволюцію поглядів режисера і його учнів на проблему актора в новому театрі вона відчувала в процесі створення кожної нової вистави. Серед найцікавіших робіт цього періоду - Оксана /"Гайдамаки" Т.Шевченка/, Меліна /"Золоте черево" Ф.Кроммелінка/, Лі-Ті-Фу /"Мікадо" А. Саллівена та У.Джільберта/, Ізабелла /"Жакерія" П.Мериме/, Ярославна /"Яблуневий полон" І.Дніпровського/, Любина /"Народний Малахій" М.Куліша/. Ці ролі були такі різні, але, як виявиться, такі потрібні для творчого самовизначення молодої актриси. У кожній з цих робіт відчувався "почерк" майбутнього майстра. В.Чистякова майстерно розробляла найдосконаліші партитури своїх образів за всіма правилами акторської школи Л.Курбаса, його театрально-естетичної програми, яка здобула назву "метод образних перетворень". "В праці актора й взагалі у театрі я насамперед шукаю граничного лаконізму, образності, а не буквального відображення дійсності, - пише В.Чистякова у статті "Актор - режисер своєї ролі". - Мені здається, дуже точне слово знайшов для визначення цього поняття Лесь Курбас - "перетворення". Але метафора у театрі не повинна бути зайве зашифрованою. Вистава не книга, не можна повернутись до прочитаного листка, щоб ще раз поразмислити над ним".[7]

Період творчої зрілості Валентини Чистякової, її творчого злету - 30-50-ті роки. Вони позначені поглибленою роботою над вирішенням проблеми акторського перевтілення в процесі створення сценічного образу. "Так вже склалося, що всі мої зрілі, визначні акторські роботи були зроблені після Курбаса, - підкреслює В.Чистякова, розповідаючи про свою творчість. - Але успіх їх пояснюється, перш за все, тією "закваскою", яку я отримала виховуючись під його керівництвом. Ми, березільці, завдяки курбасівським "штудіюванням", мали добре поставлені голоси, еластичні м"язи тіла та емоційно-сприятливі серця. Завдяки його школі ми стали добрим матеріалом у втіленні творчих задумів цього великого майстра, але головне ми були однодумцями".[8] Синтезуючи в своїй творчості досвід та акторські традиції березільців, В.Чистякова стає одним з найяскравіших провісників ідейно-естетичної програми та виконавських

принципів рідного їй театру, визначає якісно новий етап у розвитку його акторської школи. Саме в 30-50-х рр. Харківський театр ім.Т.Шевченка сягає своїх творчих вершин: його називали "філософсько-поетичним театром романтичної героїки". Величезна галерея характерів, створених В.Чистяковою в цей період, переконливо засвідчила широчінь і щедру багатогранність її артистичного діапазону. Серед сценічних шедеврів актриси - Катерина - в блискучій постановці шевченківцями "Грози" О.Островського, Ліда - в "Платоні Кречеті" О.Корнійчука, Євгенія - у виставі "Євгенія Гранде" О.Бальзака, Марія Лучицька - в "Таланті" М.Старицького, Цезарина - в "Дружині Клода" О.Дюма-сина та ін. Про Валентину Чистякову написано багато статей критиками та істориками театру, які бачили її у виставах в період розквіту таланту. Рецензенти в один голос відзначали не лише природні здібності, інтелігентність, поетичність, а й виняткову майстерність актриси, підкреслюючи при цьому, що романтично-емоціональне начало поєднувалось в її творчості з тонким філософським осмисленням життя, психологічно насиченим драматизмом, умінням знайти якусь щемливу ліричну тональність, що розкривала душевний біль її героїнь, умінням користуватися метафорою.

Образи, створені В.Чистяковою, були дуже різні, проте в кожному чітко виявлялися стиль, манера, почерк актриси. Однією з вражаючих її рис було вміння знаходити для всіх своїх героїнь неповторне втілення. В.Чистякова ніколи не дублювала себе. Але малюнок ролі був продиктований не гонитвою за оригінальністю. Він народжувався цілком органічно, як природна необхідність, єдино можлива форма втілення змісту образу.

Щоденники, листи, записи бесід актриси багато дають для пізнання її творчої лабораторії. "Я завжди прагнула до того, щоб бути у кожній виставі новою людиною, - відмічає В.Чистякова в одному із своїх творчих щоденників. - В цьому є животворна сила театру та всеосяжна суть акторської професії".[9] В роботі над образом актриса прагнула до злиття свого "я" з драматургічним матеріалом ролі. Цей процес був надзвичайно важким і відповідальним, оскільки не завжди душевні якості сценічних героїнь були співзвучні їй як виконавиці. В таких випадках допомагав досвід роботи з Л.Курбасом, який, звертаючись до акторів під час студійних занять, підкреслював: "Якщо у роботі над роллю заважає матеріал, даний вам від природи, або, навпаки, не достає якихось якостей матеріалу,

тоді тільки за допомогою режисера ви зможете підійти до метафоричного втілення своєї ролі.[10]

Аналіз методу роботи В.Чистякової над образом Катерини в "Грозі" О.Островського дає змогу простежити шлях актриси до перевтілення, побачити, як вона вирішувала проблему "розчинення себе в ролі". Як свідчать записи в її щоденнику, процес знайомства з роллю починався з бачення ролі в емоційному, зоровому, музичному відчуттях, з народження образних асоціацій, які переростали в період сценічних репетицій в акторську метафору. В.Чистяковій вже з самого початку роботи необхідно було знайти образні "знаки", котрі могли замінити побутову реальність життя ролі. Це не тільки пробуджувало фантазію /наприклад, так були знайдені "руки-крила" до образу Катерини і відчуття її польоту/, але й створювало основу, на якій будувалась "музично-дійова" партитура ролі. Вважаючи, що побутова мова персонажа на сцені має підкріплюватись певною емоційно-художньою барвою, що не завжди збігається зі звичними життєвими уявленнями, актриса шукала в кожній своїй сцені глибокої образної осмисленості інтонаційного малюнка образу Катерини. Вся суттєвість актриси в період підготовки ролі насичувалась музичною чутністю образу. Її засіб створення партитури образу можна порівняти з побудовою оперної партії, яка витворюється композитором на основі музично-ритмічних "інвенцій". Вже з початку роботи в "Грозі" В.Чистяковій виявилась близькою музика О.Скрябіна з її романтичною схвильованістю. Вона переповнювала актрису своїм трагізмом і загадковістю, що перекликалося з її баченням внутрішнього стану героїні. До того ж музичне відчуття образу давало можливість знаходити під час репетицій з партнерами несподівані - і від цього дуже виразні - інтонаційні, пластичні засоби, які приводили до нової інтерпретації ролі, що мала стати сценічною традицією. Безумовно, О.Скрябін і О.Островський - полярно протилежні художні індивідуальності, але в даному випадку такий "союз" для В.Чистякової виявився співзвучним, допоміг відчути головне в образі - його трагедійну основу. Актриса стає не тільки першою виконавицею Катерини на українській сцені, але грає цю роль з великим успіхом. "В рідкісному мистецтві В.Чистякової, мистецтві психологічного плану, глядачеві виразно відчувається вічне дихання Дузе, Комісаржевської, великого, незабутнього мистецтва, - писав театрознавець

Д.Тальніков про актрису, вважаючи її кращою Катериною на радянській сцені. - "Ми вже давно не бачили на сцені митця такої виключної одухотвореності, що володіє заразом такою майстерністю форми". II

Великий і плідний шлях В.Чистякової, яка створила близько ста сценічних образів, аналіз її методу роботи над роллю дають всі підстави стверджувати, що різноманітні грані мистецької спадщини Л.Курбаса проступали в творчості його учениці, що традиції, естетичні принципи режисера і педагога іскрами спалахували в її художніх здобутках, в її видатних роботах, які значно поширили стильові рамки акторського мистецтва, стали складовою частиною української сценічної культури.

Безумовно, вивчення творчих відкриттів Валентини Чистякової, її внеску в розвиток українського акторського мистецтва є актуальним для теорії та практики сучасного театру; досвід, спрямований на реалізацію сміливих театральних ідей, однією з яких було вирішення проблеми синтезу як основи формування сценічного образу, потрібен і сучасній театральній школі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

I. Горбенко А. Харківський театр ім.Т.Шевченка. - К., 1979.- С.9.

2. Архівні фонди музею Харківського театру ім.Т.Шевченка. - Фонд народної артистки України В.Чистякової; од.зб. 34 /Рукописні спогади В.Чистякової про роботу з Л.Курбасом/.

3. Там же; од.зб. 35 / Лист Н.Уквій до В.Чистякової від 16 квітня 1980 р./.

4. Там же; од.зб. 34 /Рукописні спогади В.Чистякової про роботу з Л.Курбасом/.

5. Мар"яненко І. Сцена. Актори. Ролі. - К., 1964. - С.291.

6. Станіславський К. Зібрання творів у 8-ми т. - Т.4. - М., 1957. - С.450.

7. Чистякова В. Актор - режисер своєї ролі // Культура і життя. - 1977. - 6 берез.

8. Архівні фонди музею Харківського театру ім.Т.Шевченка. - Фонд народної артистки України В.Чистякової; од.зб. 34 /Рукописні спогади В.Чистякової про роботу з Л.Курбасом/.

9. Там же; од.зб.35 /Рукописні спогади В.Чистякової про роботу над образом Катерини в "Грозі" О.Островського/.

10. Там же; од.зб.34 /Рукописні спогади В.Чистякової про роботу з Л.Курбасом/.

II. Тальников Д. Отрадная встреча // Советское искусство. - 1945. - 24 авг.

А.І.Кулішенко

ПОЧАТОК РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М.С.ТЕРЕЩЕНКА

Ім"я Марка Степановича Терещенка /1893-1982/, відомого діяча сцени, одного з організаторів театральної справи в Україні, який поряд з Л.Курбасом, Г.Юрою, Б.Романицьким, В.Васильком та іншими митцями активно утверджував у 20-30-ті рр. вітчизняну школу режисури, добре знане історикам та шанувальникам українського театру. Але початок режисерської діяльності і сьогодні залишається маловідомою сторінкою його театральної біографії.

Першою освітою юного Марка була медична.

У 1916 році він закінчує Київську музично-драматичну школу імені М.В.Лисенка. Щаслива доля звела групу випускників цієї школи /С.Бондарчук, В.Васильєв, О.Ватуля, О.Добровольська, П.Долина, С.Мануйлович, П.Самійленко, А.Смерека, М.Терещенко, Г.Шевченко та інші/ з актором трупи М.К.Садовського Лесем Курбасом, що й привело до створення Молодого театру.

Курбас і Терещенко потоваришували, здружились, разом знімали квартиру на Гоголівській вулиці, де жили аж до одруження Леся Курбаса з Валентиною Чистяковою. Під керівництвом Курбаса Терещенко зіграв більше десяти ролей у розмаїтому репертуарі Молодого театру і заявив про себе як оригінальний перспективний актор широкого творчого діапазону. Кращі ролі М.Терещенка у той час: божевільний хлопчик Аманд /психологічна драма "Молодість" М.Гальбе/, один із братів /драматичний етюд "Танець життя" О.Олеся/, хрещ Зевеса /трагедія "Цар Едіп" Софокла/, лісовик /символічна драма-казка "Затоплений дзвін" Г.Гауптмана/, сатана /"Різдвяний вертеп"/, Іван Гус /інсценівка Л.Курбаса поеми "Єретик" Т.Г.Шевченка/ та ін.

У кінці квітня 1919 року Л.Курбас порушив клопотання перед Всеукраїнською Радою мистецтв про включення Молодого театру в число державних. Проте клопотання було відхилено, а Молодий театр об"єднали з Першим театром Української Радянської республіки імені Т.Г.Шевченка. Молодотеатрівців таке рішення не влаштовувало але вибору не було і актори, серед яких був і М.Терещенко, працювали тепер уже в об"єднаному колективі, керівниками якого були

О.Загаров і Л.Курбас. Тут М.Терещенко брав участь у виставах "Гріх" В.Винниченка, "Зелена папуга" А.Шніцлера, розпочав працювати з О.Загаровим над роллю Хлестакова /в другу чергу з Л.Курбасом/. Проте від останньої такої бажаної і привабливої роботи довелось відмовитись.

На початку літа 1920 року М.Терещенка призначають завідуючим театральним відділом при Раді мистецтв Київської губнаросвіти. Радянська театральна політика ранньої пори гнучко міняла програмні й тактичні дії, організаційні й структурні форми. Будь-який відділ державного механізму мав очолюватись особливою компетентною радою. Рада повинна була складатись із майстрів мистецтва і представників громадськості. Ось таким чином Київська губнаросвіта залучила актора М.Терещенка в свій апарат і доручила йому широкий спектр обов"язків. У його завдання входило проводити націоналізацію театрів, організовувати концерти, агітаційні театралізовані виступи під час мітингів, маніфестацій, масові видовища, урочисті свята серед військового й цивільного населення. При цій колосальній завантаженості він не залишав працю в театрі, але час для акторської роботи різко скоротився.

Перша режисерська спроба М.Терещенка відбулась навіть для нього самого несподівано.

Як відомо, Л.Курбас інсценував поему Т.Г.Шевченка "Гайдамаки" і підготував до 59-ї річниці з дня смерті поета виставу,прем"єра якої відбулась 10 березня 1920 року в міському Оперному театрі. Спектакль мав величезний успіх у глядача, блискучі відгуки в пресі. Проте незабаром після цієї яскравої події театр імені Т.Г.Шевченка припинив свою діяльність.Йшла громадянська війна, Україна виборювала свою незалежність. Уже більше двох років Київ знаходився в епіцентрі боротьби за владу. Перед змученим голодом, грабіжництвом, стріляниною і сипним тифом населенням міста проходили війська і миготіли, змінюючи один одного прапори більшовицькі, німецькі, австрійські, армії генерала Денікіна ... У березні 1920 року до Києва наближались війська Польщі, очікувались бої. Ось тому Курбас разом з групою акторів змушені були залишити місто.

Через кілька місяців, це вже було в червні 1920 року, коли встановився мир і більшовики остаточно закріпилися у Києві, виникла необхідність у відтворенні вистави "Гайдамаки". За розпорядженням завідуючого Київською губнаросвітою за поновлення вистави

мав відповідати М.Терещенко. У своїх спогадах він не приховував розгубленості перед неочікуваним завданням. Проте короткий термін підштовхував до негайних дій. Він згадав, що в Молодому театрі Курбас ділився з ним своїм задумом інсценівки "Гайдамаки" Т.Шевченка. До того ж у виставі Терещенко грав роль старшого конфедерата, отже, був учасником і свідком усіх репетицій свого вчителя-режисера/І/інсценівку знав майже напам"ять. У зв"язку з цим звичайно відома була йому й основна концепція вистави, яку Курбас розглядав "як героїко-філософську, що за часів громадянської війни мала бойове агітаційне спрямування"/2/.Майже всі актори курбасівського спектаклю на той час знаходились вже в Києві /лише кілька виконавців другорядних ролей були відсутні та їм без особливих труднощів зробили заміну/; вони й допомогли Терещенку відтворити улюблену виставу в короткий строк, за три дні. На афіші ім"я М.Терещенка не згадувалось, а все ж це було, як він пізніше згадував про той епізод із свого життя, його "перше ... режисерське хрещення" /3/.

Багато сил і часу у початкуючого завідуючого театральним відділом Київської губнаросвіти відбирала націоналізація місцевих театрів. Паралельно йому доводилось вирішувати безліч організаційних питань з приводу влаштування масово-агітаційних видовищ, концертів-мітингів, театралізованих судів.

Однією з поширених форм мистецько-агітаційної роботи того часу були концерти-мітинги. Вони присвячувались злободенним питанням життя України, пам"ятним революційним подіям недавнього минулого, творчості класиків вітчизняної та російської культури, літератури, зокрема Т.Г.Шевченка тощо. Складались концерти-мітинги з двох частин - політичної та художньої. В першій виступали промовці, як правило, політичні діячі /або доповідачі, якщо тема стосувалась творчої діяльності поета чи письменника/. Художня частина складалась з концертних номерів, інсценізацій, вистав. Тематика і репертуар концерту-мітингу погоджувались з губернськими відділами політосвіти і відповідними партійними відділами агітації та пропаганди. Концерти-мітинги часто перетворювались у грандіозну багатотисячну демонстрацію з прапорами, військовими оркестрами, професіональними хорами, які виконували революційні пісні. М.Терещенко систематично займався цією формою

масового агітаційно-пропагандистського театру, про що свідчать газетні об"яви, театральні афіші і програмки часів громадянської війни в Києві.[3]

Новою формою мистецтва тієї заполітизованої доби були також масові дійства - театралізовані масово-агітаційні видовища, що спочатку з"явилися у Петрограді, Москві, а невдовзі - і в Україні. Вони, як і концерти-мітинги, відбувалися не тільки в театральних приміщеннях, клубах, а й на майданах, бульварах, вулицях, в парках просто неба, на циркових аренах. М.Терещенко активно уявся за організацію масових дійств у Києві, проте відразу ж попав у глухий кут. Вразливим місцем у новій багатоплановій його роботі була відсутність сучасного репертуару. Хоча вже з"явились перші вірші на революційні теми сьогодення, естрадні куплети, скетчі, однак дефіцит їх залишався відчутним.

Маючи значні повноваження, М.Терещенко мобілізував літературні сили Києва: зібрав до гурту поетів Павла Тичину, Миколу Терещенка, Олексу Слісаренка, Михайла Семенка, Якова Савченка, естрадного куплетиста Леоніда Григор"єва. За замовленням Наркомату освіти і військово- політичних органів вони розробляли програми для концертів-мітингів, писали сценарії для масових видовищ /"Труд і капітал", "Першотравневий карнавал" тощо/ і популярних тоді театралізованих "судів" /"Суд над Пілсудським", "Суд над Скоропадським", "Суд над розрухою"/. До речі, разом з літераторами вчився писати сценарії й М.Терещенко.

Для постановок масових дійств за щойно створеними сценаріями М.Терещенко залучав професіональних акторів /нерідко й сам виступав як актор/, студентів Музично-драматичного інституту імені М.В.Лисенка, різні мистецькі студії, колективи художньої самодіяльності, оркестри міста, військові частини, а також театральних художників А.Петрицького, М.Бурячека, К.Єлеву, які винахідливо оформляли народні свята й маніфестації /4/.

Обставини змушують М.Терещенка займатись не лише організацією великих масових полотен, а й братись до їх постановок поряд з режисерами київських театрів і кіно. Так, він був відповідальним за постановку масового дійства "Труд і капітал". Ось такий факт за спогадами Марка Степановича. "У 1921 році з"явився перший наш колективний сценарій масового дійства "Труд і капітал". Для здійснення нашого задуму ми вибрали приміщення цирку. Дійові особи - представники ворожого табору /капіталісти, соціалрадники,

генерали, служителі культу тощо/ – були розміщені вгорі, там, де під час циркових вистав завжди сидить оркестр. Представники "труда", маса повсталих розміщувалися унизу, на арені цирку. Верхню площадку з ареною з"єднували широкі сходи, які давали можливість сполучати дію між двома ворогуючими таборами. На арену цирку дійові особи з"являлись з трьох проходів – центрального і двох бокових. У побудові композиції ми не обмежувалися діалогами і виразними рухами. Сцену збагачували хори, танці, акробатика ... Багато уваги приділялось пантомімі ... Все це робило видовище складним, барвистим, синтетичним"/I, с.9-I0/.

Зрозуміло, що режисура вела дію саме лінією агітаційного сатиричного, героїко-пафосного, політично-актуального видовища. Суть була не в тому, щоб показати внутрішній світ капіталіста, генерала, служителя релігійного культу. Важливим за це і головним завданням було запалити революційність глядачів. Виконавці з жестами мітингових ораторів хриплими голосами посилали в зал для глядачів репліки і закличні промови, дружним хором викрикували гасла. Наголошувався соціальний антагонізм, використовувались риси гротеска, нищівної сатири у змалюванні негативних персонажів. Маршові ритми, політичні монологи, революційний пафос, монументальна сила акторських інтонацій, скульптурна статика профільних поз тощо – ось основні засоби виразності типових агітаційних видовищ епохи "Театрального Жовтня", якими оволодів тоді М.Терещенко. І якщо на початку нового для нього режисерського шляху він відчував себе не впевнено, то вже за короткий час з"являється віра в себе, в свої можливості. В солдатській шинелі, у шапці-будьонівці він почував себе воїном "на театральному фронті", як називали в добу "военного коммунізму" театрально-агітаційну ниву. Згодом сучасники Марка Степановича відзначали його "неосяжну ініціативу та енергію, велике уміння"/5/ "цілеспрямованість, завзяття в роботі, палку віру в свою справу"[*].

В результаті напруженої праці у молодої людини, котра готувала себе до акторської кар"єри, з"являється досвід постановника великих масових полотен, виявився потяг і хист до режисури. Спілкування й співпраця з поетами, акторами, режисерами, музикантами, художниками, педагогами, представниками політичної влади, заглиблення в соціальні події недавнього минулого й сьогодення

* Розмова з нар.артистом України А.І.Крамаренком І6 лип. 1970 р. Архів автора статті.

впливають на світогляд молодого митця, розвивають у нього відчуття тогочасних соціальних настроїв. Попри всі незгоди і злигодні, які принесли з собою революція і громадянська війна на очах у М.Терещенка відбувалась грандіозна перебудова театральної справи. Партія більшовиків швидко зорієнтувалась у нових умовах. Вона вважала театр важливою агітаційною ділянкою за радянську владу, бачила в ньому проводиря свого впливу на народ. Мистецтво стало доступне широким масам. М.Терещенку, як і багатьом українським мистецьким інтелігентам, було до вподоби оте конструктивне багатообіцяюче оновлення.

Серед молодшого покоління, до якого належав М.Терещенко, спостерігалось неоднозначне ставлення до більшовицької влади. Марко Степанович не брав участі в страйках, підпільній діяльності, ні в революції, ні в громадянській війні. Він належав до тих, хто прилучився до перших заходів радянської влади і цілком ототожнював себе з соціалізмом, хоч і зберігав певну внутрішню незалежність /до лав Комуністичної партії він не вступив ні в 20-х рр., ні пізніше/. За сімейними переказами відомо, що перша дружина М.Терещенка Євгенія Брикіна умовляла його виїхати за кордон. Він категорично відмовився. І зрозуміло чому.

Революційна доба, виступаючи багато в чому суперечливою, туманно-обнадійливою, з гаслами соціального й національного визволення, приваблювала таких як М.Терещенко, - селянських синів, котрі самі, своїми особистими силами без протекцій і допомоги здобували освіту й робили кар"єру. Не забуваймо, що то була натура романтична, до того ж ще й артист з розвиненою фантазією. А фантазія, естетична уява знаходили в цю добу простір для найрізноманітніших надій та ініціатив ...

У кінці 1920 року М.Терещенко очолював Всеукраїнську Центростудію - середній театральний навчальний заклад з драматичним, музичним і хореографічним відділеннями.* Логіка обставин ставила Терещенка перед необхідністю вибору. І вибір відбувся сам собою. Він залишив театр імені Т.Г.Шевченка, Київську губ-

---

* В особистому архіві М.С.Терещенка знайдено посвідчення на його ім"я від 1923 року. Наявність цього документа спростовує твердження М.С.Терещенка в книзі "Крізь лет часу" /с. 19/, театрознавців В.В.Голоти в статті "Злет і драма режисера /Одеса: Чорноморські новини, 23 лют. 1994 р./, А.І.Куліщенко в статті "Один із перших засівувачів театрального Жовтня" /вихідні дані див. під № 17/ про те, що Всеукраїнська Центростудія була вузом. Насправді це був середній навчальний заклад, а саме: Київський державний театральний технікум.

наросвіту і з головою поринув у навчальні справи та викладацьку роботу.

Протягом семестру він підготував разом із студійцями, обдарованою молоддю, виставу "Перший Будинок Нового Світу" та виніс її на суд київського глядача.* Основою для спектаклю стала літературна композиція, що створена на основі імпровізованих студійцями прозових текстів, які об"єднували вірші П.Тичини в сюжет революційного змісту. Група студійців у двадцять чоловік оригінально для того часу, спираючись на основні засоби виразності - колективний рух, колективний жест - відтворювала руйнівну силу революції, боротьбу пролетаріату за волю, за право створити новий світ. Пролетаріат "переорює світ капіталізму й сіє зерна нового життя"/6/.

На кону, обставленому безпредметними конструкціями, відбувалось революційне, алегорично-символічне масове дійство. Колективними пантомімічно-пластичними рухами будувались композиції окремих людських груп, масові сцени. Колективна декламація віршів П.Тичини супроводжувалася модерністською музикою молодого композитора А.Буцького.

Із цієї вистави невдовзі народився експериментальний театр імені Г.Михайличенка.** Творчий шлях цього театру тривав чотири роки /1921-1925/. В ньому працювали поети і письменники П.Тичина, М.Семенко, О.Слісаренко, Г.Шкурупій, Ю.Яновський, балетмейстер Б.Нижинська, художники А.Петрицький і В.Меллер, композитор М.Верхівський. Театр мав режисерську лабораторію. Колектив театру пройшов складний, бурхливий і напружений шлях пошуків. Він мав численні відгуки в пресі. Найбільш цінні для нас виступи провідних істориків театру науковців П.Руліна та О.Кисіля. Вони вважали театр імені Г.Михайличенка й театральну майстерню мистецького об"єднання "Березіль" передовими театрами сучасності. На їх думку, обидва колективи здійснили "спробу революціонізування театру, зміни всього його зовнішнього обличчя та внутрішньої суті"/7/а М.Терещенко і Л.Курбас першими сміливо кинули виклик старим формам театру, пішли шляхом експерименту /8/.

---

* Прем"єра вистави "Перший Будинок Нового Світу" відбулася 11 травня 1921 року в Київському оперному театрі імені К.Либкнехта.

** Г.І.Михайличенко - перший нарком освіти в Україні, розстріляний денікінцями у 1919 р.

Театр імені Г.Михайличенка не був позбавлений недоліків, серйозних хиб і суперечностей. Однак то вже - окрема розмова.*

Такими були перші кроки М.Терещенка-режисера. На нашу думку, його творча діяльність починалася біля джерел політичного театру, що в 20-30-х рр. знайшов прихильників не лише в Україні /Л.Курбас, М.Терещенко/, у Росії /Вс.Мейерхольд/, а й в Європі /Е.Піскатор, Ф.Вольф, Б.Брехт/.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Терещенко М. Крізь лет часу. - К.: Мистецтво, 1974. - С. 4-6, 9-10.
2. Довбищенко Г., Лабінський М. Поема народного гніву. - К.: Мистецтво, 1972. - С. 24.
3. История советского драматического театра: В 6-ти т. - М.: Наука. - Т. I /1917-1920/. - С. 218-219.
4. Анатолій Петрицький: Спогади про художника. - К.: Мистецтво, 1981 - С. 4.
5. Василенко В. Шлях михайличенківців // Глобус. - 1925. - № 10. - С. 236.
6. Терещенко М. Будова й методи роботи. - К.: Держвидав, 1922. - С. 10.
7. Кисіль О. Український театр. - К.: Мистецтво, 1968. - С. 149.
8. Рулін П. На шляхах революційного театру. - К.: Мистецтво, 1972. - С. 56.

---

* Більш повний огляд творчості театру імені Г.Михайличенка приведено в статті Кулішенко А.І. "Один із перших заспівувачів театрального Жовтня" // Театральна культура: Респ.міжвід.наук. зб. 1980. - Вип. 6. - С. 59-69.

Гаврилюк П.І.
Ковальова Р.Т.

Світ лялькових образів

Говорячи про таку невід'ємну частину культури Слобожанщини як музеї, не можна не згадати про музей ляльок у Харківському державному театрі ляльок, який існує з 1959 року. Це єдиний музей такого роду в Україні і один з двох у СНД (в усьому світі близько 10 таких музеїв).

Музеї театру ляльок здатні дати значно більше враження про вистави, ніж звичайні театральні музеї. Там відвідувач зустрічає, як правило, лише фотографії артистів та макети декорацій. У музеях театральних ляльок головні експонати -- оригінали.

Звичайно, театральне мистецтво -- ефемерне, проте театральні ляльки переживають своїх виконавців і можуть крізь роки давати чіткіше враження про вистави, ніж фотографії та макети, що зберігаються в музеях, присвячених драматичному або оперному театру. Це пов'язано з особливою, більш важливою роллю художника в театрі ляльок. Адже створюючи художній інструмент -- ляльку -- він передає їй ту або іншу характерність. А актор, орієнтуючись на створений художником образний ряд ляльки, відштовхуючись від драматичного матеріалу і задуму режисера, створює сценічний образ.

У музеї Харківського театру ляльок зібрані експонати, які відтворюють не лише творче життя самого колективу, але й лялькове мистецтво різних країн і народів. Завдяки колишньому керівнику творчого колективу, народному артисту України Віктору Андрійовичу Афанасьєву, який займав також пост віце-президента міжнародного союзу діячів театрів ляльок УНІМА, театр побував на гастролях і фестивалях у країнах Європи, Азії, Африки й Америки (зокрема, в Угорщині в 1974 р., у Москві в 1976 р., у Бельгії в 1979 р.) і майже звідусіль привозили зразки місцевих ляльок. У музеї можна ознайомитися з усіма типами ляльок: петрушечними, вертепними, маріонетковими, тіньовими і відкрито керованими.

Оформлено експозицію музею художниками А.Родіоновою та О.Щегловим. Особливо необхідно підкреслити роль Олексія Михайловича Щеглова, який тривалий час був головним художником театру. Про нього

нагадують не лише численні роботи, створені для Харківського театру, але й велика (заввишки у 2 метри) музична скринька, розписана Щегловим у стилі українського народного орнаменту. На скриньці знаходяться ляльки, також зроблені самим художником: коли музична скринька грає мелодію, то на ній по черзі з'являються фігурки дівчинки, вагітної жінки і померлої бабусі. Завершивши коло, вони з'являються знову, відтворюючи таким чином вічний ланцюжок життя людини від народження до смерті.

Сам же оформлювач експозиції також присутній в музеї -- його портрет виконано у вигляді ляльки. Цю ляльку виготовили у майстернях театру і подарували Олексію Михайловичу в день його 70-річного ювілею. І вона потрапила до музею вже після смерті художника.

Експонати Харківського музею дають можливість простежити історію розвитку театру ляльок як виду мистецтва від самих його джерел до наших днів. Так, в експозиції є макет найдавнішої лялькової ширми -- кругової, зробленої Щегловим за малюнком німецького мандрівника Адама Олеарія. Олеарій відвідав Росію в 1636 році і став свідком петрушечних вистав. Однак подібна до неї ширма -- ще вона зветься "ширмою на ногах" -- відома в дещо інших модифікаціях як на Сході, так і у Західній Європі. Історичні дослідження доводять, що "олеарій" -- це, ймовірно, найдавніша лялькова ширма, історія якої налічує не три сторіччя, а значно більший період часу. Таким чином, за експонатом Харківського музею можна скласти враження про початковий етап не лише російського, але й світового театру ляльок.

Іншими прикладами ширм для вистав фольклорного театру є створені тим же Щегловим зразки ширм, характерних для українських та російських народних лялькових вистав -- "Вертепу" та "Петрушки". Вони виготовлені в 1975 році до вистави Харківського театру "Ляльки розповідають і показують", яка відтворювала старовинні лялькові видовища двох слов'янських народів.

Плоска петрушечна ширма, що замінила "олеарій", характерна для більш пізнього періоду російського театру "Петрушки" (XIX -- початок XX ст.).

Вертепна ширма-скринька характерна для пов'язаних з релігійною традицією лялькових вистав, що побутували у середньовіччя в усій Європі, але найбільшого поширення набули у Польщі (шопка), Білорусі (батлейка), Україні (вертеп).

Ширма, яка зберігається в Харківському музеї, відтворює властивий усім місцевостям України поділ вертепної ширми-скриньки на дві частини -- верхню (духовну) і нижню (світську), де відповідно розігрувались сцени євангельського сюжету про Різдво Христове та побутові сценки з народного життя. Разом з ширмами петрушечної та вертепної вистав присутні в музеї і характерні для них ляльки -- Петрушка і його Наречена, Запорожець, Цар Ірод, Чорт та ін.

Що ж стосується ляльок фольклорного театру інших країн, то передусім звертає на себе увагу лялька Гіньоля, який у XIX ст. став головним героєм французького театру ляльок, витіснивши Полішинеля, що панував там два попередні сторіччя. Лялька, яка зберігається в музеї, є дублером Гіньоля, виготовленого відомим французьким режисером Гастоном Баті. Баті відомий передусім як режисер драматичного театру, один з реформаторів французької сцени 20-30-х рр. І лялька Харківського музею цікава, насамперед, як наочний приклад взаємозв'язку між драматичним і ляльковим театрами, взаємозв'язку, в якому театр ляльок не тільки сприймав досягнення драматичного, але й сам справляв на нього вплив.

У XX ст. театр ляльок переходить на професійну основу. Його засновниками стало подружжя Н.Я. та І.С.Єфімових, яке створило у 1918 році Перший радянський театр ляльок для дітей. Поряд з афішами їх вистав тут присутні й виготовлені ними ляльки 20-30-х рр., які подарував музею син художників О.І.Єфімов. Ці твори знаменують новий щабель у розвитку театру ляльок як мистецтва, оскільки є одними з перших зразків створеної Єфімовими нової системи ляльок -- тростинної, яка значно розширила можливості художнього інструменту-ляльки.

Особливий куточок у музеї присвячено діяльності найбільшого реформатора лялькового мистецтва С.В.Образцова, який тривалий час очолював Державний центральний театр ляльок (ДЦТЛ). Тут представлено афіші, програмки, фотографії різних періодів творчості Образцова, а також ляльки з вистав "Солом'яний капелюшок" та "І-го-го" (художник Б.Тузлуков).

Різноманітно представлено в експозиції роботи театрів ляльок України. Тут присутні персонажі з вистав, здійснених творчими колективами Вінниці, Луганська, Дніпропетровська, Донецька, Івано-Франківська, Києва,

Кіровограда, Львова, Одеси, Полтави, Сімферополя, Хмельницького, Черкас.

Особливо виділяються ляльки, створені заслуженими працівниками культури республіки А.Чеверноженко (до вистави Луганського театру "Дімка-невидимка) і В.Майоровою (до вистави Кримського театру "Солодкий пиріг"). В експозиції можна ознайомитися з прикладами різного художнього вирішення одного й того ж лялькового персонажа. Так, у музеї представлено ляльку Страусеняти з постановок п'єси "Я -- курченя, ти -- страусеня" Г.Усача та Є.Чеповецького, здійснених у Вінницькому (художник Л.Гречанівська) та Херсонському (художник В.Добель) театрах. Є і дві пари ляльок Топа і Топки, виготовлені в різні роки художниками Є.Гуменюк і О.Щегловим для постановок Харківським театром ляльок п'єси "Веселі ведмежата" М.Поліванової режисерами В.Тихвінським і Є.Гімельфарбом.

Багато експонатів розповідають про творчу роботу колективів нині незалежних держав, які раніше входили до складу СРСР. Російський театр ляльок поряд з ляльками з вищезгаданого ДЦТЛ представлений персонажами з вистав Московського театру тіней (дуже рідкісний у Європі різновид театру ляльок), Санкт-Петербурзького Великого театру ляльок, Белгородського, Владивостоцького, Нижегородського та багатьох інших колективів. Поряд з російським театром ляльок представлено й театр ляльок інших народів Росії, зокрема мордвинів й чувашів.

З ляльками російських театрів сусідять і ляльки з театрів Латвії, Естонії, Беларусі, Грузії, Узбекистану, Вірменії, Казахстану, Киргизії. Відвідувач може ознайомитись з персонажами, створеними заслуженими працівниками культури Росії Т.Бруні і В.Коркодиновим, заслуженим діячем мистецтва Латвії П.Шенхофом та багатьма іншими майстрами.

Театр ляльок далекого зарубіжжя представлено в основному роботами лялькарів Східної Європи -- Болгарії, Угорщини, Румунії, Чехії, Словаччини. Лише польських театрів, чиї роботи представлено в музеї, більше десяти. Така рясната польської частини експозиції -- наслідок співдружності Харківського театру з видатним теоретиком та істориком театру ляльок, багаторічним генеральним секретарем УНІМА Хенріком Юрковським.

Звертають на себе увагу й одні з найпопулярніших лялькових персонажів світу -- Спейбл і Гурвінек, створені визначним майстром чеського театру ляльок. Присутні в експозиції й ляльки з Бельгії, Німеччини,

США, Канади, Японії. Особливо цікаві плоскі ляльки з фанери до спектаклю за відомою модерністською п'єсою Альфреда Жаррі "Король Убю", поставленого Міхаелем Мешке у Швеції на сцені Стокгольмського "Маріонеттентеатру". Ця п'єса давно викликала цікавість режисерів, тому що створювалась у двох варіантах - для театрів ляльок та для драматичного театру. Проте рішення "Короля Убю" на драматичній сцені вимагало широкого звернення до прийомів умовного театру. В спектаклі М.Мешке фанерний панцир та маски повністю закривали живе тіло актора.

За думкою М.Корольова, рухи виконавців виявились "навіть більш дерев'яними, більш, так би мовити, "ляльковими", ніж реально буває у ляльок". Як висловився Хенрік Юрковський на конференції УНІМА в 1966 році, ця вистава виявилася характерним для наших днів "переходом до проміжного жанру, досі невідомого, до якогось середнього між драматичним театром і театром ляльок". Вистави такого жанру відбуваються нечасто, і тим прикметніше і цінніше наочне свідоцтво про них у музеї Харківського театру ляльок.

Багато експонатів музею розповідають про дружбу лялькарів різних країн. Так, ляльки Танцюриста і Хасан, яких привезли з Єгипту, нагадують про чотирнадцятимісячне творче відрядження В.А.Афанасьєва до цієї арабської країни і вистави, які створено там єгипетськими майстрами під його керівництвом.

Спеціальний зал присвячено діяльності УНІМА, організації, яка на добровільних засадах об'єднує діячів мистецтва театру ляльок. Ряд експонатів музею -- це подарунки діячів УНІМА, зокрема: генерального секретаря цієї організації Яна Маліка (Чехія) і члена президії Рольфа Мезера (Німеччина). Завдяки провідній ролі В.Афанасьєва у діяльності УНІМА музей мав можливість активно поповнювати фонди навіть у роки "холодної війни", яка значно обмежувала контакти між майстрами такого малоідеологізованого виду мистецтва, як театр ляльок.

Значну частину експозиції присвячено діяльності одного з найстаріших колективів республіки -- Харківського театру ляльок. За представленими в музеї матеріалами -- плакатами, макетами вистав і передусім ляльками -- є можливість простежити творчу еволюцію театру за період, який охоплює більше чотирьох десятиріч.

Так, в експозиції присутні ляльки Півня, Лисиці, Жабки та Їжака (художник Є.Гуменюк) з вистави "Теремок" за п'єсою С.Маршака,

поставленої режисером А.Струменком ще в 1949 році. Взагалі музей відображає роботи кількох генерацій художників, які постійно працювали в Харківському театрі ляльок. Відвідувач може ознайомитись з ляльками робіт О.Щеглова, Л.Братченка, В.Кравця, В.Маяцького та ін. Лялька Тартальї з вистави "Король-Олень" є одним з рідкісних прикладів роботи в театрі ляльок художника Д.Власюка, який присвятив більшу частину своєї творчої діяльності драматичному театрові.

Більшість з представлених у музеї робіт харківських художників-лялькарів було відзначено різними нагородами. Так, художник О.Щеглов, який створив ляльок і оформлення до вистави "Чортів млин", що лишається в репертуарі вже протягом 40 років, одержав диплом лауреата Всесоюзного фестивалю театру ляльок у 1968 році. Аналогічну нагороду одержала тоді ж і художник Є.Гуменюк, автор ляльок до вистави "Запорожець за Дунаєм".

Велика кількість матеріалів дозволяє прослідкувати за еволюцією підходу до створення лялькового образу. Так, ляльки Комісара та Дмитрика з вистави "РВР" за А. Гайдаром вирішені художником Є.Гуменюк у суто реалістичній, що переходить у натуралізм, манері. Таке художнє рішення, багато в чому зумовлене ідеологічним диктатом у мистецтві, було характерним для постановок цієї вистави у багатьох інших містах СРСР і згодом було визнане більшістю фахівців шляхом у глухий кут у створенні ляльки-образу. В наступний час, як добре свідчать матеріали експозиції, художники Харківського театру, як і художники інших театрів України і країн колишнього Союзу, ясно показували тенденцію від спрощеного розуміння реалізму до більшої узагальненості та умовності образів.

Прикладом найбільш радикальної умовності є ляльки з вистави "Театрик "Зелений Гусак", або не дражніть публіку", здійсненого на харківській сцені польським режисером М.Тандерою у 1988 році. Цікавий зразок поєднання різних манер показують виготовлені в 1977 році ляльки до вистави "Шерлок-Холмс проти агента 007" (п"єса А.Житницького і В.Левіна, художник-постановник В.Кравець). Образи Шерлока Холмса та доктора Ватсона вирішені у реалістичній манері, а негативних персонажів (Мері-Члері, Джеймс Бонд, Рижі) -- в умовній, з використанням шаржу та гротеска.

Звертають на себе увагу і герої Ільфа і Петрова Остап Бендер та Кіса Вороб'янінов з вистави "12 стільців" (режисер В.А.Афанасьєв,

художники Є.Гуменюк, Л.Братченко, О.Щеглов). Цікаво, що лялька Кіси Вороб'янінова вражає своєю подібністю до персонажа, втіленого актором С.Филиповим у кіноінсценівці Л.Гайдаєм відомого роману. Проте кінокомедія з'явилась на екрані через кілька років після вистави Харківського театру. Можна небезпідставно вважати, що художник О.Щеглов передбачив задум режисера і виготовив ляльку, орієнтуючись саме на цього актора. А тому, знаючи про любов Гайдая до театру ляльок, такий збіг обставин не можна вважати випадковим.

Особливо цікаве враження справляють маски роботи В.Маяцького до вистави "Святий і грішний" (п"єса В.Варфоломєєва), поставленої режисерами А.Інюточкіним і О.Рідним. Маска органічно увійшла до театру ляльок ще з 50-х рр., однак вистави, яка б від початку до кінця була вирішена в масках, як "Святий і грішний", світова практика театру ляльок не знала. Про музей Харківського театру ляльок неодноразово писали. Його експозиція продовжує поповнюватись, проте фінансові труднощі, пов"язані з непідготовленістю культури до ринкової економіки, негативно позначились на ньому. Тому, в сьогоднішніх умовах для комплектування фондів музею необхідна державна підтримка, бо Харків за кількістю державних музеїв на душу населення поступається більшості міст України, а музей театру ляльок є унікальним у своєму роді в країні і по праву належить до скарбниці національної культури.

В.М. Откидач

Національні традиції в оркестровому виконавстві

Яким би містким і багатогранним не був комплекс філософських, естетичних, соціологічних, культурологічних, мистецтвознавчих питань -- всі вони так чи інакше розмежовуються на питання історичні і теоретичні, які в залежності від предмета і методу дослідження можуть висвітлюватись або окремо, або ж синтетично. При дослідженні проблем художнього прогресу взагалі та оркестрового виконавства зокрема виникає необхідність охоплення предмета дослідження у великих масштабах, потрібних для визначення об'єктивних критеріїв прогресу.

Цілком обґрунтовані міркування з цього приводу знаходимо, наприклад, у книжці М.Парсаданова "Про поступальний характер розвитку мистецтва". "Розмова про прогрес мистецтва, - за виразом автора, - повинна вестись ніби на широких просторах культури і цивілізації, на яких би відчувалось повітря віків".[1]

Згідно з принципом історизму зміст, структура, функції оркестрового виконавства виявляються по-різному в різних соціально-історичних та національно-етнічних умовах розвитку художньої культури. Саме тут і вимальовуються різні ракурси й напрями вивчення даної проблематики, необхідною вимогою естетико-соціологічного методу дослідження якої повинно бути:

1. Філософське осмислення суті поступального характеру становлення, розвитку й оновлення оркестрового виконавства як процесу складової діалектичної взаємодії соціально-історичних, психологічних, ідеологічних та художньо-естетичних чинників музичного прогресу;

2. Соціологічне виявлення з синтезу національно-стильових форм музичного мистецтва загальної структури світового прогресу в музиці;

3. Історико-теоретичне з'ясування комплексного критерію своєрідності стильових традицій музики певної епохи, визначення художніх носіїв прогресивного розвитку й оновлення цих традицій.

Відносно історичного розвитку дослідник Лисяная має, наприклад, таку думку: "Історія показує, що для скільки-небудь повного осягнення процесів художньої культури необхідна певна часова дистанція, яка необхідна для створення свого роду інструментального наукового досвіду. До того ж цей досвід історичний і внаслідок цього несе на собі відбиток недосконалості та прорахунків свого часу".[2]

Задовго до виникнення націй на Русі на основі своєрідності історичного життя східнослов'янських етнічних утворень формувалися деякі особливості психології російської, української та білоруської народностей, що стали згодом культурно-побутовими традиціями російської, української та білоруської націй.

---

[1] Парсаданов М. О поступательном характере развития искусства. - М.: Сов.художник, 1964. - С.89

[2] Лисяная О. Пути развития русской и украинской музыкальной культуры: от средневековья к XIX в. - Харьков: Основа, 1993. - С.25

У процесі суспільно-історичної практики, коли основою людського існування стає праця, виразність інтонацій і голосові реакції людей набувають усвідомлено соціального змісту. З розвитком мови вони поступово набувають здатності організувати психіку цілого колективу людей у єдиному переживанні, тобто тонше виражати соціально значущі емоції: гнів проти ворогів, радість перемоги, сум з приводу непоправних втрат, вольове напруження в колективному трудовому процесі.

Величезна сила емоціонально-смислової виразності не могла не усвідомлюватися людьми в умовах суспільного життя, мовного спілкування. Люди поступово пізнавали звукові властивості слів, їх емоціональну характерність, навчилися надавати звучанню голосу певної значущості, вкладати в нього свої почуття. Велику роль при цьому відігравали виникнення й розвиток уявлень-асоціацій про характер і якості інтонацій свого голосу, про його здатність змінювати висоту, динаміку, тембр. Саме ці асоціативні уявлення були однією з найважливіших передумов відкриття секрету музичної виразності, перетворення мовних інтонацій на інтонації музичні.

Одночасно з процесом осмислення людиною емоціональної виразності свого власного голосу, усвідомлення нею виражальної ролі звучання інтонацій живої мови відбувається і другий процес - олюднення реальних звучань природи як одного з проявів перетворення всього предметного світу в олюднений світ. Інтонаційно-мовна виразність по асоціації переноситься на всю сферу і створюваних штучним шляхом /первісний інструментарій/, і природних /"голоси" живої та неживої природи/ звучань.

Звуки стародавнього примітивного інструментарію /в Україні - бубон, сопілка, дримба, трембіта, різні мисливські свистульки тощо/ також олюднювалися, тобто наділялися інтонаційно виразним змістом, емоціонально-смисловим значенням, первісно вплетеним у трудовий процес або інші форми практичного спілкування. Зв'язок ритмічно організованих звуків ударних інструментів, дзвону, трембітних мотивів з "мовою" сигналів або ж трудова основа землеробського календарного пісенного циклу - показові приклади в цьому відношенні. Більше того, на перших етапах суспільного розвитку, коли людина, безсила перед стихією природи, мріяла підкорити її, поставити собі на службу, звуки первісного інструментарію поряд з їх утилітарною суттю

/тут можна вказати на використання інструментарію в походах, іграшках, культових процесіях, танцях тощо/ наділялися разом із словесною звукомовою змістом "магічним".

Фантастичному, художньо-поетичному описові магічної сили людського голосу й музичного інструментарію не випадково відведено чимало місця у давньому епосі багатьох народів світу /Орфей - у грецькій міфології, Вейнемейнен - у карело-фінському епосі "Калевала", Садко - в російських билинах та ін./.

Отже, тільки у процесі творчого осмислення людиною емоціональної змістовності інтонацій свого голосу, естетичного олюднення на основі інтонаційної асоціативності всієї сфери реальних звучань /як різноманітних звуків природи, так і тих, що народилися в процесі трудової діяльності/, інтонаційного осмислення і перетворення ритмічного і тембрового світу звуків відбулося музичне інтонування як форма звукообразного мислення. Вироблення такого мислення - це процес, що характеризується різними показниками на різних щаблях історичного розвитку народів.

Зазнаючи інтонаційно-образної модифікації, деякі відносно стійкі етнічні риси колективної психології стають у музиці вже художньою традицією, що сприяє закріпленню деяких етнічних особливостей соціальної психології, виховує через практику музично-інтонаційного спілкування певні, більш-менш постійні типи психореакцій і залишає, таким чином, у культурній спадщині наступних поколінь свій помітний слід. Кожне наступне покоління вносить у типологічно усталені музично-інтонаційні комплекси свої доповнення і нововведення, додає до перетворених в художні традиції рис соціально-етнічного характеру свої інтонаційно-психологічні "пласти".

Музично-історичні процеси починають функціональне життя в глибині століть, задовго до утворення націй і національних культур. Сама історія свідчить, що процес міжетнічних зв'язків, незважаючи на значні соціальні, економічні та географічні перешкоди, проходив дуже давно у найрізноманітніших сферах культури.

У галузі музичної культури можна виявити надзвичайно цікаві факти найстародавніших контактів навіть між народами, вельми далекими за своїм етногенезом. У візантійських гімнах - релігійних піснях філософсько-містичного змісту з ліричними відступами повчального характеру - музична основа була інтернаціональною в буквальному розумінні цього слова: у ній

зустрічалися елементи грецькі й сірійські, кавказькі та єврейські, римські й слов'янські. Можна згадати також про "вторгнення" давньої китайської музики в Корею, Японію, Індію, з одного боку, а з іншого - про поширення музикування з Бухари і Самарканда, Індії, Персії в Китай, про вплив на цивілізацію Арабського Сходу музики народів Кавказу, Середньої Азії та Європи; про вплив арабської музичної культури на європейську завдяки поширенню маврітанами музичного інструментарію Сходу в Іспанії, Португалії, на Сіцілії та ін. Подібні історичні приклади - переконливе свідчення того, що вже задовго до виникнення націй музичний досвід одних народів передавався іншим народам.

Історія світового мистецтва завжди проходила в загальній послідовності великих стилів, або, як їх ще прийнято називати, стилів художніх напрямів /ренесанс, бароко, рококо, класицизм, реалізм, романтизм, імпресіонізм та ін./, що виникають за певних соціальних та історичних умов. При спорідненості цих умов у різних етнічних колективах, які часом не мають безпосередніх контактів між собою, можуть виникнути в мистецтві аналогічні стильові напрями. Проте кожна національність вносить певну своєрідність у загальний стиль, зумовлену національною своєрідністю соціально-історичних чинників розвитку мистецтва.

Соціальний прогрес визначається багатьма чинниками. Серед них найважливішу роль відіграє міра спільності людей у створенні матеріальних і духовних цінностей. Оптимальною умовою музичного прогресу є безперешкодний і всебічний обмін музично-естетичним досвідом між людьми у всесвітньому масштабі.

На перших етапах становлення музики як виду мистецтва загальнолюдських рис її розвитку не виходили за межі загальних властивостей та особливостей праці і природних умов існування людини. Оскільки в основі духовного виробництва лежить загальна праця, справжні творіння культури всіх часів і народів об'єктивно являють собою для сучасності загальнолюдське надбання. Найстародавніші шари прогресивних музичних традицій народів світу не є тут винятком, навіть за умови, якщо реально не все людство знає їх.

В історії суспільної думки прогресивне мистецтво не відразу почало усвідомлюватися як єдине ціле. Тривалий час бракувало елементарних засобів і можливостей такого взаємозв'язку між людьми, при якому їхній художній розвиток міг усвідомлюватися як всесвітньо історичний процес. Форма музично-культурного, як і іншого спілкування, визначалася вузькоспецифічними рамками ізольованих одна від одної або ворожих одна одній племінних угруповань у межах первісного роду. І тільки з виникненням держав та утворенням народностей з'являється об'єктивна можливість планомірного художнього спілкування між великими людськими колективами, одночасного спілкування вглиб - на основі внутрішніх взаємин і вшир - на основі міжнародних культурних зв'язків. Перш ніж ця можливість і історична необхідність стануть реальністю, людство пройде у своєму розвитку ряд проміжних етапів, долаючи на шляху до все ширшого та інтенсивнішого культурного взаємообміну різні перешкоди: економічну роздрібненість, політичні бар'єри, етнічні забобони тощо.

Ось чому історія музики здійснюється як всесвітньо-історичний процес, а становлення й розвиток окремих національних музичних культур завжди так або інакше має загальнолюдську суть. Незалежно від рівня розвитку цих культур відмінності історичних періодів формування їх національних стильових традицій в їх основі , кінцевому підсумку лежать загальні соціально-естетичні закономірності, усвідомлені й неусвідомлені закони музичного прогресу.

Історична наукою встановлено, що українська народність, поряд з російською та білоруською, формується приблизно у 14-16 ст., виростаючи із спільного етнічного кореня - давньоруської народності. Отже, в історії української музики, принаймні, деякі риси національної своєрідності у зародку, незалежно від ступеня їх розвиненості, можна виявити у культурі східнослов'янської спільності, що іменується давньоруською народністю. Зрозуміло, вони закладені передусім у багатовікових традиціях колективного художнього досвіду широких мас трудящих, об'єктивованого у поетичних, музичних і музично-поетичних образах усної творчості.

Упродовж 14-15 ст. зароджується і українська культура. Її подальше становлення в 16-17 ст. відзначене інтенсивним розвитком та стабілізацією оригінальних форм української народної і професіональної музики. Неабияку роль в цьому відіграли міжкультурні та міжнаціональні контакти. Інтенсивні культурні контакти створили в Україні ті засади, які конче необхідні для продуктивного розвитку власної культури.

У 17 ст. на Русі почала опановуватися нова система жанрів, яка охопила всі види художньої творчості. Будучи світською за своєю природою, вона увійшла в протиріччя з існуючою системою церковної професіональної творчості, чи то була ізографія, духовна література, чи церковне співоче мистецтво.

У цей час великий вплив на російських та українських просвітителів мала музична культура західних країн. Насамперед це була опера, яка робила свою переможну ходу Європою. На високому рівні була й інструментальна музика.

Дані історичного музикознавства дають підстави стверджувати, що перші паростки музичного професіоналізму, так або інакше пов'язані з процесом становлення національних стилів, з'являються вже в надрах усної народної творчості, у діяльності тих співців-трибунів, які за різних часів і в різних країнах створювали високохудожні епопеї про героїчні діла співвітчизників, оспівували потаємні думки і мрії про краще майбутнє своїх народів. У стародавній Греції це були знамениті рапсоди, у Скандінавії - скальди, в Шотландії та Ірландії - барди, на Русі - бояни, у Казахстані та Киргизії - акини, в Азербайджані - ашуги, в Туркменії - бахші та ін. В Україні творців народного епосу, для яких за цілою низкою причин /зокрема втрата зору у воєнних походах/ музика ставала основною професією, в народі нарекли кобзарями. Силою свого музично-поетичного слова вони будили в людях почуття національної гордості й волю до боротьби за свободу і незалежність батьківщини, несли в маси національну самосвідомість, що зароджувалася у визвольній боротьбі.

Відома надзвичайно плодотворна роль так званих братських шкіл та колегіумів у справі розвитку українського музичного професіоналізму. Виникнувши ще в 16 ст. як православно-церковні об'єднання, братства у процесі загострення національно-визвольного руху розширюють сферу своєї діяльності до масштабів, які

виходять далеко за межі політичної боротьби проти різних форм національно-релігійного гніту. . боротьбі проти католицької церкви і колонізації, проти насаджування унії та єзуїтських шкіл кристалізувалася позитивна програма виховання національних кадрів у різних галузях культури.

Світська побутова практика музикування народжувалася і мужніла найчастіше поза стінами культово-співацького інтелектуалізму. Як свідчить світова практика, це відбувалося скоріше на основі музично-співацької та інструментальної майстерності різночинного люду. В Західній Європі ним були ваганти, школярі, жонглери, міми, менестрелі, трубадури і трувери, майстерзінгери і мінезінгери, які мандрували в пошуках пожитку і освіти. В Україні до цього люду можна віднести передусім так званих мандрівних дяків, студентів-братчиків та інших музикантів-просвітителів з числа бідних верств. Вони ж часто були і творцями, і виконавцями.

Історично склалося так, що українська школа в процесі становлення своїх стильових форм і традицій, особливо в галузі великих форм оперної та симфонічної музики, відчувала на собі переважно однобічний вплив російської та західноєвропейської композиторської практики, тривалий час не досягаючи у своєму власному практичному досвіді рівня міжнародної значущості.

Рубіж 16-17 ст. слід вважати початком нового, гуманістичного у власному розумінні періоду української культури, своєрідного українського Відродження, з яким пов'язане закладення естетичного фундаменту і для національної музичної культури. Цьому сприяли такі соціальні та ідейно-художні чинники:

1. Національна консолідація широких верств населення України у визвольній боротьбі проти "своїх" та іноземних гнобителів.

2. Становлення нових традицій народної музично-поетичної творчості, що відбивають революційні зрушення в житті та світорозумінні трудящих мас.

3. Зародження нових жанрів світського спрямування - канта і одноголосної пісні з інструментальним супроводом, що функціонують спочатку як самостійні форми музикування, а згодом і як "прикладна" музика до вертепу та інших театральних вистав.

4. Формування української літературної мови через поступове проникнення середньонаддніпрянської говірки /київсько-полтавського діалекту/ в мову книжкової літератури, художньої прози, поезії та театру.

Перші паростки української національної професіональної музики більш природно й органічно вироцувалися на грунті естетичних запитів людей так званого третього стану, різночинно-міського музичного побуту, нових форм міщансько-світського, а також і дворянсько-салонного музикування. До того ж останнє обслуговувалося насамперед цеховими музикантами - представниками перших виробничо-професіональних об'єднань /на зразок ремісничих цехів/, особливо поширених в Україні у 17-18 ст.

Достатньо плідно традиції інструментальної музики розвиваються в Україні. Вже в 17 ст. в середніх школах, а вони були в Києві, Чернігові, Харкові і Переяславі, поряд із загальноосвітніми та богословськими науками вивчалася музика. Відомо, що в Києво-Могилянській колегії, яка з 1701 р. здобула статус академії, крім чудового хору був і великий симфонічний оркестр. Грунтовно організованою музична освіта була в Харківській колегії, де вже в 1768 р. було відкрито нове училище - так звані "дополнительные классы".

Якщо в першій половині 18 ст. світське музичне життя було зосереджене при дворі, то з другої половини століття у зв'язку з відкриттям Російського публічного та деяких приватних театрів знайомство з новою жанровою системою протікає більш інтенсивно. Аналогічний процес відбувається в інструментальній музиці. Якщо в першій половині століття її носіями були заїжджі інструменталісти-гастролери з Італії, Франції, Іспанії, діяльність яких, головним чином,також була зосереджена при дворі, то в другій половині 18 ст. в Україні і Росії з'являються свої видатні інструменталісти, які активно займалися концертною діяльністю. Серед них - Хандошкин, Бортнянський, Козловський та ін.

У 18 ст. продовжується "трансплантація" жанрів світського професіонального мистецтва з країн Західної Європи. Багато що з цього коректувалося змінившимся станом музики в суспільстві. Музика супроводжує не тільки офіційні державні урочистості петровського часу, але й усякого роду розваги, розважні прогулянки та маскаради. Крім военних оркестрів, існували колективи інструменталістів, які задовольняли потреби світського товариства. Інтерес до європейської концертної музики уживався з інтересом та любов'ю до традиційних форм народного мистецтва. А дещо в середовищі дворянства на початку століття було мистецтво бандуристів.

Чимало робилось і для виховання музикантів-професіоналів. Головним центром їх підготовки стає придворна співоча капела, де учні проходили прекрасну школу. В підготовці професіональних кадрів помітна роль належала Глухівській школі, яка відкрилась в Україні в 1719 р. і постачала для Петербурга інструменталістів та хористів.

Своєрідний розквіт форм музикування в поміщицьких маєтках припадає на другу половину 18 ст. Так, при дворі гетьмана України Кирила Разумовського були оперна та балетна трупи, хорова капела та симфонічний оркестр. Існують свідоцтва про побутування інструментальної музики при дворах гетьманів Данили Апостола та Івана Брюховецького. З другої половини 18 ст. по всьому Лівобережжю України функціонують кріпацькі оркестри.

Перші кріпацькі оркестри і ансамблі, хорові капели та музично-театральні трупи в Україні при поміщицьких маєтках з їх новими переважно лірико-побутовим репертуаром і світською манерою виконання - типові явища національної культури міст, що зароджувалися, хоча їх фундаторами і учасниками були часто музиканти - вихідці з кріпаків.

Загалом кріпацькі оркестри сприяли розвиткові народної інструментальної музики. Після скасування кріпацтва багато музикантів з поміщицьких оркестрів лишилося в своїх селах. Об'єднавшись в невеличкі інструментальні ансамблі, вони обслуговували селян. Все це сприяло утворенню в народі найрізноманітніших інструментальних ансамблів і практиці оркестрового виконавства.

Багато кріпацьких оркестрів виїжджали на гастролі до різних міст України та Росії. Особливо значну музично-освітню діяльність, кріпацькі оркестри розгорнули в Києві. В 1803-1818 рр. до Києва запрошувались кріпацькі оркестри, які грали на балах, в концертних залах, у садах. Крім того, в самому Києві було кілька поміщицьких оркестрів. А згодом 40-50-ті роки XIX ст. взагалі будуть характеризуватися ще більшим розвитком оркестрової музики в Києві.

Друга половина 18 - середина 19 ст. провіщує якісно новий етап формування української нації, її музичної культури. Це пов'язується з періодом розкладу феодально-кріпосницьких і розвитку капіталістичних відносин з усіма економічними, політичними і культурно-етнічними наслідками, що звідси витікають.

Як дітище в основному феодально-середньовічної ідеології православне культове мистецтво відступає на задній план перед висунутими самим життям новими, суто світськими музичними жанрами, перед першими спробами створення композиторської школи реалістичного напряму в галузі різних форм вокальної та інструментальної музики.

Процес пізнання української культури має свою специфіку і не вкладується в межі суджень про культуру тільки за досвідом, втіленим у вершинних творах її представників. Якщо прагнути пізнати українську культуру, не слід черпати знання з одного джерела, зробити це можна тільки зважаючи на сукупний духовний пошук художників багатьох поколінь і всі боки їх творчої діяльності. Це ж саме відноситься і до оркестрового виконавства, яке упродовж свого існування було органічною частиною художньої культури.

Л.С.Азарцева
Л.П.Вільченков

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КАНТА В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ КІНЦЯ XVI - ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ.

В останній час, завдяки процесу становлення національної свідомості, поглибилась зацікавленість вітчизняною культурою, зокрема культурою XVI-XVII ст.

Новий час - зламна доба, позначена "відкриттям цінності людської особистості" /Д.Ліхачов/, новітнім світоглядним спрямуванням, ствердженням у своїй етичній самосвідомості українського народу, зародженням світського напряму в художній культурі, зближенням літературної і побутової мови, зародженням та розвитком професіональної музики.

Проблема, що розглядається у цій статті, маловивчена. Увага авторів багатьох праць останнього десятиріччя була спрямована загалом на вивчення жанрів та форм мистецтва, тоді як частина демократичної культури цього часу зосталась поза увагою. Саме демократичний жанр,

що має у своїх витоках народну творчість, з тим життєдайним середовищем, в якому зросло національне класичне мистецтво, зокрема український кант.

Цінний фактичний матеріал, отриманий в результаті вивчення багатьох рукописних збірок кантів, тривалий час досліджували літературознавці: В.Перетц, П.Безсонов, О.Веселовський, І.Франко, В.Гнатюк; сучасні літературознавці та філологи: О.Позднєв, О.Панченко, Г.Нудьга, М.Грицай, В.Крекотень, Г.Сидоренко та ін. Немало музикознавчих праць так чи інакше торкаються проблеми кантової культури у російському музичному мистецтві XVII ст. /Ю.Келдиш, Т.Ливанова, М.Парфентьєв, О.Фіндейзен, С.Скребков/, історії розвитку музичної культури загалом /Б.Асаф'єв/ як етапу, що передував формуванню українського романсу /А.Шрейр-Ткаченко/. Канту присвячені дослідження Л.Костюковець про білоруську кантову культуру, статті Ю.Келдиша, Т.Калужникової, Є.Орлової, В.Ільїної, Л.Яценко в окремих збірках з історії російської та української музики. У працях Т.Ливанової, Ю.Келдиша, Л.Івченко на основі аналізу багатьох рукописних матеріалів зроблена низка важливих теоретичних висновків про типологічні та специфічні ознаки, музично-поетичні особливості кантів.

Проблема виникнення українського канта в кінці XVI ст. повинна розглядатися як епохальне досягнення свого часу саме через його вплив на становлення національної художньої культури загалом /традиційної, театральної, поетичної, танцювальної/ і національної та класичної музики зокрема.

У першій половині XVI ст. склались передумови того яскравого процесу національно-культурного відродження, який Україна переживала в кінці XVI і особливо в першій половині XVII ст.

Розвиток української народності і становлення її державності проходили у надзвичайно складних умовах. Після Люблінської унії Польща мала значний вплив в економічній і в ідеологічній сферах. Католицтво, реформація, кальвінізм, орден єзуїтів притискували українську культуру, православну віру, мову та ін. через проповідь, літературу і школу. Українське суспільство розбилося на два табори, що почали між собою завзяту боротьбу: з одного боку - православні магнати, більшість духовенства та народні маси, з іншого - колишні

ієрархи, підтримувані королем та його прибічниками. Замість двох існували три церкви: католицька, православна та уніатська, або грекокатолицька.

Боротьба проти унії породила унікальний неповторний жанр українського письменства - полемічну літературу XVI-XVII ст. Остання вплинула на подальший розвиток красного письменства й філософської думки. З'явилися яскраві твори видатних авторів: у Острозі - фундаментальний богословський трактат "Апокрисис"; "Христофор Філарет", трохи пізніше - "Граматика" Мелетія Смотрицького, "Послання єпископа відступника від православ'я" та "Короткослів на відповідь Пйотру Скарзі" галичанина Івана Вишенського.

Громадські об'єднання українського міщанства - братства - заснували школи у Львові, Луцьку, Києві, згодом - друкарні; утримували на свої кошти вчителів та неімущих учнів, закладали притулки, лікарні тощо.

Необхідність протистояння чужій ідеології, розвиток економіки сприяли появі освічених людей, розвиткові просвіти, вищої освіти, книгодрукарства. Під впливом зв'язків з Східною Європою і її гуманістичних ідей в Україні з'явилися нові школи з вітчизняними традиціями. Острозька школа 1578 р. стала першим навчальним закладом нового типу. Її програма так званих "семи вільних мистецтв" за своїм рівнем відповідала вимогам вищої школи. Острозька академія, як її називали сучасники, виховала М.Смотрицького, І.Борецького, П.Сагайдачного та ін. У 1632 р. П.Могила, об'єднавши засновану ним у Києво-Печерській лаврі школу зі школою Київського братства, заклав підвалини Могилянської колегії, яка згодом стала одним із найважливіших навчальних закладів слов'янського світу. В 1572 р. І.Федоров заснував друкарню у Львові, де видав книги: "Апостол", перший східнослов'янський буквар /1574 р./, буквар з читанкою /1578 р./, "Острозьку біблію" /1581 р./ та ін. У XVI-XVII ст. на Україні діяло 25 друкарень, 17 з яких видавали книги церковнослов'янською та українською мовами. Навколо них об'єднувались гуртки письменників і вчених. Зародилася і досягла високого рівня книжкова графіка - гравюра на дереві, металі й камені, книжкова мініатюра з народною орнаментикою, портрети й тематичні композиції.

У взаємозв'язку з літературою розвивалася усна народна творчість: думи, історичні та ліро-епічні пісні, що прославляли українське козацтво, відбивали події боротьби з татаро-турецькими нападниками, визволення співвітчизників з мусульманської неволі /думи про Самійла Кішку, Олексія Поповича та ін./. У фольклорі того часу з'являється тема інтимних почуттів людини /балада "Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш" та пісні про козака і Кулину/. Розвиток міст - політичних, економічних, торговельних і культурних осередків - сприяв поширенню шкільного театру та народного театру-балагану. На ярмарках, святах гралися комедії, іноді драми. У ХУП ст. виник вертеп.

У іконописі посилився вплив народного світогляду, з'явилися характерні українські пейзажі. Національним явищем стали народні ікони /Козацькі покрови/, на яких зображувались тип зі образи людей, що виходили за межі традиційних зображувальних канонів. У народному малярстві /картина "Козак Мамай"/ розкрився ідеал вільної людини - козака, любов до природи. Розвивалося декоративно-ужиткове мистецтво, а під впливом ідей гуманізму - портретний живопис.

З огляду на культурно-історичні обставини епохи українська музика могла розвиватися переважно в культових хорових формах. Самобутній київський розспів з плином часу "законсервувався", по суті втратив зв'язок з фольклором і гальмував еволюцію музичного мистецтва /І/. На зміну монодії прийшло живе, сповнене чуттєвості партесне багатоголосся, основане на гнучкій і пластичній нерідко народного складу мелодиці й чіткій ладовій та гармонічній виразності. В церквах і монастирях виникли хорові колективи, пишне і барвисте звучання яких протиставлялось хоровій та органній музиці католицьких костьолів /5/. У середній і вищих школах, зокрема Києво-Могилянській колегії, виховувалися творці, регенти і співаки партесної музики, які піднесли її на високий художній і професіональний рівень. Існуючі на Україні народно-пісенні традиції впливали на церковний спів, сприяли становленню українського канта. Окремі дослідники вважають, що кант прийшов на Україну з території Польщі /5,7,8/, інші вважали його суто національним досягненням українського народу /І,4,3/. Ми дотримуємося точки зору, що кант водночас паралельно розвивався і в Україні, і у Польщі.

Партесному співу навчали у братських та духовних школах, під його впливом з'явилися кількоголосні пісні - канти /за духовною тематикою - псалми/. Вони стали відгалуженням партесного співу. Канти позначені конкретними жанровими ознаками /2/. Вони бувають одно- і кількоголосними з текстами силабічного і силаботонічного віршоутворення, куплетні за формою, здебільше квадратносиметричної структури.

Проте основною є триголосна фактура. Мелодія звучить у верхньому голосі, другий супроводжує її переважно в терцію, третій гармонійну основу. При цьому він може рухатися досить вільно /"ексцелентуючий бас"/, утворюючи нові звукосполучення. Склад - акордово-гомофонний, зрідка трапляються елементи поліфонії. У ладовому відношенні мелодії кантів спираються на мажорно-мінорну систему, хоча лад не завжди чітко виявлений. Плин мелодії позначений плавністю мот..вів, секвенційністю. Метроритм чіткий, часто несиметричний. Форма виразно окреслюється внаслідок обов'язкових наголошених зупинок - каданс ів, якими позначаються закінчення періодів. У записах кантів розмір визначено, але тактові риси відсутні. Їх заступає поділ маленькими вертикальними рисочками на музично-поетичні фрази. Канти нотувалися у тональностях не більше як з одним дієзом чи бемолем. Знаки виставлені при нотах /як тональні, так і випадкові/.

У подальшому розвиток його йшов у бік мирського змісту і розширення музично-виражальних засобів при збереженні специфіки жанру. Розпочавши своє існування як відгалуження позацерковної духовної пісні, кант скоро став світською піснею з її різновидами: філософським, урочистовітальним, ліричним, жартівливим тощо. Численні любовні канти, такі як "Ах, свет мой горький", "Бедна ж моя головонька", "Где златое время?", "К чему ж ти, серденько, по саду смутненько ходила". Чи не найстарішим записом кількоголосного любовного канта є "Ти, серце, спиш" зі збірки "Куранти" 1733 р. /8/.

На кінець XVI - початок XVII ст. припадає багато документальних даних про поширення віршових позацерковних духовних творів /6/. Їх складали видатні діячі культури: Памва Беринда, Кирило - Транквіліон - Ставроветський, Данило Туптало, Феофан Прокопович та багато невідомих авторів. У їхніх творах зустрічаються авторські позначки: "Читай і співай на утіху душі

своєй", "Хоть співай, хоч читай, тілко світом Господа душу свою просвіщай і утішай". Деякі позначки вказують на певний емоційно-музичний характер цих віршів-пісень: "Читай і співай в радості", "Глас жалостнай, прііми і рече".

На початку XVII ст. визначилась сфера тем і образів, поетично-музичних форм, типових для зразків духовної пісні, які згодом увійшли до "Богогласника". Як приклад можна назвати вірші-гімни з "Книги о священстві" /Львів, 1614/, ліричні елегії з "Лікарства на оспалий умисел чоловічий" /Острог, 1607/, де розробляється мотив скороминучості життя, вірші про нікчемність земних утіх з книги "Діоптра сиреч зерцало. Або изображение живота человеческого в лірі".

"Богогласник" є першою збіркою, де зібрані та систематизовані українські канти /247 пісень/, польські /32/, латинські /2/. У цій збірці позначено міста їх виникнення - Бердичів, Боромля, Западниці, Сборів, Тернопіль, Таврів, Почаїв та ін. /"Тростянець, за не тамо сложена быстъ"/.

Окремі автори складали не тільки тексти, а й мелодії. Дмитро Левковський - йому належить ціла збірка "Начало з богом песней на празники... списаные через Дмитра Левковського 1777-1778 рр." - до жодної з своїх пісень /№ 144, 148, 149, 154, 200/ нот не подає, відсилаючи до мелодій "Богогласника". Іоанн Горавський, Іван Настиборський, Василь та Іоанн Пашковські майже завжди споряджають тексти власними мелодіями або скомпільованими з тих, що звучали в побуті. Данило Туптало та Григорій Сковорода тільки складали мелодії до власних слів.

Виникнувши у середовищі духовенства, "реєнтів", дяків - бакалярів та учнів духовних училищ, канти ними розповсюджувались. Згодом сфера застосування цих пісень поширилась: вони становили своєрідну "камерну музику" міського населення, виконувалися під час урочистих зустрічей духовних і світських високопоставлених осіб /5/, складали вагому частину духовних драм, а також вертепу /4/.

Духовні канти співались і в церкві, наприклад, під час релігійної відправи цілування плащаниці звучав кант "Приідите, убліжим Іосифа". Залишком цього циклу /на думку знавця церковної музики С.Смоленського, до нього входило близько 30 кантів/ є "Уже тя лишаюся, сладкое чадо".

Будучи вельми стабільним щодо музично-виражальних засобів, кант загалом не є стандартним твором. Протягом майже двох століть перебував у постійному розвитку, у взаємодії з різними видами фольклору, передусім народними піснями, які нерідко набували вигляду канта /6/, /"Ой під вишнею", "Чечіточка", "Ішов козак з України" та ін./. Їх співали лірники, прості люди в містах і селах. У виконанні "домашніх ансамблів" звучали канти, що перетворилися на колядки і навіть на духовні пісні /"Мимо рая прохожу"/.

Канти вплинули на формування українських народних ліричних пісень - романсів і пісень літературного походження, котрі відігравали важливу роль у розвитку різних жанрів фольклору, професіональної пісенності, хорової, театральної і інструментальної музики.

Кант як форма акапельного співу мав велике значення для розвитку вітчизняного хорового мистецтва. Його вплив виразно відчувається у творчості Веделя, Березовського, Бортнянського.

Українські духовні пісні, зокрема з "Богогласника", дали творчу наснагу багатьом композиторам: М.Лисенку, С.Людкевичу, М.Колессі, О.Кошицю, М.Гайворонському, М.Скорику.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Грінченко М. Історія української музики. - К., 1922.
2. Історія української музики: В 6 т. - Т.І. - К., 1989.
3. Келдыш Ю.В. Древняя Русь XI-XVII вв. //История русской музыки: В 10 т. - М., 1983. - Т.І.
4. Огієнко І. Українська культура. - К., 1918.
5. Парфентьев Н. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI-XVII вв. - Свердловск, 1991.
6. Ревуцький Д. Золоті ключі. - Вип.І. - К., 1926.
7. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. - М., 1971.
8. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в.: В 2 т.: - М.; Л., 1928
9. Яценко Л. Українське народне багатоголосся. - К., 1962.

Ж.В.Дедусенко

ВИКОРИСТАННЯ ЖИВОПИСНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ /НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ І.ШАМО "КАРТИНИ РОСІЙСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ"/

Образотворче мистецтво і музика ще на зорі людської історії були взаємозв'язані у єдиному комплексі як сторони різного роду життєвих процесів: обрядових і культових дій, свят, народних видовищ і карнавальних розваг. У такого роду явищах синтетичного художнього мистецтва слухові й зорові враження були елементами єдиного образного цілого. Починаючи з епохи Відродження, синтетичні форми поступово розпадаються, обособлюються в окремі системи, які мають свої специфічні засоби відображення об'єктивного світу. Так основою художнього відродження в образотворчому мистецтві стає зорова подібність образу і предмета, а основою музичного образу – слухова подібність музики і життєвого переживання. Специфіка музики полягає в тому, що вона не може, подібно живопису, прямо передати зоровий облік явищ предметного світу або, подібно літературі, передати предметний зміст визначених понять і уявлень, що закључені в словах мови літературних творів. Але вона може з небувалою для інших видів мистецтва досконалістю виразити характер і рух переживань людини, нюанси її почуттів. Ці переживання, емоції можуть бути чутними тільки в інтонаційному вираженні. В інтонуванні /втіленні почуття в звук/ і криється образна суть музики.

Інтонація, будучи в мові супровідним елементом, в музиці немов відокремлюється від мови і знаходить самостійність, прагнучи компенсувати відсутність слова своїми специфічними засобами. Для цього збільшуються і підсилюються всі її якості /висотні, темброві, динамічні/, які, диференціючись, знаходять більшу визначеність, уточнюються, розвиваючись у складну систему виразних засобів музичної мови. Саме в силу цієї інтонаційної природи музики створюється можливість надзвичайно конкретної і точної передачі в ній внутрішнього світу людини. Причому вона передає не тільки емоційний світ, але і

конкретизує свої образи, звертаючись до прийомів звукової зображальності зовнішнього світу /безпосереднє відтворення звуків природи і життя, ритмів, шумів/, визиваючи просторові і світлокольорові асоціації /наприклад, наближення і віддалення будь-яких явищ, враження від яскравого освітлення, затемнення, гри світл кольору/. Тим самим музика малює не тільки внутрішній світ героя, але і говорить про соціокультурне середовище, в якому він діє, відчуваючи при цьому прямий вплив образотворчого мистецтва.

Цей вплив може виявлятися у двох формах.

I. Підвищення в музиці значення зображальності, живописності, картинності /особливо в програмній музиці/.

2. Створення музичних творів, натхнених живописом і прагнучих до музичного втілення його образів, переведення образів із зорових в емоційно-звуковий план.

Зображальність в музиці почала розвиватися ще в епоху Відродження /ефекти луни, перегуки голосів/ і перейшла в епоху романтизму /починаючи з Бетховена/ в цілісну картинність музичних творів, які передбачали обов'язкові зорові асоціації. В таких творах, як "Лісові сцени" Р.Шумана, "Роки мандрів" Ф.Ліста, "Фантастичній симфонії" Г.Берліоза емоційно значущі картини природи доповнювались і конкретизувались зображенням чутного /звуків, ритмів, інтонацій реального життя/, а все разом штовхало на інтерпретацію видимого, широке коло зорових асоціацій. Так народилась в музиці ідея програмності, як свідомий зв'язок інструментальної музики з іншими видами художньої творчості. Цей зв'язок передбачав прояснення задуму композитора в назві твору, в епіграфі, який орієнтував слухацьке сприйняття і нерідко відсилав до інших видів мистецтв. Завдяки ідеї програмності музична зображальність була усвідомлена не як предметне, а як живописне начало у музиці. Переконання в тому, що музика по-своєму може "живописати", підготувало появу музичних творів, що втілювали образи художнього мистецтва. Це в першу чергу твори композиторів-романтиків, наприклад: Ф.Ліст "Обручення" за картиною Рафаеля, "Мислитель" за скульптурою Мікеланджело, в російській музиці - М.Мусоргський "Картинки з виставки" за малюнками Гартмана, С.Рахманінов "Острів мертвих" за картиною Бьокліна.

Жанр картинної програмності розвивають у своїй творчості і сучасні композитори /В.Кікта "Фрески Софії Київської", Р.Щедрін "Фрески Діонісія" - в російській музиці ; І.Белза "Сюїта на теми малюнків О.Бердслея", О.Костін "Російський лубок", І.Шамо "Картини російських живописців" - в українській музиці/.

Зупинимося на останньому з названих творів. Цикл І.Шамо "Картини російських живописців" /1959 р./ замислено як багатоплановe відображення російського живопису у фортепіанній сюїті. Кожна з 6 частин циклу пов'язана з образами живопису, створеними І.Голіковим /"Тройка"/, І.Левітаном /"Літній вечір", "Володимирка"/, О.Риловим /"Ранок у лісі"/, М.Нестеровим /"Берізка"/, Б.Кустодієвим /"На гуляниі"/.

Музика тут пов'язується з визначеною картиною лише в результаті того, що композитор відсилає до них наше уявлення, прямо декларуючи цей зв'язок у назві. Музика циклу не ілюструє картини і не зводиться до "перекладу" зображальності живописної в зображальність музичну. Зв'язок цей полягає в спільності емоційного змісту, де музичні п'єси передають не картини, а уявлення і народжені ними переживання.

У сюїті представлені 3 художні сфери: жанрова сцена /"Тройка", "На гуляниі"/, лірично пейзаж /"Літній вечір", "Ранок у лісі", "Берізка"/, психологічне узагальнення /"Володимирка"/.

Перша п'єса "Тройка" за картиною Голікова малює яскраву сцену: летить тройка в погожий день , у морозному повітрі далеко розноситься дзвін сріблястих дзвіночків, радісне очікування прийдешньої Масниці і народного гуляння охоплює людей. Музика п'єси проникнута відчуттям весілля, піднесеності, святкового збудження. І.Шамо яскраво і винахідливо використовує тут весь арсенал виразних засобів музичної мови і колористичних ресурсів рояля, відводячи велику роль прийому звукоімітації: дзвін бубенців, відчуття руху тройки, перебор гармоней і балалаек. У передачі цілісної картини чималу роль відіграють і формотворчі елементи фактури, які створюють свого роду музичний простір п'єси. Це досягається тонким використанням тембрів, динаміки, агогіки, педалізації.

"Подібно тому, як у живопису є різні ступені інтенсивності забарвлення, так і в музиці існує таке ж різноманіття інтенсивності звука. Деякі тони звучать м'яко і служать ніби фоном. Інші - більш яскраво, що являє ніби середній план. Треті виділяються на самому першому плані. Все це відповідає різним планам в живопису" /1/

Крайні розділи написаної в трьохчастинній формі п'єси відображають звучання тройки, яка наближається, а потім /в репризі/ віддаляється /динамічний ефект крещендо від *pp* до *ff*, і діминуендо від *f-f* до *ppp* з авторською ремаркою в кінці "морендо" - "завмираючи" /і служать немов рамкою картини. Цей прийом "рамки" характерний для всіх п'єс циклу І.Шамо. Основою мелодичного зерна "Тройки" є танцювальна тема, яка написана в народному дусі. Привертають увагу в темі характерні ходи на чисту квінту вгору з подальшим її заповненням. Фактурний розвиток теми відбиває традиції професійного вітчизняного мистецтва з використанням широких можливостей хорового і інструментального письма. Це проявляється у триголосному викладі теми /2 проведення/, регістрових перегуках голосів, подібно чоловічим і жіночим партіям у хорі, октавному туті в кульмінації. Гострі ритмічні перебивки, різноманітна зміна штрихів від легкого стакато до легато і дзвінких маркато доповнюють "зриму" образність п'єси.

Ще більш переконливо жанровий характер відбивається в останній п'єсі циклу "На гулянці" за картиною Кустодієва. Святкова строкатість, барвистість, соковитий колорит полотен цього художника дали змогу І.Шамо створити блискучий зразок російського танцю. П'єса пронизана концертністю, віртуозністю /авторська ремарка "Алегро кон фуоко" - "Швидко з вогнем"/ і передбачає широкі артистичні можливості виконавця. Контрастне зіставлення тем, швидка зміна фактурних елементів, запальний ритм танцю, що чергується з пісенними епізодами, імітація звучання народних інструментів-балалайки, гармошки - створюють калейдоскоп настроїв, лубочність, властиву картинам Кустодієва. Композитором настільки точно і емно передано образ, що ця п'єса стала у виконавців однією із найпопулярніших у циклі. Незважаючи на строкатість тем, музичний матеріал не хаотичний, а підкорений логіці музичного мислення. І.Шамо використовує трьохчастинну форму з динамічною репризою, яка

не тільки повертає нас до початкового стану радіння свята, але і утверджує його як головне, що несе основний смисл. Крайні розділи – це власне танок з присіданнями, стрибками, вихровим кружлянням,що передається в музиці примхливою ритмікою, численністю синкоп, акцентів, розкручуванням пасажів біля центрального, стрижневого звука; динаміка – f , штрихи – гостре бтакато, маркато. В середньому розділі з'являється контрастна першій лірична пісенна тема, написана в паралельному мінорі з елементами підголоскової поліфонії. Постійно видозмінюючись і фактурно розцвічуючись, вона теж набуває характеру танцю і звучить потім водночас з основною темою, доповнюючи і підкреслюючи її. Багатократне повторення теми танцю в різноманітних гармонічних і ритмічних комбінаціях нагадує рух танцюристів по колу в загальному танці. Завершується п'єса блискучим пасажем глісандо на fff .

Серію ліричних пейзажів складають п'єси № 2 "Літній вечір", № 3 "Ранок у лісі", № 3 "Берізка". Всі вони передають поетичну "звучащу" атмосферу полотен художників Левітана, Рилова, Нестерова. Музична мова цих п'єс близька російському народному мистецтву. Більшість тем відбивають глибокі інтонаційні зв'язки з піснею, що передається в їх широті, м'якості, характерному ладовому забарвленні /наприклад, підвищення IУ ступеня в мінорі – яскрава риса народної мелодики/.

Варіантність мелодії, що широко використовується композитором, часто супроводжується змінами її метроритмічної структури і пов язана з вільним її розвитком. Пісенність проявляється також і в поліфонізації фактури виразними підголосками. Для передачі ліричного настрою композитор створює мелодії в дусі наспівів давньої обрядовості, хороводів, календарних пісень, використовуючи в них невеликий кварто-квінтовий обсяг, організовані єдиним ритмом трихордні поспівки, ладову перемінність, унісонний виклад.

<u>П'єса "Літній вечір"</u> – справжній вечірній пейзаж з неповторним почуттям спокою і задумливості /авторська ремарка "пасторально", динаміка від pp до mp /. Плавність ліній асоціюється з народною ліричною піснею. В крайніх розділах п'єси зберігаються особливості народного багатоголосся,

де виділяються заспів "соліста" і перехват теми "хором". Виклад теми у високому регістрі при паралельному русі голосів /унісон через 2 октави/ створює колористично цікаве звучання, що асоціюється з заходом сонця. Фортепіанна фактура до кульмінації поступово розвивається, "хорова" і "вокальна" тканини синтезуються і набувають характеру органної транскрипції. П'єса багата на тонкі темброві знахідки, кольоровий звукопис, які створюють звукову перспективу вечірнього пейзажу.

У п'єсі "Ранок у лісі" /Рилов/ І.Шамо спробував передати в музиці гомін лісу, що прокидається, де кує зозуля і холодні краплини роси блискучими бризками розлітаються під ногами. Музика вся ніби у півтонах /негучна звучність, високий регістр, короткі фрази, багато пауз/, але все живе, дихає у невимушеному легкому русі /ремарка "Віво, леджіеро" - "Дуже швидко, легко"/. Основна тема - партівливо-танцювальна ніби відображає пурхаючих з гілки на гілку птахів. Цьому допомагають і штрихи: коротке стакато і легке легато. В середньому розділі цікаві колористичні ефекти - раптове підсилення в межах 2-х тактів і зміна фактури цих же тактах на акордове мартелято - передають шумливий галас птахів. Загалом "Ранок у лісі" /Шамо/ майстерно відображає стиль декоративного живопису Рилова.

Наступна п'єса "Берізка" /Нестеров/ - узагальнюючий образ рідної природи. Вона вся пронизана хороводними мотивами, а головна її тема близька до пісень календарного циклу "Веснянки" Велику роль відіграють елементи хорової фактури, що виражено в унісонах, здвоєннях, імітаційних перегуках. Підголоски підкреслюють риси хорео графічності. Обрядовість проявляється також і імітації гусель /арпеджування акордів, супроводжуючих тему/. Агогіка підкреслює пластику фігур і повторюється досить рівномірно, відокремлюючи одне танцювальне коліно від іншого. Колористичність підсилюється гармонією, яка наслідує традиції імпресіонізму /значна роль великих септакордів/. У середньому розділі хороводна тема розгортається, збудується, фактурний розвиток теми охоплює все більш широкий діапазон, насичується виразними підголосками і звучить як гімн рідній землі, рідній природі.

Кульмінацією циклу І.Шамо є п'єса "Володимирка" за картиною Левітана. Лірика художника має в цій картині соціально-філософське забарвлення. На ній зображено тракт, яким в царський час йшли на каторгу і заслання тисячі революціонерів. Цей сумний шлях став уособленням їх долі. І тому образ Володимирки наповнений численністю суспільно-історичних асоціювань. Емоційна атмосфера пейзажу, викликане ним почуття самотності, тяжкого смутку набувають узагальнюючого значення, стають вираженням загального ставлення до світу, народженого визначними соціальними умовами. Слідом за Левітаном І.Шамо в цій п'єсі досягає глибокого психологічного напруження. Основним засобом створення адекватного стану в музиці став прийом остинато - поширений прийом в українській музиці, особливо в творчості Лятошинського. З'являючись в перших тактах ледь чутним фоном, на який накладається журлива мелодія в низькому регістрі, в процесі динамічного і фактурного наростання остинато перетворюється в грізний набатний дзвін і в кульмінації набуває палко-патетичного характеру, а потім, в міру поступового спаду, ніби згасає. Це викликає майже зорові асоціювання: наблизилась і пройшла похмура колона в'язнів. Велику роль у створенні образу відіграє симфонізація фактури. Вона розподіляється на ряд шарів, пластів, прагнучи максимально наситити звучання, надати йому смислову значимість.

П'єса несе відбиток монументально-фрескової характерності творчості М.Мусоргського.

Загалом І.Шамо у фортепіанному циклі "Картини російських живописців" яскраво і переконливо втілив ідею відтворення живописних образів у музиці. Цей цикл - один із найпопулярніших фортепіанних творів української музики у виконавців.

Таким чином, живописні образи впливають на музику, і музика впливає на образотворче мистецтво. Це проявляється у створенні живописних творів, навіяних музикою, які перетворюють звуко-емоційні образи у конкретні картини /наприклад М.Клінгер "Фантазія на тему Брамса", цикл літографій/, а також підсилення категорії музикальності у живописі, що означає більший прояв ліричного начала, панування настрою, підвищення емоційного значення ритму і колориту, інтерес до декоративних якостей полотна /особливо яскраво це бачимо у картинах Врубеля,

Чюрльоніса, імпресіоністів/. Зрештою, ідея синтезу музики і світла пронизує всю творчість геніального О.Скрябіна /згадаємо хоча б "Прометея"/.

Отже, все це свідчить, що взаємодія музики і образотворчого мистецтва сприяє їх подальшому розквіту і взаємозбагаченню.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Стоковський Л. – Музика для всіх нас. – М.; 1963. – С.48.

2. Ванслов В. Образотворче мистецтво і музика. – Л., 1983.

3. Вахрньов Ю. Національні особливості творчості І.Шамо //Укр.музикознавство. – Вип.5., – Х., 1969.

4. Клін В. Українська радянська фортепіанна музика. – К., 1980.

5. Невенчаная Т. Шамо. – К., 1982.

Н.М.Кушнаренко
Г.В.Бабенко

ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ КРАЄЗНАВЧИХ ФОНДІВ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ /IX – ПОЧАТОК XX СТ./

У розвитку краєзнавчих фондів бібліотек України можна простежити чотири самостійні етапи, характерні певною специфікою. Перший – IX – кінець XУ ст.; другий – кінець XУ-XУП ст.; третій – XУШ ст.; четвертий – XIX – початок XX ст.

Перший етап /IX – кінець XУ ст./ характерний тим, що формування краєзнавчих фондів здійснювалося, в основному, у напрямі складання і збирання місцевих рукописів, а також їхнього зберігання разом з іншими матеріальними цінностями.

Існує думка, що перші спроби формування краєзнавчих фондів бібліотек в країні з'явилися в XI ст. /15, с.11-12/. Однак останні дослідження дозволяють стверджувати, що становлення краєзнавчої традиції в історії українських бібліотек сягає IX ст., разом із розвитком освіти і появою писемності в Київській Русі /7, с.5/. Саме в роки освітньої діяльності Ярослава Мудрого були створені бібліотеки при Київському та Новгородському Софіївському соборах, в яких збиралися і зберігалися стародавні рукописи місцевого і південного походження /3, с.21/. Крім того, в часи хрещення Русі були відкриті перші школи у Києві та інших містах, в яких, поряд з навчальною літературою, збиралися й літописи, значну частину яких складали відомості про прилеглі до монастирів місцевості. Нарешті, в XI ст. у давньоруській державі з'явилися перші приватні бібліотеки, в яких також збиралися місцеві літописи, грамоти князів, записи різноманітних внесків, описи місцевих подій тощо. Проте основними збирачами місцевих літописів, хронік подій, житій місцевих святих і проповідників були монастирські бібліотеки.

Перший етап формування краєзнавчих фондів бібліотек можна назвати прабібліотечним, оскільки установи, в яких збиралися краєзнавчі документи, бібліотеками з погляду сучасності можна вважати умовно. Це були своєрідні архіви-бібліотеки, де літописи та інші писемні документи зберігалися разом з іншими матеріальними цінностями місцевого походження. Тільки пізніше, у зв'язку з розвитком книгодрукування та ростом обсягу документації, ці установи одержали назву книгосховищ. Давньоруські бібліотекарі не тільки збирали готові примірники місцевих літописів та інших документів місцевого змісту та походження, але й самі складали літописи чи їхні зводи, а також переписували книги /4, с.6/. Та все ж основною функцією бібліотек було книгозбирання та книгозберігання. Тільки з середини XIII до XV ст. Київська Русь пережила 160 війн із зовнішніми ворогами. З літописів, що збереглися, відомо про загибель багатьох рукописних книг під час пожеж у монастирях Володимира, Києва, Пскова, Ростова та ін. /4, с.16; 5, с.143/. Нарешті, в цей час з'являються перші спроби обліку писемних цінностей, започатковується створення описів монастирських бібліотек,

які стали прообразами сучасних облікових документів та каталогів. У описах, поряд з іншою, відбивалася і краєзнавча література. Таким чином, формування краєзнавчих фондів в Україні бере початок ще з часів Київської Русі і пов'язане, головним чином, з діяльністю бібліотек монастирів і соборів: Київського, Володимир-Волинського, Галицького, Переяслава-Хмельницького, Чернігівського та ін. Для наступних етапів розвитку краєзнавчих фондів велике значення має накопичений ними досвід по збиранню та зберіганню документів місцевого змісту та походження.

З кінця XУ ст. починається другий етап розвитку краєзнавчих фондів українських бібліотек, який тривав до початку XУШ ст.. Характерною особливістю цього етапу є накопичення бібліотеками досвіду придбання та зберігання друкованих краєзнавчих видань. В цей час бібліотеки відокремлюються від архівів і спрямовують свої зусилля на збиранні писемних рукописних і друкованих видань. Монастирські бібліотеки, як і раніше, посідають провідне місце у бібліотечному краєзнавстві. Однак поряд з ними виникають бібліотеки при державних установах і місцевих закладах, зростає кількість приватних бібліотек. У складі їх фондів певний процент складають краєзнавчі видання, ріст обсягу яких зумовлений здійсненим у кінці XУI ст. валовим описом земель, розширенням м'сцевих ремесел, торгівлі, освіти, культури.

Головним напрямом формування краєзнавчих фондів є книгозбирання та книгозберігання. Однак розширюється видовий склад краєзнавчих збірок. Крім літописів, збираються друковані книги і хронографи, грамоти і креслення місцевостей України, з'являються картографічні видання /I4, с.37/. У монастирях, розміщених у різних місцевостях, крім книжок, типових для фондів всіх монастирських бібліотек, була ширше представлена "місцева" література /2, с.I9/. Аналіз фондів монастирських бібліотек того часу дозволив В.О.Ключевському дійти висновку, що вони слушно відображали краєзнавчі інтереси читачів /5, с.397/. Багатьом периферійним бібліотекам навіть вдалося зібрати більш повні збірки видань про економічне і культурне життя окремих місцевостей, ніж центральним. Так, коли в I626 р. згоріла бібліотека при Посольському приказі в Москві, то були направлені дяки у провінції для зняття копій з книжок, які були зібрані у місцевих бібліотеках /4, с.62/.

Збільшення обсягу і розширення видового складу видань місцевого змісту та походження потребували пошуку особливих форм зберігання "місцевої" частини фонду. Поряд зі збиранням та зберіганням у цей час широкого розповсюдження набуло складання описів чи зводів бібліотек, у яких знайшли відбиття і краєзнавчі документи /6, с.23/. Перші описи монастирських бібліотек мали характер облікових інвентарів і були призначені переважно для зберігання фондів, а не для розкриття його змісту перед читачами. Однак вони були першою формою виділення краєзнавчих видань за допомогою бібліографічного методу. Отже, в XVI - на початку XVII ст. бібліотечне краєзнавство в Україні починає формуватися як самостійний напрям діяльності бібліотек, основу якого складала робота по придбанню, обліку і зберіганню краєзнавчих видань.

Третій етап еволюції формування краєзнавчих фондів бібліотек припадає на XVII ст. Для цього етапу характерне розширення кола бібліотек, які поповнюють свої фонди краєзнавчими місцевими, обласними виданнями. Головними фондотримачами краєзнавчих видань, крім монастирських, стають бібліотеки при державних установах, навчальних закладах і різноманітних місцевих товариствах. З другою половиною XVII ст. пов'язують виникнення в Україні наукового краєзнавства /I, с.II5-II6/, яке вимагало відповідної джерельної бази для свого розвитку. В цей час не тільки збільшується обсяг виробництва, але й обсяг придбання бібліотеками краєзнавчих видань.

Поряд з центральними урядовими бібліотеками /бібліотека Посольського приказа, Московського друкарського двору, Патріарша бібліотека/, в яких були зібрані повні збірки друкованих і неопублікованих документів, присвячених окремим губерніям і повітам, розширювалась мережа бібліотек на місцях: у губерніях - при губернських канцеляріях, у провінціях - при провінціальних канцеляріях, у повітах - при земських канцеляріях /I3, с.44-45/. Спочатку тут збиралися переважно неопубліковані краєзнавчі документи: межові книги, креслення, повітові плани, атласи, жалувані грамоти тощо. Але згодом у фондах цих бібліотек почали переважати друковані краєзнавчі видання: топографічні описи, географічні словники, путівники, нариси, книги, присвячені певним територіям України, а також видання, в яких знаходили висвітлення місцеві події, факти

тощо. У 80-90-ті рр. XVIII ст. в Україні набули розповсюдження три види "Описів намісництв". Перший вид опису охопив Київське, Чернігівське і Новгород-Сіверське намісництва. Вони містили короткі відомості про умови судоплавання річками, про підприємства, пам'ятки культури та історії. Другий вид - топографічні описи - фіксували відомості про намісництво, окремі губернські і повітові міста та деякі поселення. Було складено Катеринославський і Харківський /1785/, а також Чернігівський /1786/ описи намісництв. Третій вид описів - скорочені описи /16, с.30/ - було складено практично в усіх губерніях України, що значно збагатило склад краєзнавчих фондів бібліотек.

Другу половину XVIII ст. прийнято вважати часом виникнення наукового краєзнавства, коли за ініціативою М.В.Ломоносова при складанні "Ландкарти Російської" /1760 р./ було розіслано по країні краєзнавчі анкети. До збирання краєзнавчих відомостей про різні місцевості країни були залучені не тільки члени Вільного економічного товариства /створене в 1765 р./, але й місцеве населення, краєзнавці /"краезнатцы"/. Зокрема, за завданням товариства видатний український поет Т.Г.Шевченко виїздив до Полтавської губернії з метою вивчення особливостей цього краю /1, с.116/. В кінці XVIII ст. членами південного відділення товариства було опубліковано низку путівників з історії окремих міст України, в яких висвітлювалася історія вулиць, бібліотек, підприємств, пам'яток культури /16,с.20/. Пізніше в Україні з'явилися й географічні словники з окремих її місцевостей. Це розширювало книжкову базу краєзнавчих фондів бібліотек, що функціонували при місцевих канцеляріях та інших державних установах. Зберігалися краєзнавчі документи у досить сприятливих умовах, їхня систематизація здійснювалася за територіальною ознакою /43, с.51/.

Крім названих, краєзнавчі документи збирали й бібліотеки наукових та навчальних закладів, які мали на той час більш-менш достатні грошові й видавничі можливості. Це переважно бібліотеки при академіях наук та університетах. Найбільша збірка краєзнавчих видань була зібрана у бібліотеці Академії наук у Петербурзі. Вона була фактично першою державною публічною бібліотекою в Російській імперії. Друге видання опису цієї бібліотеки /1741 р./ має такі розділи, як "Історія універсальна. Хронологія і географія", "Атласи і книги топографічні".

Аналогічні розділи мав опис бібліотеки Києво-Могилянської академії /6, с.39/. У названих розділах знайшла відображення вся зібрана у фондах цих бібліотек краєзнавча література. Саме в цей час зафіксовано перший факт виділення краєзнавчих документів в самостійний фонд, пов'язаний з навчальною бібліотекою. У ХУШ ст. конректор Домської школи міста Риги і одночасно її бібліотекар Агелут зібрав всю літературу з історії Прибалтики і об'єднав її у спеціальному фонді "Лівоніка" /I5, с.I0/. Таким чином було започатковане організаційне об'єднання краєзнавчих документів у самостійну збірку.

В ХУШ ст. краєзнавчі документи виступають об'єктом збирання і зберігання бібліотек приватних осіб. Це переважно видання з історії рідного краю. Описи приватних бібліотек свідчать, що тут найчастіше зустрічаються такі видання, як "Московские" и "Санкт-Петербургские ведомости", труд С.П.Крашенінникова "Описание земли Камчатки", В.М.Татіщева "История Российская", Г.Ф.Міллера "Описание Сибирского царства", О.М.Радіщева "Путешествие из Петербурга в Москву", "Атлас Российский", "Летописец Киевской печати" та ін. /I8, с.48-49/. Курський поміщик І.П.Анненков зібрав у своїй бібліотеці цінні матеріали з історії М.Курська /I8, с.34/.

Проте у цей час краєзнавча література ще не набула широкого розповсюдження не тільки у громадських, але й приватних бібліотеках. По-перше, тому, що краєзнавчих книг видавалося дуже мало. В основному друковані відомості про той чи інший край були розкидані у формі статей в різних столичних і провінційних періодичних виданнях. Число книг і збірників, присвячених окремим територіям країни, було вкрай мізерним /8, с.7/. По-друге, краєзнавчі видання були малодоступними ще й з причини їхньої дорожнечі. Так, у одній з монографій існує таке порівняння: купець, який мав, наприклад, три карбованці, міг купити на них, скажімо, коня або двотомне видання С.П.Крашенінникова "Описание земли Камчатки" /I8, с.5/.

Отже, на даному етапі активізується використання краєзнавчих фондів не тільки з боку науковців, але й місцевого населення. Існують спроби виділення краєзнавчих видань в окремий фонд.

Четвертий етап розвитку формування краєзнавчих фондів бібліотек України припадає на XIX - початок XX ст. Характерною його особливістю є те, що громадський інтерес до вивчення місцевої історії, природи, економіки, культури краю досяг вищого рівня. Крім зазначених, до формування краєзнавчих фондів залучаються університетські, шкільні й музейні бібліотеки. З виникненням в Україні губернських, повітових і волосних публічних бібліотек краєзнавча функція одержала офіційного визнання. Краєзнавство оформилося в самостійний напрям діяльності бібліотек регіонального рівня, основу якого складає формування і використання краєзнавчих фондів.

На необхідність врахування місцевої специфіки при комплектуванні фондів, придбання літератури про рідний край і всіх місцевих видань звертається увага практично в усіх статутах і положеннях публічних бібліотек, в усіх більш-менш значних керівництвах з питань організації публічних бібліотек того часу. Місцева інтелігенція провінційних міст веде активну боротьбу за надання прав народним бібліотекам на придбання місцевих періодичних видань, книг та інших документів. Нарешті, на Першому Всеросійському з'їзді з бібліотечної справи /1911 р./ було вирішено питання про створення при всіх громадських бібліотеках "місцевих" відділів. З метою успішного виконання бібліотеками функцій краєзнавчих осередків з'їзд ухвалив створити місцевий примірник творів друку і постачати ним безплатно й негайно по виході всі без винятку публічні бібліотеки /12, с.11/.

Базою інтенсивного формування краєзнавчих фондів бібліотек стало зростання обсягу видання краєзнавчих періодичних і неперіодичних видань в Україні. Відкриваються друкарні в периферійних містах. Найбільш плідно працювали друкарні в Києві, Одесі та Харкові /6, с.48/. Значною подією стає вихід у світ на початку XIX ст. газет "Губернські відомості", а пізніше - "Єпархіальні відомості". В Україні виходять Волинські, Катеринославські, Київські, Полтавські, Таврійські, Харківські, Херсонські, Чернігівські і Бессарабські губернські відомості /6, с.94/.

Велику роботу по вивченню різних місцевостей України та виданню друкованих праць проводили губернські статистичні комітети та вчені архівні комісії. Вони друкували монографії, збірники, порайонні описи України, довідково-статистичні матеріали, географічні словники, путівники, статті в періодичних виданнях та ін. Так, Полтавською вченою архівною комісією було видано 15 друкованих праць з історії губернії. Тільки перу її секретаря І.Павловського належить 150 монографій, нарисів та статей краєзнавчого змісту /I, с.II6/. Велику увагу вивченню рідного краю приділяють й письменники І.Франко, Л.Українка, В.Г.Короленко та ін. Належна книжкова база сприяла активізації формування краєзнавчих фондів бібліотек.

На даному етапі формуванням краєзнавчих фондів займаються бібліотеки університетів та інших навчальних закладів, музеїв, а також створені в країні губернські публічні бібліотеки. Згідно зі статутом викладачі університету повинні були вивчати губернії, які входили до його навчального округу, і публікувати результати своїх досліджень. Так, Харківський університет до 1832 р. керував навчальним округом, до якого входило 14 губерній і 7 областей. Краєзнавчі видання викладачів університету збиралися в його бібліотеці. Професором цього університету Д.І.Багалієм було видано 314 робіт з історії української культури, освіти, письменства, серед яких праці з історії Слобожанщини та Харкова /19, с.118-119/. Значні збірки краєзнавчих видань були зібрані також у бібліотеках Київського, Львівського та Чернівецького університетів /15, с.14-15/. Остання вважалася крайовою бібліотекою Галичини, з 1807 р. отримувала місцевий обов'язковий примірник творів друку, а з 1815 р. розпочала систематичну роботу по збиранню рукописних книг і часописів, виданих у Галичині і частково на Буковині.

Саме в XIX - на початку XX ст. формування краєзнавчих фондів і виділення їх у самостійну збірку є одним із пріоритетних напрямів діяльності публічних бібліотек України. В статутах, положеннях та звітах губернських бібліотек, які створювалися у цей час, підкреслювалося їх особливе завдання по придбанню літератури, "служащей для изучения края" /17, с.355/. Л.Б.Хавкіна вказувала, що подібно до того, як

державна бібліотека збирає все, що виходить в країні, бібліотека, яка обслуговує велике місто чи цілу область, з метою збереження місцевих видань, повинна збирати все, що там друкується, а головне, повинна збирати матеріали для всебічного вивчення краю і не тільки друковані, але й рукописні /17, с.194/. Для створення місцевих осередків пропонувалося впровадити безкоштовний місцевий обов'язковий примірник творів друку.

Досить повні краєзнавчі збірки були створені у Київській, Одеській, Катеринославській, Харківській, Херсонській та інших публічних бібліотеках /6, с.207-208/.

Перед Одеською губернською публічною бібліотекою з дня її заснування було поставлено завдання комплектувати збірку краєзнавчих і місцевих видань. Градоначальник міста видав наказ про обов'язкову доставку до Одеської публічної бібліотеки двох примірників усіх видань, які вийшли у місті /12, с.125/. У 1874 р. тут було створено краєзнавчий фонд "Новоросіка" /пізніше він отримав назву "Одесіка" /його мета - придбати "все, по возможности, сочинения как на русском, так и на иностранных языках, которые трактуют о нашем городе и Новороссийском крае" /11, с.3/. Основним джерелом поповнення фонду була благодійна діяльність одеситів. У фонді були зібрані книги з географічним, гідрологічним і кліматичним описом Одеси і всього південного регіону України.

Фонд розкривав етнографічний і становий склад населення, його побут, культуру, характер занять, стан землеробства і землеволодіння, економіку і статистику виробництва, розвиток торгівлі, банківської справи, бірж, акціонерних товариств та ін. Більшість з цих краєзнавчих матеріалів не втратили своєї наукової цінності і дотепер.

Херсонська громадська бібліотека з дня свого заснування у 1872 р. приділяла значну увагу формуванню фонду видань краєзнавчого змісту і місцевого походження. У 1892 р. тут було створено "місцевий" відділ ім. Потьомкіна, де збиралися рукописи, твори друку, археологічні і природничо-історичні предмети місцевого значення. Краєзнавчий фонд бібліотек мав таку структуру: а/ край у природно-історичному відношенні; б/ земське і міське управління та господарство;

в/ сільське господарство, промисли і торгівля; г/медицина і медична статистика; д/ стан освіти; е/ статистика; ж/ довідкові книги /7, с.18/.

У 1886 р. була відкрита для відвідувань Харківська громадська бібліотека, у структурі якої був створений місцевий відділ /з 1905 р. - український відділ/. Тут був зібраний цінний краєзнавчий матеріал: земські і міські видання, звіти бібліотек, просвітницьких товариств, матеріали про роботу шкіл, лікарень, фабрик, заводів, банків та ін. Завдяки меценатам відділ безперервно поповнювався краєзнавчими і місцевими виданнями, які відображали історію та сучасний стан краю, його громадське життя /10, с.13/.

У 1891 р. місцевий відділ було засновано в Чернігівській громадській бібліотеці, в якому збиралися не тільки рукописи і твори друку, але й речові пам'ятки краєзнавчого значення. У спеціальному відділі "Історія Києва" Київської громадської бібліотеки зосереджувалися матеріали /друковані та неопубліковані/ з історії міста. Отже, у публічних бібліотеках України цього часу використовувалося два способи розміщення краєзнавчого фонду. Якщо бібліотека мала місцевий відділ, краєзнавчі документи зберігалися у ньому. При відсутності такого відділу видання місцевого змісту і походження зберігалися разом з іншими документами переважно у таких розділах фонду, як історія, географія, подорожі тощо.

Бібліотеки вели роботу по розкриттю краєзнавчих збірок перед читачами через складання карткових і друкованих каталогів. Такі каталоги було створено в Керченській, Київській, Катеринославській, Одеській, Полтавській, Таврійській, Харківській та Херсонській публічних бібліотеках /6,с.307/. Крім того, краєзнавчі видання виділялися в спеціальному розділі систематичного каталога. Тобто, в XIX - на початку XX ст. каталоги починали виконувати свою безпосередню функцію по відображенню зібраного у бібліотеці фонду, а не роль облікового інвентаря.

Таким чином, формування краєзнавчих фондів бібліотек України пройшло чотири основні етапи свого розвитку, кожний з яких характерний певними особливостями і означає відповідний рівень їх удосконалення. Головним результатом зазначеного

періоду є становлення бібліотечного краєзнавства як самостійного напряму діяльності бібліотек, основу якого складає формування краєзнавчого фонду. Придбанням краєзнавчих видань займалися практично всі існуючі на той час бібліотеки: спочатку монастирські та навчальні, згодом - університетські, потім - губернські і повітові публічні бібліотеки, у фондах яких найповніше збиралися видання про рідний край. В цей час започатковуються такі напрями формування краєзнавчих фондів, як придбання, облік, розміщення, зберігання та використання краєзнавчих видань. Широкого розповсюдження набуло створення карткових і друкованих каталогів, в яких відбивалися краєзнавчі видання з метою їх розкриття перед читачами. Досвід, набутий бібліотеками в цей період,-надійна база для його подальшого розвитку.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аббасов А.М. Основні етапи розвитку вітчизняного краєзнавства //Укр.іст.журн. - 1989. - №12. - С.115-222.

2. Абрамов К.И., Васильченко В.Е. История библиотечного дела в СССР /до 1917 года/: Учебник для студ.библ.ин-тов /МГБИ. - М.: Сов.Россия, 1959. - 199 с.

3. Автократова М.И., Буганов В.И. Сокровища документов прошлого /АН УССР. - К.: Наук.думка, 1986. - 166 с.

4. Васильченко В.Е. Очерк истории библиотечного дела в России XI-XII века. - М.: Изд-во культпросветлит., 1948. - 227 с.

5. Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. - М., 1871. - 42 с.

6. Корнейчик І.І. Історія української бібліографії: Дожовтневий період /Нариси/. - Х.: Ред.-вид.відділ Кн. палати УРСР, 1971. - 374 с.

7. Кушнаренко Н.М. Історія бібліотечного краєзнавства в Україні: Навч.посібник. - Х.: ХДІК, 1993. - 112 с.

8. Мамонтов А.В. Краеведческая библиография в России в дореволюционный период: Учеб.пособие /ЛГИК. - Л., 1974. - 24 с.

9. Одесская государственная научная библиотека им.А.И.Герцена: Ист.очерк. - Одесса, 1941. - 125 с.

10. Отчет Харьковской общественной библиотеки за девятнадцатый год ее существования /с 1-го окт.1904 г. по окт.1905 г./ и ее филиальных отделений. - Х., 1906. - 24 с.

11. Ракуленко Г. Что имеем, не храним, потеряем - плачем //Одесс.вестн. - 1995. - № 145. - С.3.

12. Резолюции Первого Всероссийского съезда по библиотечному делу, состоявшегося в С.-Петербурге с 1-го по 7-е июня 1911 года. - Спб., 1912. - 22 с.

13. Самошенко В.Н. История архивного дела в дореволюционной России: Учеб.пособие. - М.: Высш.шк., 1989. - 215 с.

14. Слуховский М.И. Библиотечное дело в России до XVII века: Из истории книжного просвещения. - М.: Книга, 1968. - 231 с.

15. Талалакина О.И. Краеведческая работа библиотек: Учеб.пособие /МГИК. - М., 1973. - 93 с.

16. Третя республіканська наукова конференція з історичного краєзнавства: Тез.доп. - К., 1984. - 283 с.

17. Хавкина Л.Б. Библиотеки, их организация и техника: Руководство по библиотековедению. - 2-е изд., перераб. и доп. - Спб.: Изд.автора, 1911. - 404 с.

18. Хотеев Л.И. Книга в России в середине XVII века: Частные книжные собрания /Б-ка АН СССР. - Л.: Наука, Ленинград.отд., 1989. - 142 с.

19. Юрченко О. Академік Дмитро Іванович Багалій і Слобідська Україна //Прапор. - 1988. - № 6. - С.118-121.

Н.Ф.Колосова

БІБЛІОГРАФІЯ ТЕХНІЧНОЇ БІБЛІОГРАФІЇ ЯК ЗАСІБ ВИВЧЕННЯ БІБЛІОГРАФІЧНОЇ ПРОДУКЦІЇ УКРАЇНИ З ПИТАНЬ ТЕХНІКИ

Посилення уваги до вивчення бібліографічної продукції України як складової репертуару української книги припадає на 20-ті рр. нашого століття. У створення покажчиків і оглядів бібліографічних посібників зробили свій внесок видатні

українські бібліографи М.І.Ясинський /1/, Ф.П.Максименко /2/. На сторінках спеціального часопису "Журнал бібліотекознавства та бібліографії" у 1927-1930 рр. публікувалися списки і огляди бібліографічних покажчиків за рік /3/.

Плідною в галузі бібліографії бібліографії саме з питань техніки була діяльність у 30-40 рр. інженера Є.П.Шевченка. У 1939 р. Дніпропетровський хіміко-технологічний інститут видав його "Указатель библиографических работ по технологии твердого топлива" /4/. Це був перший тематичний покажчик бібліографічних посібників, до якого увійшло 256 назв друкованих і рукописних, окремо виданих і несамостійних, вітчизняних і закордонних бібліографічних робіт за 1930-1938 рр. У післявоєнні роки побачили світ ще 7 випусків покажчиків бібліографічних посібників, складених Є.П.Шевченком: 2 загальнотехнічних і 5 галузевих з провідних галузей України /металургії, машинобудування, хімічної технології/ /5/.

Центр державної бібліографії - Книжкова палата УРСР ім.Івана Федорова тривалий час створювала зведену картотеку бібліографічних посібників, виданих в Україні починаючи з 1918 року /6/. Ця картотека мала стати базою запланованого у 60 рр. видання серії покажчиків-довідників під загальною назвою "Книга про книги. 1917-1963". Проте побачив світ лише один випуск цієї серії, присвячений саме техніці.

У загальнотехнічному бібліографічному покажчику бібліографічних посібників України "Книга про книги. 1917-1963" /7/ знайшов відображення масив бібліографічної інформації /558 назв/ як самостійно виданої /256 назв/, так і у формі внутрішньокнижкових, внутрішньостатейних списків, оглядів. Критерії відбору джерел були чітко визначені за змістом /техніка, промисловість, транспорт, комунальне господарство/ і за типами видань. Не знайшли в ньому відображення книготорговельні каталоги, списки надходжень до бібліотечних фондів, списки обсягом менше 10 назв у навчально-методичних матеріалах, техмінімумах тощо. Кожний бібліографічний запис містив короткі анотації про кількість назв, видовий склад документів, які увійшли до посібників, їх групування. У покажчику "Книга про книги" застосована схема систематизації, притаманна для всіх державних покажчиків книжкових

палат. Надані були й допоміжні покажчики: іменний та назв посібників. Все це свідчило про достатньо високу професійну культуру складачів, хоча,можливо, деяка кількість видань не знайшла в ньому відображення з ідеологічних причин.

Таким чином, слід констатувати, що в Україні на 1964 рік була створена традиційна база даних бібліографічної інформації в техніки майже за півстоліття.

У 1969 р. Державною республіканською бібліотекою УРСР було засновано видання "Бібліотекознавство і бібліографія Української РСР", що виходило раз у півріччя і поряд з реєстрацією робіт з цієї проблематики почало надавати відомості про видання бібліографічних посібників, у тому числі з питань техніки. Але повну інформацію про їх вихід можна було одержати лише з універсальних державних бібліографічних покажчиків: "Літопису книг", "Літопису журнальних статей". Надавалася вона і в "Библиографии советской библиографии", але невичерпно. В 70-х рр. обсяг бібліографічної продукції України досяг значних розмірів і складав 1/5 бібліографічної продукції всієї країни.

У ці роки активно осмислювалися теоретико-методичні проблеми бібліографії бібліографії в роботах І.І.Корнєйчика, І.О.Вовченко, С.В.Сороковської та ін./8/.Проте гостро відчувалася відсутність в Україні спеціальних джерел, які б подавали повну оперативну або ретроспективну інформацію про випуск бібліографічних посібників, аналогічних тим , які на той час уже існували в Білорусії, Естонії, Латвії, Литві.

Тому небезпідставно на 4 Всесоюзній нараді з бібліографії бібліографії, яка відбулася 19-21 травня 1981 р. у Вільнюсі, Україна була названа серед республік, що не мають репертуарів бібліографічних посібників. Це було зафіксовано і в рекомендаціях наради "Библиография библиографии и ее место в системе научной информации" /9/.

З огляду на це кафедрою галузевого бібліографознавства Харківського державного інституту культури започатковано наукове дослідження з теми "Бібліографія бібліографії Української РСР", укладена угода з Книжковою палатою УРСР ім.І.Федорова, яка внесла в свій перспективний план видання державного ретроспективного покажчика бібліографічних

посібників України за п'ять років /1976-1980/. Ця тема була занесена до республіканського плану робіт з проблем бібліотечної справи, бібліографії та книгознавства.

Об'єктом наукового дослідження колективу, до якого увійшли викладачі двох кафедр /галузевого і загального бібліографознавства та книгознавст[illegible]/, став бібліографія бібліографії як метод і засіб наукового аналізу потоків бібліографічної продукції України. Це дослідження розпочате з бібліографування всіх окремо виданих у 1976-1980 рр. бібліографічних посібників. Результатом такої копіткої роботи був масив посібників універсального і галузевого змісту обсягом 4 036 назв.

Паралельно з укладанням покажчика виконавці НДР провели бібліометричний аналіз потоків бібліографічних посібників, зокрема з питань техніки, промисловості, транспорту, який довів, що масив з техніки складав 1/3 бібліографічної продукції України у ці роки. Вияв і анотування численних серійних видань органів науково-технічної інформації, зокрема УкрНДІНТІ Держплану УРСР і ДРНТБ України були особливо важкою справою.

Державний ретроспективний покажчик "Бібліографічні посібники УРСР. 1976-1980" вийшов наприкінці 1985 р./11/. У ньому серед всієї бібліографічної продукції було відображено лише 323 назви окремо виданих посібників загальнотехнічного, багатогалузевого, галузевого, тематичного змісту з питань техніки, промисловості, будівництва, транспорту, зв'язку; різного функціонального, функціонально-цільового читацького призначення.

Центром генерування і видання бібліографічної інформації з техніки в Україні з кінця 60-х рр. стали ДРНТБ /10/ і УкрНДІНТІ Держплану УРСР. Вони налагодили регулярний випуск декількох поточних покажчиків окремих видів документів. Серед них на особливу увагу заслуговує покажчик інформаційних матеріалів про передовий досвід, що надійшли до республіканського ДІФ, під загальною назвою "Сигнальная информация". У створенні ретроспективних науково-допоміжних бібліографічних посібників з питань техніки, які в кількісному виразі переважали інші види, брали участь різні організації, але перш за все наукові, науково-технічні бібліотеки,

органи НТІ. П'яту частину масиву бібліографічних посібників з техніки становили рекомендаційні покажчики: середньорічний показник їх випуску досяг 13. Найбільш плідною в цьому напрямі була діяльність ХДНБ ім.В.Г.Короленка, яка на той час була складачем кожного третього рекомендаційного посібника з технічної тематики, виданого в Україні.

Багатоаспектний аналіз як масиву, так і потоків бібліографічної продукції з техніки був поданий в аналітичному огляді, вміщеному в покажчику, в "Звіті" з теми НДР, в низці публікацій, дисертаційному дослідженні /12/.

Спеціалісти Книжкової палати ім.І.Федорова опублікували статистичні, організаційно-методичні матеріали про планування, тематичну спрямованість і критерії підготовки бібліографічних посібників з питань техніки /13/. Проте продовження випуску аналогічних ретроспективних покажчиків бібліографічних посібників тривалий час не було. Не довелося створити і поточний покажчик бібліографічної продукції України.

Своєрідним продовженням покажчика Книжкової палати УРСР ім.І.Федорова і ХДНБ став ретроспективний посібник Державної наукової бібліотеки, виданий у 1993 р. - "Посібники наукової бібліографії, підготовлені бібліотеками України в 1981-1990 рр." /14/. Новий універсальний покажчик завдяки критеріям відбору, зазначеним у передмові /"посібники... наявні у фондах Державної бібліотеки України, інших наукових бібліотек"/, відбив значно меншу кількість назв за удвічі більший хронологічний період, ніж його попередник. Оскільки цей покажчик /навіть при тиражі 60 примірників/ розрахований на наукових працівників, спеціалістів різних галузей народного господарства, культури, літератури та мистецтва, до нього увійшли 934 окремо видань переважно науково-допоміжних посібники. Серед них - 128 /13,7%/ присвячені питанням техніки, в тому числі персональні покажчики, що увійшли до розділу "Біобібліографія вчених". Найбільшу кількість посібників, укладених бібліотеками різних відомств України, присвячено хімічній промисловості /21 назва/, автоматиці та обчислювальній техніці /14/. В"об'єднаних" розділах "Гірнича промисловість. Металургія" і "Транспорт. Будівництво" зареєстровано відповідно 16 і 11 назв. Це свідчить, що значна частина

бібліографічної продукції з питань техніки за ці роки залишилася поза межами висококваліфіковано складеного покажчика бібліографічних посібників.

У той же час протягом 80-90 рр. на кафедрі галузевого бібліографознавства ХДІК триває робота з накопичення масивів бібліографічних посібників технічної тематики, з багатоаспектного аналізу їх потоків. Студентами бібліотечного факультету спеціалізації "бібліотекознавство і бібліографія технічної літератури" у курсових, дипломних, наукових роботах досліджувалися потоки бібліографічної інформації з техніки загалом і окремих її галузей за 3,5,10 років. Це дозволяло слідкувати за тенденціями і динамікою змін у тематиці бібліографічної продукції, її кількісних параметрів, уточнювати географію видань, тиражі видання бібліографічних посібників. Результати цих досліджень використовувалися у викладанні навчальних курсів, опублікованих статтях, тезах тощо /15/. Особливо слід відзначити покажчик, складений як додаток до дипломної роботи О.В.Черняк і пізніше побачивший світ під грифом ХДНБ ім.В.Г.Короленка і ХДІК - "Библиографические пособия по технике, изданные Харьковской государственной научной библиотекой им.В.Г.Короленко /1980-1990 гг./"/16/.

Прямим продовженням науково-дослідної проблематики кафедри галузевого бібліографознавства була і дипломна робота 1992/93 рр. Ю.О.Дементьєвої /17/. Її мета - вивчення стану бібліографії технічної бібліографії України і складання покажчика бібліографічних посібників з техніки, виданих в Україні у 1981-1991 рр. Було виявлено 593 бібліографічних покажчики технічної тематики. Цей репертуар став основою науково-допоміжного покажчика бібліографічних посібників України за десять років. Бібліографічний метод обстеження кожного джерела з цього масиву і всього потоку загалом паралельно з статистичним методом дали базу для висновків про зміст, типологію, хронологію, географію, мовний склад бібліографічної продукції України з питань техніки. Ці підсумки свідчать про кількісне зменшення потоку наприкінці досліджуваного періоду, серйозні прогалини у бібліографічному забезпеченні техніки, про нереалізовані потреби створення системи видань бібліографії бібліографії в Україні.

З метою ліквідації "білих плям" у бібліографії технічної бібліографії України було складено картотеку бібліографічних посібників з техніки, виданих в Україні у 1964-1975 рр., тобто за 12 років. До неї увійшло понад 1300 назв окремо виданих посібників, серед яких є чимало багатосерійних, що продовжуються, наприклад: "Сводный указатель иностранных научно-технических журналов, выписанных библиотеками на ... год" /ДРНТБ України/, "Указатель новых поступлений отечественных и зарубежных изобретений в Украинский республиканский патентный фонд /ДРНТБ України/, "Новости технической литературы. Энергетика, радиоэлектроника, машиностроение" /ХДНБ/ та ін.

Таким чином, вивчення шляхів розвитку бібліографії бібліографії України в цілому і зокрема з питань техніки, систематичне складання покажчиків бібліографічних посібників з різних питань техніки дозволяють дійти висновку, що за XX століття в Україні побачили світ понад 2 500 назв окремо виданих бібліографічних посібників технічної проблематики.

В умовах формування системи наукової інформації в незалежній державі на майбутнє слід передбачити створення спеціалізованого органу, який реєстрував би бібліографічну продукцію України, видавав ретроспективні покажчики як універсального, так і галузевого рівнів.

Ця функція не тільки бібліотек, що досить активно працюють у цьому напрямі /18/, але перш за все Національного науково-виробничого об'єднання "Книжкова палата України". Неодмінною умовою для вирішення цієї проблеми є прискорення прийняття закону про обов'язковий примірник України.

У нових умовах гостро постає питання про необхідність створення автоматизованих баз даних з окремих галузей знань. Більш сумлінне вивчення масиву бібліографічної продукції України з питань техніки у XX ст. дозволить створити автоматизовану бібліографічну базу даних на дискетах, яка стане вагомою складовою в реалізації програми "Документальна пам'ять України".

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ясинський М.І. Бібліографічна робота на Радянській Україні в 1926 році //Журн.бібліотекознавства та бібліогр. - 1927. - № 1. - С.64-72; Його ж. Бібліографія на Радянській Україні 1927 р. //Там же. - 1929. - № 3. - С.71-106; Його ж. Бібліографія на Радянській країні 1928 р. // Там же. - 1930. - № 4. - С.34-58.

2. Максименко Ф.П. Матеріали до краєзнавчої бібліографії України: 1847-1929. - К., 1930. - 262 с.

3. Бібліографія бібліографічних покажчиків за 1926 рік. - 1927. - № 1. - С.72-93; ...за 1927 рік. - 1929. - № 3. - С.83-106; ...за 1928 рік.-1930. - № 4. - С.45-58.

4. Шевченко Е.П. Указатель библиографических работ по технологии твердого топлива. - Днепропетровск, 1939. - 58 с.

5. Зильберминц Л.В. Библиография советской технической библиографии: 1917-1959. - Л., 1959. Библиогр.записи 110, 511, 512, 638, 871.

6. Медведев Ю.Б., Шевцова И.П. О работе Книжной палаты УССР им.И.Федорова по созданию сводной картотеки республиканских библиографических пособий 1918-1972 //Вопр.нац.библиографии второй степени в СССР. - Л., 1976. - Вып.28. - С.44-50.

7. Книга про книги. 1917-1963. Бібліогр.покажч.: Бібліографія бібліографій: Техніка. Промисловість. Транспорт. Комун.гос-во. - Х.: Ред.-вид.відділ Кн.палати УРСР, 1964. - 245 с.

8. Корнейчик І.І. Історія української бібліографії: Дожовтневий період: Нариси. - Х.: Ред.-вид.відділ Кн.палати УРСР, 1971. - 373 с.; Вовченко И.А. У истоков библиографии второй степени на Украине //Вопр.нац.библиографии второй степени в СССР. - Л., 1976. - Вып.28. - С.34-43; Сороковская С.В. Развитие библиографии второй степени на Украине //Там же. - С.24-33.

9. Справка о рекомендациях, принятых IУ Всесоюзным совещанием по библиографии библиографии по теме "Библиография библиографии и ее место в системе научной информации". Вильнюс, 19-21 мая 1981 г. - Л., 1981. - 8 с.

10. Дорофеева И.Ю., Смирнова Н.А. Государственная республиканская научно-техническая библиотека: Библиогр. указ.работ б-ки и публ.сотр. /1960-1979 гг./ - К., 1980. - 27 с.

11. Бібліографічні посібники УРСР, 1976-1980: Держ. ретросп.бібліогр.покажч. /Держ.ком.УРСР у справі вид-в, полігр.і кн.торгівлі, Кн.палата УРСР ім.І.Федорова, М-во культури УРСР, Харк.держ.ін-т культури. - Х.: Ред.-вид. відділ Кн.палати УРСР, 1985. - 4 XIX, 174 с.

12. Колосова Н.Ф., Москаленко Л.Я. Библиографические пособия по технике, промышленности, строительству и транспорту //Там же, С.XXXVII-XLII; Библиография библиографии Украинской ССР /1976-1980 гг./: Отчет о НИР. Рук.Н.Ф.Колосова /ВНТИЦ 01811000160, Харьков, 1985. - С.23-27. Прилож.5, табл.3,5. - С.48; Колосова Н.Ф., Медведев Ю.Б., Шевцова І.П. Бібліографування бібліографічної продукції Української РСР //Бібліотекознавство і бібліогр. - Х., 1987. - Вип.27. - С.34-38; Колосова Н.Ф. Исследование массивов и потоков библиографических пособий как модели ядра библиографических ресурсов республики /Совершенствование отраслевой библиографии в условиях ускорения научно-технического прогресса: Межвуз.сб.науч.тр. - М., 1989. - С.132-139; Нагорная Л.Я. Формирование региональной системы научно-вспомогательных библиографических пособий по технике /на примере Украины/: Автореф.дис. ... канд.пед.наук. - М., 1991. - 16 с.

13. Вакуленко Л.І. Бібліографія Української РСР: Стан і перспективи розвитку //Бібліотекознавство і бібліогр. - Х., 1985. - Вип.25. - С.55-67; Її ж. Тематична спрямованість і критерії підготовки бібліографічних посібників з техніки //Там же. - 1989. - Вип.29. - С.45-54; Шевцова І.П. Планування, видання бібліографічних посібників з техніки в УРСР //Там же. - С.35-44.

14. Посібники наукової бібліографії, підготовлені бібліотеками України в 1981-1990 рр.: Ретросп.бібліогр.покажч. /Складач В.О.Зелінська /М-во культури України, Держ.б-ка України. - К., 1993. - 121 с.

15. Нагорна Л.Я., Нікітська В.Н. Сучасний стан видання на Україні бібліографічних посібників із питань техніки //Бібліотекознавство і бібліогр. - Х., 1992. - Вип.31. - С.30-36.

16. Библиографические пособия по технике, изданные Харьковской государственной научной библиотекой им.В.Г.Короленко /1980-1990/ /М-во культуры УССР, ХГНБК, ХГИК, Кафедра отраслевого библиографоведения. - Х., 1991. - 21 с.

17. Дементьева Ю.А. Библиографические пособия Украины по технике за 1981-1991 гг. и указатель их как средство ориентации специалистов в библиографических ресурсах: Дипломн.работа /М-во культуры УССР, ХГИК, Кафедра отраслевого библиографоведения - Х., 1993. - 75 с., библиогр.указ. - 88 с. /рукописн./

18. Джерела українознавства /1574-1824 рр./: Бібліогр. покажч.: Вип.1. Вітчизняні бібліографічні джерела / Упоряд.: В.В.Грановський, Н.М.Логребецька, С.О.Рильков, В.І.Костира; ЦНБ ім.В.І.Вернадського, ДРБ УРСР ім.КПРС, Археогр.комісія АН УРСР. - К., 1990. - 238 с.

А.А.Малько

ШКІЛЬНА БІБЛІОТЕКА В КОНТЕКСТІ ІНФОРМАТИЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

/аналіз сучасної шкільної бібліотеки в світовому аспекті/

Визнання інформації одним з провідних елементів розвитку держави в XX ст. зумовило посилення уваги у світі до шкільних бібліотек /ШБ/ як до структурної частини школи, що забезпечує інформацією процеси, які відбуваються в освітянських закладах, та визначає рівень інформаційної культури майбутніх громадян.

Шкільні бібліотеки світу відповіли на потребу інформатизації суспільств значними змінами, в першу чергу, в складі елементів фонду, через які вони забезпечують учнів та вчителів інформацією. Крім традиційних друкованих видань, у фондах багатьох ШБ розвинутих країн у післявоєнні роки з'явилися кіно, грамзаписи, відео, мікрофільми, слайди; пізніше - засоби

програмного навчання, комп'ютерні програми, ігри /20/.

У 80-ті рр. роль нових носіїв інформації в досягненні успіхів у навчально-виховній роботі ШБ оцінили і в деяких країнах в минулому соціалістичної співдружності. Так, в болгарських ШБ для користування надаються поряд з художньою літературою діафільми, навчальні, науково-популярні, короткометражні і художні фільми, створені за літературними творами для дітей та підлітків; механічні, логічні і електронні ігри тощо. Болгарські фахівці вважають, що такий комплексний підхід до комплектування фондів дає змогу наблизити досягнення культури до школярів, позитивно відбивається на творчому розвитку дітей /7/.

Розширення складу фондів, застосування відповідної інформаційної техніки відгукнулось змінами в структурі самої ШБ, а саме переростанням її в передових країнах світу в багатоаспектні бібліотечно-інформаційні центри. В США цей процес почався ще у 60-ті, у Великобританії - у 70-ті роки. Лейсестерширська бібліотечно-інформаційна служба, що у Великобританії, видала посібник для шкільних бібліотечно-інформаційних центрів /БІЦ/ "Розташування та планування БІЦ", де пропонуються такі структурні елементи сучасної англійської ШБ: 1/ бібліотека; 2/ місце для використання аудіовізуальних засобів; 3/ кабінет чи робоча кімната для співробітників БІЦ; 4/ друкарня; 5/ кабінет для збереження аудіовізуальних засобів; 6/ по можливості, термінал ЕОМ /8,17/.

Зацікавленість освіти США, Великобританії, Японії новими інформаційними технологіями спонукала ці країни розробити такі нові стандарти для шкільних бібліотек, щоб останні відповідали потребам інформатизації і галузі, і держави загалом. Наприклад, в Японії Закон про шкільні бібліотеки ще в 1953 р. зобов'язував всі школи створити бібліотеки. Дослідження Японської асоціації шкільних бібліотек виявило, що 97,8% початкових і 100% середніх шкіл мають бібліотеки /9,14/.

Вирішальну роль у розвитку ідеї та політики шкільних бібліотечно-інформаційних центрів світу відіграли нові національні директиви США "Інформаційна влада: директиви до програм з технічних засобів шкільної бібліотеки" /15/, прийняті в 1988 році. Грунтуються директиви на концепції, що самі школи вже не в змозі забезпечити учнів знаннями.

Нова американська генерація має бути грамотною в галузі інформації і мати доступ до більш широкого кола знань, ніж надає школа, повинна вміти знайти, проаналізувати, синтезувати, оцінити і передати інформацію та ідеї. Визначальну роль в здійсненні цього виконує БІЦ.

"Інформаційна влада..." передбачає такі напрями діяльності сучасних американських шкільних бібліотечно-інформаційних центрів.

1. Формування потреби в навчанні та засвоєнні інформаційної культури протягом усього навчання в школі. Це повинно робитися для ідеологічного забезпечення місії БІЦ, згідно з програмою якого учні та штат школи повинні ефективно використовувати інформацію та ідеї. Головна увага тут приділяється саме використанню, а не пошуку інформації;

2. Бібліотечно-інформаційне обслуговування через здійснення 3-х головних завдань фахівця БІЦ: а/ традиційна роль бібліотекаря, яка складається з підбору матеріалів та обладнання для навчання, що забезпечує полегшення пошуку інформації; б/сучасний спеціаліст БІЦ повинен навчати. Завдання бібліотекаря в ролі вчителя - визначити, яким інформаційним навичкам треба навчити учнів здійснити це, а також навчити цьому вчителів та батьків, виходячи з того, що інформаційна культура - така ж базова галузь знань, як математика, мови тощо; в/ роль інструктора-консультанта по розробці навчальних планів та визначенні навчальної стратегії щодо виявлення мети та змісту роботи учнів з інформацією;

3. Забезпечення відповідно до індивідуальних потреб учнів у освіті та професійних потреб вчителів доступу до інформаційних ресурсів поза межами школи, бо навіть згідно з індивідуальними програмами БІЦ він не може мати в наявності всі ресурси, які потрібні учням та педагогічному штату;

4. Систематичне планування розвитку локальних програм. До складу процесу планування належить постійне визначення та перегляд місії БІЦ у школі, його цілей та завдань; періодичне уточнення потреб споживачів інформації; визначення рівня здійснення прийнятих програм та оцінка ступеня досягнення мети. Цей процес є безперервним, і програми повинні переглядатись відповідно до змін у потребах.

Закони про шкільну бібліотеку й аналогічні американським директиви та проекти розвитку ШБ є в багатьох країнах світу, наприклад: в Японії, Норвегії, Данії тощо; в Австралії, Швейцарії, Угорщині, Німеччині - моделі сучасних БІЦ. Але до заслуги Американської асоціації шкільних бібліотекарів треба віднести не тільки розробку теоретичної /філософської/ бази перетворення БІЦ у складову частину навчального процесу школи /"Інформаційна влада..."/, але й успішну організацію здійснення цих Національних директив. Так, у тому ж 1988 р. були проведені Асоціацією перша національна телеконференція і 4 регіональні професійні майстерні по підготовці до реалізації директив керівників відділів освіти в усіх штатах США. У лютому 1989 р. проведена друга телеконференція для директорів початкових та середніх шкіл; у квітні - симпозіум для керівництва всіх навчальних організацій, метою якого було створення нового бачення освіти, проведення змін у процесі навчання та вивчення, для здійснення яких потрібні співпраця, координація дій і точне виконання директив у всіх сферах освіти. Задля практичної допомоги бібліотекарям БІЦ у втіленні "Інформаційної влади..." в життя відбулося засідання національної конференції Американської асоціації шкільних бібліотекарів у жовтні 1989 р. та низка регіональних трьохденних професійних майстерень у 1990-1991 рр. Про наслідки діяльності щодо втілення Національних директив у всіх районах держави повідомляв спеціальний "Інформаційний лист".

Зміна політики шкільних бібліотек відзначилась і на навчальному процесі освітянських закладів. Так, у бібліотеці школи "Лонг Бранч" головним завданням діяльності є "розвиток у школярів навичок незалежного дослідника". І на базі цього сучасного бібліотечно-інформаційного центру не тільки виконуються самостійні наукові проекти, бо саме така форма роботи найбільш популярна в американських школах з першого класу, але бібліотека збирає і готує дослідження школярів до друку, оскільки це входить до функцій БІЦ. Бібліотекар, як і вчитель, є консультантом учня і у виборі теми дослідження, і в процесі його виконання. Школяр самостійно складає бібліографію теми і вивчає відповідні джерела інформації. Жанр, обсяг, форма дослідження можуть бути

будь-які, головне - максимальна самостійність, оригінальність, вміння учня орієнтуватися у потрібній інформації і достатньо глибоко її аналізувати /4/.

Нові вимоги і зміни напрямів роботи шкільних бібліотек Німеччини привели у 90-ті рр., за І.В.Керзумом, до "реорганізації шкільної освіти. Якщо раніше, наприклад, вчитель історії в загальних рисах висвітлював матеріал, підкріплюючи свою промову великою кількістю фактів і дат, то тепер ця методика замінена новою, яка припускає самостійне вивчення матеріалу учнем, для чого йому необхідно в пошуках літератури та першоджерел відвідувати бібліотеки й архіви" /6/.

Застосування нових методів навчання привернуло до ШБ і Скандінавські країни. Так, у Фінляндії, Норвегії /12/, Данії /16/ існує девіз: "Бібліотека - серце школи". Райа Хаапсарі, інспектор бібліотечної ради округу Хеме, свідчить, що проведені педагогічні експерименти в школах Фінляндії довели, що ШБ виявилась більш ефективним засобом навчання, ніж навчання з учителем. Це піднесення ролі ШБ не протиставляє бібліотеку і вчителя.. Правильно зауважили шкільні бібліотекарі Нової Зеландії: "Наше завдання і наша можливість видити - загальні /з освітою/, залежать від нашої здібності переконати... в першу чергу новозеландську молодь в нагальній потребі розуміти і використовувати інформацію в наш інформаційний вік для того, щоб ми були конкурентноспроможні на світовій арені і щоб були в змозі вибирати тип суспільства і соціальну структуру, яку ми цінуємо" /18/.

В останній чверті нашого століття і країни так званого третього світу стали розуміти значення освіти, потребу програм ліквідації неписьменності і місце шкільної бібліотеки як знаряддя в загальній боротьбі за економічну стабільність, інформатизацію та культурне визнання. Джейн Лоурі, секретар Міжнародної асоціації шкільних бібліотекарів, пише про це так: "Називайте це, коли хочете, "інформаційною владою", але ефект цього очевидний в законодавчих і фінансових діях Міністерства освіти"/14/. Австралія, наприклад, навіть випереджає "інформаційні суспільства" щодо забезпечення інформацією шкільних бібліотек. Тут створена перша в світі національна

електронна служба каталогізації шкільних бібліотек ASCIS. Вона забезпечує ШБ каталогізаційними описами в режимі on-line, у вигляді мікрофіш та каталожних карток /2/.

У Гонконзі на одного учня розраховано 10 амер.доларів на рік для фінансування бібліотеки, хоча до 1978 р. бібліотеки середніх шкіл ніколи не мали регулярного постачання в цій країні. В Департаменті освіти Гонконгу існує бібліотечна секція для керівництва бібліотечним обслуговуванням і організації теоретичних та практичних занять для вчителів, що працюють в штаті бібліотек. Аналогічне становище зі шкільними бібліотеками у Танзанії та Малайзії /14/.

Проте в світі існує чимала група країн, де тільки залишається покладати надії на покращання стану ШБ у майбутньому. Марія Скепастіану свідчить, що на 1990 р. у грецьких школах майже відсутні ШБ, бо одна чи дві книжкові шафи, замкнуті на замок, які до того ж знаходяться в коридорі чи у вчительській і відчиняються два рази на тиждень чи на дві години в день - це не бібліотека. Дуже скрутне становище з ШБ в Йорданії. Тут бібліотеки знаходяться в непристосованих приміщеннях, часто недостатньо меблів, тому книги розташовуються на лавках. В Індії більшість шкільних бібліотек не задовольняє потреб читачів, оскільки мають застарілі фонди, в деяких школах немає довідникової літератури і учні не в змозі навчитись с мостійному пошуку інформації. Проте позитивним є те, що і в цих державах усвідомлюють значення ШБ у розвитку освіти, країни загалом. Так, директивно в Греції проголошено: коли школа збирається утворювати середовище, яке буде заохочувати школярів стати учнями на все життя, ця школа повинна мати бібліотеку. При Школі безперервного навчання вчителів середніх шкіл було організовано низку семінарів по створенню ШБ та розвитку її діяльності. Уряд Індії виявляє увагу до шкільних бібліотек, тому в заяві "Про національну політику з проблем бібліотек і інформації" /1988/ чітко сказано, що діти повинні мати насолоду від книг і розуміти їх роль з раннього віку, а бібліотекаря потрібно вважати повноправним членом педагогічного колективу /14/.

Серед загальносвітових проблем, які стосуються ШБ і у високо-, і менш розвинутих країнах, є проблема розбудови бібліотек початкових шкіл, яким починаючи з 70-х рр. надається особлива увага. Це пов'язане з тим, що саме тут закладаються підвалини майбутніх Читачів та Користувачів інформацією на будь-яких носіях, навіть на тих, що з'являться у XXI ст. Бібліотека школи I ступеня навчання закладає основи інформаційного мислення, тобто вирішення виникаючих питань з допомогою інформаційного підходу. Комп'ютеризація цих бібліотек /США, Японія, Австралія тощо/ доповнюється у Німеччині проектом "Читання в початковій школі" /1987/. Змістом цієї роботи є активізація ролі початкових бібліотек у навчанні та вихованні дітей. А висновком семінару з цієї ж теми, що відбувся у Дуісбурзі, стало:"Школам потрібна така підтримка, яка б була в змозі покращити влаштування бібліотек та умови вчительських учнівських, класних бібліотек" /13/.

Теоретичною підтримкою ШБ іноземні фахівці вважають розробку шкільного бібліотекознавства. Наприклад, Герхард Наас не тільки обґрунтовує необхідність цього "паростка" загального бібліотекознавства, але і наводить історію шкільного бібліотекознавства Німеччини /10/. Аналогічні курси викладаються для майбутніх шкільних фахівців у багатьох країнах світу: США, Швеції, Австралії, Великобританії, Данії, Гонконзі.

Міжнародна підтримка шкільних бібліотек здійснюється на рівні Міжнародної асоціації шкільних бібліотекарів, секретарем якої є Джейн Лоурі /14/, та Секції шкільних бібліотек ІФЛА, де головує Ганна Галлер /2/. Ці організації проводять міжнародні дослідження, наприклад, "Академічні досягнення", метою яких є визначення місця ШБ в процесі навчання дітей і ствердження важливості шкільного бібліотекаря в здійсненні навчальної програми. Г.Галлер і Д.Коултер підготували посібник "Управління шкільними бібліотеками" /1989/, виданий англійською, французькою та іспанською мовами. Секція шкільних бібліотек ІФЛА видає "Інформаційний бюлетень", де висвітлюється зміст щорічних засідань Секції: об'яви та відомості про ШБ всього світу.

Отже, сьогодення висуває на чільне місце проблему залучення ШБ до активного навчання, перетворивши її в один з головних елементів цього процесу, з метою одержання найбільшої віддачі від цієї культурно-освітянської інституції. Все це зумовило використання нових інформаційних технологій /НІТ/ в ШБ зарубіжжя, де НІТ не заперечують існуванню ШБ, а стають її сучасним обладнанням, яке розширює можливості учнів і вчителів у роботі з інформацією /зокрема збільшують оперативність її одержання та обробки/. Проте досвід розвинутих країн свідчить, що ЕОМ ефективна лише в бібліотеках, де є високоорганізована традиційна бібліотечна технологія - там НІТ стають новим етапом розвитку і вдосконалення діяльності бібліотеки. Осучасненню ШБ треба допомагати і керувати цим процесом на рівні регіону, країни, що можуть здійснювати і державні, і професійні організації.

Україні є чому повчитися і у високорозвинутих країн, у тих, що стали на шлях інтенсивного розвитку. На жаль, за відсутністю національної асоціації шкільних бібліотекарів, ми не маємо доступу до міжнародних інформаційних джерел стосовно шкільних бібліотек. Це не дозволяє вітчизняній ШБ досягти найкращих світових зразків та допомогти школі.

1. Воробьев Г.Г. Твоя информационная культура.-М., 1988. - С.224.

2. Галлер А. Секция школьных библиотек ИФЛА //Библиотековедение и библиографоведение за рубежом. -1990. - № 127. - С.3-8.

3. Дарлинг Р. Школьные библиотеки и реформа учебной программы /США/ //Там же, 1972. -Вып.XI.-С.38-41.

4. Дымова И., Евладова Е. Не скупитесь на книгу: О школьных библиотеках США //Учит.газ. - 1990.

5. Каныгин Ю.М. Основы когнитивного обществознания: Информационная теория социальных систем. - К., 1993. - С.83-87.

6. Керзум И. Библиотековеды ФРГ о социальной роли библиотек //Библиотечная теория и практика в капиталистических странах. -М., 1991. - С.22-26.

7.Коева М. Место болгарских библиотек в системе образования и в.спитания детей и юношества//Библиотековедение и библиографоведение за рубежом.-М.,1988.-Вып.119.-С.20-28.

8.Рей К. Детские и юношеские библиотеки (Великобритания) //Там же.-1971.-Вып.3.-С.16-18.

9.Цуцуй Й. Школьные библиотеки Японии в прошлом и настоящем //Там же.-1972.-Вып.8.-С.75-78.

10.Die Schulbibliothek - ihre Nutzungs moglichkeiten im Unterricht /Red. von N.Hjeblel.-Berlin: DBI,1990.-168 s.

Rec.Heckmann R. //Buch und Bild.-1990.-Jg.72, N10-11.-S.887-888.

11.Establishig partreship:Teacherlibrariens a. teachers working together //Ed. by H.N.Ultimot.-N.S.W. Libr.assoc. of Australic. school libr. sect. group.1988.

Rec.Gawith G. //New Zealand libr.-1989.-Vol.46, N1.-P.19

12.Haapsaari R. School libraries in Finland // Scandinavian-publ. libr. guart.- 1991.-Vol.24, N2.-P.15-20.

13.Lesen in der Grundschule. Gutersloh: Bertelsmann Stiftung,1990.-119 s.

Rec. : Heckmann R. //Buch und Bild.- 1990.-Jg.72, N 10/11.-S.889.

14.Lowrie J. School Library Devolopment from an International Perspective //Illinois. libr.-1989.-Vol.71.,N5-6.-P.250.

15.Morris I.G. Information power: Link to the Past, Passport to the Future //Illinois. libr.-1989.-Vol.71.-N5-6.-P.270-275.

16.Petersen J. New trends within the Danich school library legislation //Scandinavian publ. libr. quart.-1991.-Vol.24.-N2.-P.4-5.

17.Pollard L. The windfall //School librarian.-1990.-Vol.38,N4.-P.137-138.

18.Report of the working party to review the school library servise.- Wellington: Nat. Libr.of. New.Zealand, 1988.-38 p.

19.Skepastianu M. School libraries in Greece and the existind legistation // Intern, libr. rev.-1990.-Vol.-22.-N4.-P.251-266.

20.What makes a school library a winner? //School librarian.-1990.-Vol.38,N4.-P.134-135.

Н.М.Кушнаренко
В.В.Седих

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНОЗНАВЧИХ ФОНДІВ У БІБЛІОТЕКАХ УКРАЇНИ

У становленні України як самостійної держави, формуванні національної свідомості, у духовному відродженні українського народу важливу роль відіграють бібліотечно-бібліографічні установи, які створюють документальну та інформаційну базу українознавства через формування фонду "Україніка", створення відповідних банків даних. Однак зазначена проблема ще слабо досліджена в історичному, теоретичному і практичному аспектах.

Витоки формування фонду "Україніка" сягають доби Київської Русі. В церковних, монастирських, приватних бібліотеках зберігалось багато рукописів, присвячених Україні, хоча Київська Русь ще не ідентифікувалася з поняттями "Україна", "український". Серед багатотисячного зібрання бібліотеки Софіївського Собору, Печерського, Видубецького монастирів певну частину складали подібні документи.

Більш цілеспрямовано україністикою почали піклуватися в епоху Литовсько-Руської держави та пізніше Гетьманщини /XIII-XVIII ст./, бо в цей час йде усвідомлення українців як етнічної особистості. Значну роль відігравали в цьому церковні братства, складовою частиною яких були не тільки школи, друкарні, але й бібліотеки. Найбільшим було Львівське братство /1453 р./, в складі бібліотечного фонду якого була широко представлена полемічна література, що захищала українське православ'я. Це твори Івана Вишенського, Захарія Копистенського та ін.

Формування фонду "Україніка" активізувалося у часи пізнього Відродження /XVII ст./. Цьому сприяли певні обставини. В період державної залежності від Польщі, а пізніше від Московщини, в Україні діяли могутні сили, зацікавлені у вихованні національної самосвідомості українців: певна частина шляхти, козацька старшина, православне духовенство та ін., які брали активну участь у національно-визвольному русі. Формується система освіти від її нижчої/початкові школи/ до найвищої /Києво-Могилянська академія/ ланки. Розвивається книгодрукування, формується глибока повага

населення до освіти та книги. Створюються громадсько-політичні та релігійні об"єднання /церковні братства/, які спрямовують свої зусилля на захист православ"я та української культури. Набувають стрімкого розвитку гуманітарні науки та література. Формується мережа бібліотек різних типів /церковні, монастирські, навчальні, духовних братств, приватні/. Рівень бібліотечної справи в Україні в цей час був набагато вищий, ніж у Москві.

Спочатку в основу українознавчого фонду було покладено мовну ознаку. У фондах деяких бібліотек видання українською мовою становили до 10-20% від загальної величини фонду. Поступово до мовної ознаки його формування додається територіальна, а пізніше - змістовна ознака. Досить багатий на той час українознавчий фонд мала бібліотека Львівського та Києво-Богоявленського братств, на базі яких була створена Києво-Могилянська академія - найкрупніший в ХУП-ХУШ ст. загальноосвітній і науково-культурний центр не тільки України, але й всієї Російської імперії. В списках цих бібліотек українознавча література відбивалась у таких розділах, як "Історія", "Географія", "Подорожі" /9. с. 22-23/.

Проте майже до кінця XIX ст. процес формування українознавчих фондів у бібліотеках України штучно гальмувався владними структурами /зокрема, укази 1863 і 1876 рр. про заборону українського друку/. Незважаючи на це, в XIX ст. об"єктивно посилюється інтерес до загальноукраїнської тематики. Формується українська інтелігенція, яка прагне до всебічного вивчення життя народу, його історії, звичаїв, фольклору, узагальнення знань та їх розповсюдження через систему освітніх і позаосвітніх закладів. Вона відстоює право українського народу на рідну мову, зокрема у закладах освіти, друку, культури. З"являються культурницькі громади національного спрямування, "просвіти" та ін. Збільшується випуск українських книг, розвивається українська бібліографія /13/. У кінці XIX ст. вперше з"являється саме слово "українознавство" як в офіційних документах державного рівня, так і на сторінках наукових і художніх видань /4, с. 68/.

Розповсюдженням національної ідеї займались церковні, монастирські, шкільні, народні бібліотеки-читальні на Катеринославщині, Київщині, Полтавщині, Харківщині, Херсонщині, Чернігівщині та ін. місцевостях, публічні, університетські та бібліотеки "Просвіт" тощо.

Бібліотеки "Просвіт" комплектувались переважно виданнями, що вийшли українською мовою, а також присвяченими Україні чи українському народу. Так, бібліотека центрального товариства "Просвіта" у Львові/1868 р./ із самого початку була задумана як українська національна бібліотека з правом архіву українського друку. Вона поповнювалась творами Т.Шевченка, М.Вовчка, М.Костомарова, Д.Мордовця, І.Нечуя-Левицького, Л.Глібова та ін. видатних діячів літератури і культури. Пізніше, у 1873 р., коли у Львові було засновано Наукове товариство ім.Т.Шевченка, "Просвіта" передала в його бібліотеку найцінніші наукові видання української тематики, архівні матеріали. У бібліотеці "Просвіти" лишилася лише художня література і видання освітньо-популярного характеру. Отже, у XIX ст. поряд з освітянськими створювались українознавчі збірки наукового характеру.

В 1829 р. вперше не тільки в Україні, але й у Російській імперії була створена публічна бібліотека в Одесі /нині Одеська державна наукова бібліотека ім.О.Горького/. Було започатковано створення мережі публічних бібліотек, які мали на меті збирання творів українською мовою та всіх видань, що стосуються України як території /факти, імена діячів тощо/.

Завдяки М.О.Максимовичу, Д.І.Багалію та ін. професорам Київського, Львівського, Харківського, Чернівецького університетів було зібрано цінні збірки видань з історії України, українського народу, культури, освіти, пам"ятки давньої української писемності і літератури. Таким чином, у XIX ст., незважаючи на заборону, бібліотеки прагнули до збирання україномовних та українознавчих видань.

Перша Російська революція /1905-1907 рр./ зняла частину перепон щодо розвитку української духовної культури. Зріс інтерес широких народних мас до україністики, з"явилися соціальні інститути, безпосередньо зацікавлені у розвитку українознавства, вийшли перші українські періодичні видання та ін. У той час відкрились українознавчі кафедри в Харківському та Одеському університетах, розширилася мережа товариства "Просвіта" по всіх українських губерніях, плідно працювало Київське наукове товариство, збільшився випуск українських книг, активно розроблялася бібліографія української та українознавчої літератури, виникла ідея створення самостійних українських відділів при громадських губернських бібліотеках.

Особливо активно фонди українознавчої літератури створювались в бібліотеках "Просвіт" /Київській, Одеській та ін./, а також у приватних бібліотеках громадян. Бібліотека Київської просвіти того часу була однією з найбільших бібліотек Києва. В ній налічувалося понад 10 тис. примірників; за змістом в ній переважали видання з українознавства і у цьому відношенні вона не мала собі рівних. У 1906 р. була створена бібліотека-читальня при Одеській просвіті, до якої увійшли книги відомого українського діяча та історика Л.Смоленського. Значну частину збірки складав відділ українського письменства та історії України. Після закриття "Просвіти" бібліотеку товариства було передано в 1911 р. до "Одеського українського клубу". Другою значною українською бібліотекою в Одесі у той час була приватна збірка відомого українського бібліографа М.І.Комарова. В ній були зібрані книги українською мовою, а також книги, присвячені Україні, і ті, що вийшли на її території. Після його смерті увесь відділ "Україніка", за його заповітом, мав перейти також до "Одеського українського клубу" /3 тис. назв/. Пізніше вона склала основу фонду "Україніка" Української державної бібліотеки в Одесі /8, с.75/.

У 1906 р. вперше в Україні було організовано український відділ у Харківській громадській бібліотеці, якому згодом було присвоєно ім"я Т.Г.Шевченка. Спочатку відділ було задумано як "отдел книг на малорусском языке". Однак за пропозицією Г.А.Абрамова та Д.І.Багалія його функцію було розширено. Крім україномовних, тут збиралися з вичерпною повнотою твори, присвячені Україні, незалежно від місця і мови видання/12, с. X IУ, XXУП/. Фонд відділу налічував близько 5 тис. назв книг, альбомів, карт, нот, репродукцій картин, художніх творів та ін. Сюди надходили всі українські періодичні видання. У 1912 р. було видано "Каталог книжок українською мовою Харківської громадської бібліотеки", який відбивав 3 тис. назв книг українського відділу / 7 /. Український відділ проіснував до 1917 р., тут була зібрана унікальна колекція українознавчих видань того часу.

З придушенням революції та наступною політичною реакцією формування фонду українознавчих видань в бібліотеках України було визнано "безжизненным коллекционированием", "экзотикой". Були закриті українська бібліотека Київської просвіти, українські відділи в бібліотеках України. Існував такий відділ лише в Харківсь-

кій громадській бібліотеці. Однак і він зазнав значної скрути щодо комплектування фонду, а з початком Першої світової війни до нього припинилися надходження видань із Західної України.

За часів існування Української Народної республіки, гетьманату П.Скоропадського та Директорії відновлюється громадський і державний інтерес до україністики. Закладаються основи новітнього українознавства. Національна революція в Україні 1917-1920 рр. відкрила реальні можливості для розвитку українознавства в галузі освіти, науки, культури й мистецтва. З 1917 р. відкриваються україномовні гімназії, українізуються і вже існуючі російськомовні. З 1918/1919 навчального року більшість шкіл було переведено на українську мову навчання. Передбачалось обов"язкове викладання української мови, письменства, історії та географії в усіх середніх школах. У цей час відновлюють діяльність осередки "Просвіти", формується вища українська школа. У структурі всіх вузів передбачались кафедри українознавства, відкривались кафедри української історії, мови, літератури та ін. За період 1917-1920 рр. вийшло з друку понад десять значних праць з українознавства, зокрема таких видатних українських вчених, як Д.Багалій, Д.Дорошенко, С.Єфремов, І.Огієнко та ін. /4, с.72/. Таким чином, були створені об"єктивні умови для формування і використання українознавчих фондів бібліотек.

У 1918 р. була створена Всеукраїнська Академія наук і національна бібліотека. Поряд з іншими, вона мала своє спеціальне завдання, яке покликана виконувати кожна національна бібліотека, а саме - "закласти УКРАЇНСЬКИЙ ВІДДІЛ, себто відділ україніки" /4, с.72/. Планувалося сформувати репертуар української книги і відобразити його у зведеному бібліотечному каталозі. До складу фонду "Україніка" повинні були увійти усі видання українською мовою без огляду на зміст, місце і рік видання; усі видання про український народ і про територію української держави; усі твори авторів-українців та видання українських установ; усі переклади з української мови /6, с.29/.

У цей час створюються теоретичні й методичні засади формування фонду українознавчої літератури. На перше місце серед його ознак висувається ознака змісту /про Україну та український народ/. Підкреслюється, що його основу повинна скласти література, по змістом стосується України, повязана з нею "внутрішньо", "органічно"

Література, видана українською мовою, але змістовно не повязана з Україною, створює архів української книги. Порушується питання про визначення критеріїв добору українознавчих видань щодо формування фонду, складання бібліотечних каталогів та бібліографічних покажчиків. У 1919 р. Меленевський розробив схему класифікації фонду: "... 3. Історія. 3.1. Історія України. 3.2. Україна та Московщина. 3.3. Україна та Польща ... 3.7. Бібліографії ...". Департамент позашкільної освіти Центральної Ради для бібліотек "Просвіти" розробив відповідні інструкції, рекомендовані списки книг, у критико-бібліографічному журналі "Книгар" вміщувалися огляди нової українознавчої та україномовної літератури тощо.

Інтенсивного розвитку українознавчі фонди набули у період так званої українізації /20-ті - початок 30-х рр./, визваної потребою у широкому залученні українського народу / за словами І.Сталіна, "слабкої ланки Радянської влади"/ до революційних перетворень, всебічного вивчення України. Останніх займались архіви, музеї, бібліотеки, наукові заклади, державні і господарчі установи, школи, вузи, краєзнавчі організації та ін. Цю роботу очолював Український комітет краєзнавства, Управління науковими установами /Укрнаука/, Українська АН, Бюро вивчення продукційних сил при Держплані та ін. У 1928 р. Археологічною комісією Української АН був створений Комітет по опису видань, що вийшли на території України в XVI-XVII ст. Збільшився випуск українознавчих видань. Тільки у плані Державного видавництва України на 1926-1927 рр. українські книги в примірниках сягнули 90%. Центральний колектор ставить за мету довести кількість української книги у масових бібліотеках до 85%. Бібліотеки створювали у своїй структурі краєзнавчі відділи чи кабінети, каталоги відповідного змісту, видавали бібліографічні посібники з українознавства, створювали навіть самостійні українознавчі /українські/ бібліотеки /Одеса, Полтава та ін./.

У 1920 р. вперше в Україні була заснована Українська Державна бібліотека в Одесі ім. Т.Шевченка. ІІ відділ "Ucrainica" повинен був збирати такі видання: І/ всі книжки, видані українською мовою, незалежно від часу видання та змісту; 2/ всі книги, незалежно від мови видання, що своїм змістом пов"язані з територією України чи народами, що заселяють її. Крім того, до нього пропонувалося включати всі видання, друковані в Україні, незалежно від мови та змісту. Проте від цього пізніше співробітники бібліотеки

відмовилися /8, с.76/. У 1923 р. відділ налічував 20 тисяч примірників. У ньому досить повно була представлена українська книга XIX - початку XX ст., особливо галицька і буковинська, а також з історії України. Значним був відділ газет, особливо дореволюційних і періоду 1917-1919 рр. Досить багатою була збірка афіш, відозв та інших дрібнодрукованих матеріалів.

Спеціальний відділ "Україніка" мала в цей час Всенародна Бібліотека України /ВБУ/. Згідно з її статутом тут збиралися "друковані й рукописні матеріали, що вийшли на території України, незалежно від часу їх виходу чи написання, а також і матеріали, що за мовою, змістом і значенням можна використати як джерело для вивчення історії України, її господарства, продуктивних сил і культури ..." /3, с.3/. У 1927 р. фонд відділу налічував близько 44 тисяч примірників книг про Україну українською, російською та іншими мовами. В його каталозі нараховувалось 825 тис. бібліографічних записів /1, с.15/. ВБУ виконувала функцію методичного центру для всіх губернських і окружних бібліотек України з питань створення українознавчих і краєзнавчих збірок /10, с.8/. Зазначимо, що у 30-ті рр. у часи "боротьби з націоналізмом" найбільш постраждав саме цей відділ ВБУ.

На початку 1923 р. кабінет "Україніка" було створено в Одеській публічній бібліотеці, якій було надано право одержання обов"язкового примірника всіх видань, що виходили на території СРСР. У 1928 р. Одеська Центральна наукова бібліотека виділила книги з українознавства та українською мовою до окремого українського відділу /50 тис.прим./. Значні збірки україномовних та українознавчих видань були зібрані у Харківській державній науковій бібліотеці ім. В.Г.Короленка, Вінницькій центральній державній бібліотеці, Полтавській центральній науково-громадській бібліотеці, Херсонській центральній публічній бібліотеці, в бібліотеках університетів, інститутів народної освіти, шкіл, у приватних бібліотеках громадян.

Розвиткові українознавства сприяв Український науковий інститут книгознавства /УНІК/. У положенні про УНІК було записано: "§ 2. Безпосереднє та найближче завдання інституту дослідження українського /територіального і по мові/ друку як в його минулому, так і в революційному сучасному; § 3. Інститут збирає всі друковані матеріали, що продрукуються на території України з І.3.1917, а також усі друки українською мовою /незалежно від території і часу/

та всі твори, що тематично торкаються України та українського питання в самому широкому розумінні цього терміна /2, од.зб. 5, арк. 1/. У 1925/26 рр. директор УНІК Ю.А.Меженко ставить перед Укрголовнаукою питання про створення музею книги, в якому було б "зібрано все, що торкається книги й друку Радянської України", пропонує його структуру /2, од.зб. 44, арк. 5/. Фонд бібліотеки УНІК налічував майже 30 тисяч примірників, значну частину якого складав архів Українського друку /2, од.зб. 59, арк. 3-4/. Одночасно УНІК, Книжкова палата, ВБУ та інші наукові бібліотеки працюють над створенням українського бібліографічного репертуару /книг та періодики/, чому сприяв обов"язковий примірник творів друку; розкривають українознавчі фонди в бібліотечних каталогах – предметних та алфавітних /абеткових/, де створюють відповідні комплекси, здійснюють підготовку бібліографічних покажчиків з України. Бібліотеки прагнуть найповніше зібрати у своїх фондах всі видання, які за змістом, мовою, територією, авторством пов'язані з Україною, видані не тільки в Україні, але й за її межами.

На Першій конференції наукових бібліотек України /1925 р./ українознавча і краєзнавча робота були визначені як пріоритетні /1, с. 93/. З метою виконання цього "спеціального і невідкладного" завдання наукових бібліотек України рекомендувалося: "9. Каталогізаційно та топографічно відокремлювати українську книгу для справжньої української праці та для наближення української книжки до читача. 10. Переважно висовувати українську книгу в рекомендаційних списках, у бібліографії, в консультаційній роботі, у виставках ... 11. Організувати гуртки з читачів для вивчення районного краєзнавства та окремих питань українознавства ..."/1, с.103/.

Було поставлене питання про залучення усіх наукових бібліотек України, незалежно від типу і виду, до формування українознавчих фондів та про розмежування їхніх повноважень у цьому напрямі. Головною було визнано ВБУ, на яку покладено завдання зібрати "всю літературу українською мовою і взагалі всю літературу в галузі українознавства в найширшому розумінні ...", а також проведення бібліографічної роботи у галузі українознавства /1, с.53/. Універсальні наукові бібліотеки зосереджують свою увагу на топобібліографії /крайовій бібліографії/ та створенні краєзнавчих фондів. Спеціальні бібліотеки повинні провадити бібліографічну роботу українознавчого характеру і взяти участь у складанні

українського бібліографічного репертуару /I, с.54/. Таким чином, були намічені шляхи координації діяльності бібліотек у галузі формування українознавчих фондів та складання бібліографічних репертуарів.

Починаючи з 1933 р., процес формування фондів з українознавства був штучно загальмований. Боротьба з "українським націоналізмом", інтернаціоналізація бібліотечної справи призвели до того, що українські відділи в бібліотеках були ліквідовані, фахівці усунені з посад, деякі й фізично знищені. У 30-ті рр. робота бібліотек з українознавчими документами розглядалась як небезпечна.

У подальші роки тема українознавства свідомо замовчувалась. У фондах бібліотек україномовна та українознавча література "розпорошувалася" за галузевими підрозділами, тут утворилися значні прогалини, які важко було ліквідувати. Фактично завдяки краєзнавчій діяльності деяких наукових і обласних бібліотек України українознавчі видання потрапляли до їх фондів, відбивалися у краєзнавчих каталогах та бібліографічних покажчиках. Була відсутня певна система у створенні документальної та інформаційної бази українознавства в бібліотеках України.

З здобуттям Україною незалежності проблема створення документальної та інформаційної бази українознавства знову набуває актуальності, потребує розробки сучасної концепції її формування.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бібліотечний збірник. 4.I. Праці першої конференції наукових бібліотек.- К., 1926. - 174 с.- /Всенар. б-ка України/.

2. Відділ рукописів ЦНБ ім. В.І.Вернадського НАН України. - Ф. 47.

3. "Всенародна" бібліотека України /ВБУ/: За матеріалами обстеження // Б-ка у соц. будівництві. - 1993. - № 6-7.- С.3-18.

4. Горбань Т.В. З історії становлення українознавства: 1917-1920 рр. // Укр.іст.журн. - 1994. - № 5. - С. 68-73.

5. Гудімова Н.О. Формування фонду "Україніка" в державних бібліотеках країни // Держ.бібліотеки: сучасні проблеми і перспективи: Зб. наук.праць. - К., 1993. - С. 56-59.

6. Дідківська Г.Г. Сторінки фонду "Україніка" // Бібліотечний вісник. - 1993. - № 5-6. - С. 29-31.

7. Каталог книжок українською мовою Харківської громадської бібліотеки /Український відділ ім. Т.Шевченка/: Видання української комісії. Т.І. - К.: Друк. С.А.Шмерковича, 1912. - 98 с.

8. Комаров Б. Українська державна бібліотека ім. Т.Шевченка в Одесі // Бібліотечні вісті. - 1925. - № 1-2. - С. 75-81.

9. Корнійчик І.І. Історія української бібліографії: дожовтневий період /нариси/. - Х.: Ред.-видав. відділ Книж. палати УРСР, 1971. - 129 с.

10. Маяковський Я.Л. Наукові бібліотеки УРСР // Журн. з бібліотекознавства та бібліографії. - 1927. - № 1. - С. III-119.

11. Нестеренко Б.Г., Колодько Л.О. Роль бібліотек у розвитку українознавства // Бібліотечний вісник. - 1993. - № 5-6. - С.73-74.

12. Отчет Харьковской общественной библиотеки за девятнадцатый год ее существования. - Х.: Электр. типо-лит. С.А.Шмерковича, 1905. - Х УП с.

13. Рулін П. "Ucraiinica" по давніх російських часописах: Чергові завдання української бібліографії // Бібліол.вісті. - 1925. - № 1-2. - С. 27-35.

В.К.Казимиров
Л.Я.Нагорна
І.М.Фоменко

РЕФЕРУВАННЯ ЯК ІНТЕГРУЮЧИЙ ПРОЦЕС І МЕТОД У КОМПЛЕКСІ НАВЧАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН ВИЩОЇ ШКОЛИ ДОКУМЕНТОЗНАВЧОГО ПРОФІЛЮ

Реферат є найбільш розповсюдженим документом, який використовується в науково-інформаційній діяльності. Реферуванням охоплено велику кількість різноманітних наукових документів - статей, книг, списів винаходів, звітів про НДР, дисертацій тощо.

Відповідно до регламентуючої документації реферат трактується як згорнуте висловлення змісту первинного документа /або його частини/ з основними фактичними відомостями та висновками. Як правило, реферат складається за певним планом: тема, предмет ,

/об"єкт/, характер та мета роботи, метод проведення роботи, конкретні результати, висновки /оцінки, пропозиції/, галузь використання. Обсяг тексту реферату, дозволений вітчизняними стандартами, коливається від 500 до 2000 друкованих знаків, тоді як у США сягає 3000 друкованих знаків.

Найбільш суттєвою рисою реферату, що відрізняє його від інших форм згортання документальної інформації, є інформативність. З усіх вторинних документів ні бібліографічний опис, ні анотація не розкривають так повно головний зміст первідкерела, як реферат. Відповідаючи на запитання "Що було сказано, що висловлюється у документі, який реферується?", реферат дозволяє у цілісному, узагальненому вигляді побачити головне в змісті первинного документа.

Реферування - це процес аналітико-синтетичної переробки документальної інформації, який передбачає скорочене висловлення головних аспектів змісту документа і наслідком якого має бути укладення вторинного документа - реферату.

Реферування як процес науково-інформаційної діяльності - праця складна і дуже відповідальна, вимагає від укладачів рефератів не тільки спеціальних знань про предмет документа, що обробляється, а перш за все - опанування навичками згортання документальної інформації на високому професійному рівні, бо від цього залежить якість та повнота реферата, зрештою - достовірність інформації, можливість заміни оригінал документа. Ступінь оволодіння методикою реферування значною мірою залежить від знання законів загальної логіки, логіки наукового дослідження зокрема, знання іноземних мов, стилістики, теорії редагування, сучасної поліграфічної справи та ін.

"Аналітико-синтетична обробка документальної інформації" - один з основних фахових курсів, який вивчається студентами, що одержують спеціальність "Документознавство та інформаційна діяльність". Значення курсу визначається роллю аналітико-синтетичної обробки будь-якої інформації в діяльності документально-інформаційних структур: у створенні довідково-пошукового апарату, документальних баз даних і документально-інформаційних систем взагалі для забезпечення різних інформаційних послуг. Мета курсу - дати студентам необхідні теоретичні знання і практичні навички оволодіння процесами семантичної обробки документальної інформації:

складання бібліографічних описів, індексування, предметизація, систематизація, анотування та реферування документів.

Важливе місце в цьому навчальному курсі посідає розділ У. "Реферування документальної інформації". Завданням цього розділу мають бути: ознайомлення з питаннями історії і теорії реферування документальної інформації; оволодіння методикою укладання рефератів різних типів і на різні документи.

Особливого значення набувають питання обґрунтування значення реферату в системі соціальних комунікацій як інформаційної моделі первинного документа, як моделі змістовної структури первинного документального потоку взагалі, як типу вторинного документа. Студенти мають усвідомити структуру реферату, його головні частини, вимоги до реферату та особливості оформлення складових частин реферату. Особливості мови та стилю реферату, лексичні і граматико-стилістичні засоби висловлення тексту в рефераті, поняття семантичної адекватності і еквівалентності, вибір термінологічної лексики, нетекстові /формалізовані/ засоби лаконізації мови тощо.

Для усвідомлення методичних питань укладання рефератів необхідними є такі питання: етапи реферування документів; види читання тексту /реферативного читання і реферативного висловлювання/; методи реферування з використанням формалізованих схем, методи анкетного реферування, методи висловлення інформації в рефераті: екстрагування /цитування/, перефразування, інтерпретація; поняття маркерів, індикаторів, конекторів; особливості підготовки рефератів на окремі види наукових документів: статтю, книгу, звітну документацію, опис винаходу та ін.

У сучасних умовах комп"ютеризації документально-інформаційної діяльності поширюється мережа автоматизованих реферативних баз даних, у зв"язку з чим зростає необхідність в підготовці фахівців у галузі реферування документальної інформації, що володіють навичками праці у середовищі нових інформаційних технологій.

Саме такі вимоги враховує навчальна дисципліна "Автоматизація документально-інформаційних процесів". Поряд з необхідністю одержати необхідні знання для вирішення питань науково обґрунтованого вибору напрямів впровадження та використання нових інформаційних технологій взагалі та відповідно до окремих інформаційних процесів важливим є завдання оволодіти навичками автоматизованого реферування документів. Студент повинен знати теорію автоматичного і автоматизованого реферування, загальну методологію складання

алгоритмів автоматизованого реферування документів різних типів та жанрів, володіти методами автоматичного реферування: статистичного, логіко-математичного, лінгвосемантичного тощо; знати міжнародні й вітчизняні автоматизовані реферативні системи та їх технологічне, лінгвістичне, програмне забезпечення; методику інформаційного пошуку в них.

Можна звести процес автоматизації реферування до двох основних процедур:

- саме екстрагування, тобто знаходження речень, які маркірують ся в тексті первинного документа, і видавання їх на друкарські засоби;

- післяредагування, яке зведене до зменшення логічних та змістовних повторів, зайвих оборотів тощо.

Важливим є питання алгоритмізації, формалізації структури реферату для введення його в пам"ять ЕОМ, тобто до реферативної бази даних. Для цього можна скористуватися узагальненою структурою анкетного реферату /найбільш розповсюдженого/, розробленого провідним реферативно-інформаційним центром-ВІНІТІ /Всеросійським інститутом наукової і технічної інформації/. Така формалізована структура містить смислові аспекти тексту реферату, з одного боку, і типові стандартні фрази, які використовуються для опису даного аспекту /так звані "маркери"/, з іншого боку.

Таким чином, студенти як майбутні користувачі автоматизованих документальних баз даних мають змогу оволодіти методикою укладання рефератів як традиційними засобами, так і засобами сучасної інформаційної техніки і технології.

Але й таких вимог до рівня підготовки фахівців у галузі документально-інформаційної сфери недостатньо. Знання однієї або декількох іноземних мов - обов"язкова умова в діяльності документознавця, інформаційного працівника. Він повинен уміти обробляти документальну інформацію не тільки вітчизняною мовою, але й орієнтуватися у багатьох мовах під час здійснення будь-яких процесів аналітико-синтетичної обробки документа.

З точки зору вивчення іноземних мов одним з найважливіших завдань є оволодіння практичними навичками змістовного згортання іноземного тексту, тобто читання з витягом необхідної інформації.

Саме тому реферування розглядається як складова частина навчальної діяльності студента в курсі вивчення іноземної мови, а практичні заняття спрямовано на самостійне реферування тексту, що читається: усне або письмове. Так, мають місце такі види завдань, як розбивання тексту на абзаци та надання їм заголовків з метою здійснення змістовної компресії; виписування речень, які містять головну інформацію, складання відповідей на запитання з подальшою метою складання плану прочитаного тексту; самостійне коротке передавання основного змісту такого тексту як іноземною, так і українською, російською мовами та ін.

Реферування як вид навчальної діяльності сприяє формуванню навичок трансформування різних мовних засобів, оволодінню операціями перефразування та узагальнення, кращої орієнтації в тексті та скорішого визначення опорних змістовних пунктів; опануванню іноземної мови в процесі репродукування сприйнятого матеріалу; зрештою, сприяє адаптації майбутніх фахівців до реферативно-аналітичної роботи.

В.М.Пивоваров

ХУДОЖНІЙ СВІТ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Українська діаспора – виняткова багата і напрочуд захоплююча сторінка нашої вітчизняної культури, створена непересічними майстрами, які з різних причин потрапили в еміграцію, опинились зовсім в іншому для себе світі. Проте всупереч складним політичним та психологічним умовам вони створили багато шедеврів словесного, живописного, музичного мистецтва. Їхня пам"ять постійно зберігала вимріяний образ рідної землі, своєї України. Це живило їх сили, надихало на створення нових шедеврів.

Творчість переселенців не є чимось єдиним. Вона різниться і своїм художнім рівнем, і оригінальними соціальними концепціями, і самобутніми моральними позиціями. Це було особливе поєднання суто національного з модерними здобутками європейської культури, власного і загальнолюдського. Тому все найкраще, яскраве, виразне, що

з"явилось в еміграції, сповнене любов"ю до свого краю, його людей, сумом за долю нації.

Українська еміграція за своїм характером явище складне і багатогранне. Причиною виїзду людей з місць постійного проживання ставали економічні та політичні обставини. Економічна еміграція могла бути тимчасовою і постійною, коли виїздили у пошуках праці чи кращих умов життя; політична еміграція - через втечу або вимушений виїзд внаслідок переслідування державою, політичним режимом.

Свідчення про першу політичну еміграцію з України сягають XVII ст., коли після повстання Мазепи проти Петра I, поразки його і Карла XII під Полтавою виїхала вища козацька старшина, видатні політичні діячі П. і Г.Орлики, А.Войнаровський, Г.Герцик та ін. Вони користувалися правом азилю і проводили політичну діяльність в Туреччині, Франції, Швеції, Польщі. Відгуки про цю еміграцію зустрічаємо в поемі Мазепи, а також у народній пісні "В кінці греблі шумлять верби", де є такі рядки: :"Нема його та й не буде, поїхав за Десну".

Після ліквідації Запорозької Січі /1775 р./ частина козаків перейшла на турецьку територію в Добруджу, де в гирлі Дунаю створила Задунайську Січ. Відтоді й з"явилася назва "Запорожець за Дунаєм".

Найбільшого розвитку українська еміграція набуває у XX ст., головною причиною якої були соціально-економічні, а згодом і політичні обставини. Чимало українців переселилось на Схід, за Урал. Але це не були емігранти у традиційному значенні цього слова, оскільки Азія лишалась територією Росії, а пізніше - колишнього Радянського Союзу.

Одночасно відбувалась масова еміграція на американський континент до США, Канади, Аргентини, Бразилії. Процес еміграції безперервний, тому помітно вимальовуються три хвилі української еміграції: перед першою світовою війною /до 1914/; у міжвоєнний період /1920-1939/ та після другої світової війни /з 1946 до 1957/.

Перша хвиля української еміграції набула суто економічного характеру: бажання поліпшити своє матеріальне становище. У Бразилії відомий район компактного проживання українців - Парані, знаний як "Бразильська Україна". Осередком українського життя стало також місто Прудентополіс.

Першими українськими емігрантами в Канаді були Іван Пилипів і Василь Еленяк, які прибули до Західної Канади у 1891 році. Уже 1892 р. було засновано перше постійне українське поселення в Канаді в місцевості Еднастар поблизу Едмонта /провінція Альберта/.

Друга хвиля еміграції істотно відрізняється від попередньої насамперед появою нового типу українського переселенця - політичного емігранта. Люди ставали вигнанцями через свої політичні переконання. Упродовж 1918-1920 рр., після безуспішного відродження державності, невдалої спроби здобути свою незалежність, розпочалася масова еміграція національної інтелігенції. Осередком української еміграції у 20-ті рр. стали Прага, Берлін, Варшава, Відень, де і розвивалося політичне та культурне життя. У Празі жили і творили філософ і літературознавець Д.Чижевський, правник С.Дністрянський, географ С.Рудницький, історики Д.Антонович і Д.Дорошенко, мовознавець С.Смаль-Стоцький, літературознавець О.Колеса, хімік І.Горбачевський, статистик і економіст Ф.Цербина, агрономи В.Доманицький і В.Чередіїв, економіст В.Тимошенко, гідротехнік і меліоратор І.Шовгенів, художники М.Бутович, Р.Лісовський, Г.Мазепа, В.Січинський, М.Бринський, майстри художнього слова О.Олесь, М.Ірчан, У.Самчук, О.Телігa, Є.Маланюк, О.Бабій, В.Хмелюк, А.Павлюк, Ю.Дараган, О.Ольжич, О.Стефанович, О.Лятуринська, І.Ірлявський, М.Чирський. У Варшаві - поети Ю.Липа, Н.Лівицька-Холодна, О.Бургардт /Юрій Клен/, політичні діячі М.Грушевський, С.Петлюра, А.Лівицький; вчені І.Огієнко, П.Зайцев, Р.Смаль-Стоцький, А.Чикаленко, В.Біднов, П.Андрієвський, М.Кордуба, С.Балей, О.Лотоцький, Д.Дорошенко; митці П.Андрусів, П.Холодний-Молодший, П.Метик.

Важливим центром української еміграції була Франція. У Парижі поселились діячі УНР С.Петлюра, В.Прокопович, Микола Шаповал, художники В.Перебийніс, О.Гришенко, М.Глущенко, В.Полісадов, І.Бабій, В.Хмелюк, С.Левицька, С.Гординський, М.Андрієнко-Нечитайло, М.Паращук, М.Бойчук, О.Архипенко, кіномитець Деслав /С.Славченко/, композитор, педагог і музикознавець Ф.Якименко, історик І.Борщак, письменник, політичний діяч В.Винниченко.

Третя хвиля виникла після другої світової війни і мала політичний характер. Це вивезене на примусові роботи населення з окупованих зон, евакуйовані в"язні німецьких концтаборів, військовополонені, члени військових формацій тощо.

Характерно, що у третій хвилі української еміграції було багато вчителів, лікарів, юристів, інженерів, духовних осіб, вчених, письменників, які обрали собі інше життя, яким би складним і драматичним воно не було - життя на чужині, у вільному та відкритому суспільстві.

Слово діаспора у перекладі з грецької означає розсіяння чи розкидання, перебування значної частини народу /етнічної спільності/ поза межами країни його походження.

Діаспора утворилася внаслідок геноциду, економічних та географічних чинників, насильницького виселення. Першою була єврейська діаспора. Народ цей внаслідок Вавилонської неволі залишив свою первісну батьківщину Юдею і Самару і поселився спочатку на Близькому Сході, а з першого століття до нашої ери - по всій Римській імперії і по світі. Єврейська діаспора вважається найстаршою релігійно-етнічною спільнотою, певний час лишалась єдиною діаспорою.

Іншим народом, хто повторив долю євреїв, були вірмени. Зарівно з єврейською діаспорою була прийнята і назва "вірменська діаспора". Своєрідною діаспорою стали також греки.

Українська діаспора утворилася внаслідок еміграції українського народу, утворення на чужині українських громад і "родин". Людей ріднило бажання вижити, утвердитися на чужині. Важливим завданням її стало зберегти свою мову, культуру, остаточно не розірвати зв"язків із рідною землею. Тому українські громади, за зразком перших емігрантів, продовжили справу щодо відновлення культурного життя, організації різних інституцій.

З перших років української еміграції починає розвиватися культурне життя. Українці, більшість звичаїв і традицій яких пов"язана з релігією, гостро відчули відсутність церкви. Виникла нагальна потреба у спорудженні своїх церков та парафій. Зусиллями священика із Галичини Івана Волянського в Америці у м.Шенандоу будується перша українська церква, згодом з"являються парафії у Центральній Пенсільванії. Засновуються громадські організації, інші інституції. Говорити про якусь оригінальність, неповторність цих новоз"явлень не доводиться, оскільки всі ці спорудження мали суто утилітарний характер і були прямим перенесенням на чужину з батьківщини. У канадських преріях з"являються народні доми, осередки "Просвіти", інші культурно-освітні установи. Новоприбулі українці робили все для того, аби не втратити зв"язків із рідним краєм, зберегти свою національну самобутність.

У США існує найбільша братська організація "Українська національна асоціація" з друкованим органом "Свобода", інформативним англомовником "Український тижневик". Українська братська асоціація видає часопис "Народна воля" та "Форум", асоціація українських католиків - газету "Америка".

Переселенці з України завжди прагнули, щоб їхні діти добре знали рідну мову, історію та культуру українського народу. У парафіяльних школах, вищих навчальних закладах, коледжах, суботніх школах запроваджено вивчення українознавчих предметів.

Наукове товариство ім. Т.Шевченка і Українська академія мистецтв та науки стали прототипом аналогічних закладів Львова і Києва. У Гарварді діє університет з трьома українознавчими кафедрами /1970/, український дослідний інститут. Провадяться українознавчі дослідження в університетах Торонто, Вінніпега, Саскатуна та ін.

По збереженню і пропаганді національних цінностей і мобілізації етносвідомої стабільності чимала частка припадає на долю музеїв. Збільшуються осередки духовності, які збирають і зберігають історію української культури, української діаспори. У місті Свидники /Чехословаччина/ існує Музей української культури. У Канаді нашу традиційну культуру пізнають через призму організованого скансену "Українське село".

У США 1990 р. у реставрованому головному корпусі колишнього імміграційного центру відкрито Державний національний музей, де можна простежити шлях тих, хто покинув свою батьківщину ради пошуку іншої долі на далекій і невідомій землі.

Українська діаспора представлена різними видами мистецтв, уславлена відомими і визнаними майстрами, які за океаном не тільки зберегли національну самобутність свого мистецтва, а й оновили елементами світового мистецтва.

Для пропаганди українського танцю, ознайомлення західного глядача з цим унікальним видом мистецтва багато зробив Василь Авраменко, колишній актор театру М.Садовського.

Крайі традиції української музики репрезентують М.Гайворонський, О.Кошиця та ін.

Граверну творчість і різьбу продовжили Лісовський, Бутович, Г.Мазепа. Цей вид мистецтва точно передає дух українського національного мистецтва. Так, М.Бутович використовує тематику з народного побуту, міфології, фольклору, яка трактується гумористично, гротесково.

М.Бутович створив серію дереворитів з української міфології, ілюстрації до творів Гоголя, Стефаника, Котляревського, з історії козацького побуту. Світ мав можливість ближче познайомитися з високими здобутками української культури, її самобутністю. Художня творчість містила елемент популяризаторства.

Малярство розвивалося за двома напрямами: національним /Кричевський, Нарбута, Лісовський, Бутович/ і новітнім, зорієнтованих на мистецтво Європи.

О.Архипенко, відомий всьому світові як український різьбар, під впливом кубізму створив модерне мистецтво з власним напрямом і стилем. Він тяжіє до синтетичного реалізму з вимріяною модерною красою /жіночі торси/ і символічними знаками /пам"ятники/. Художник В.Глушенко мав великий успіх у Парижі, пройшов шлях від неокласицизму до легкого екпресивного малюнка французького напряму: "Картярі", "Процесія", "Музиканти", "Ранок", привабливі пейзажі Франції, ілюстрації до творів М.Гоголя.

Марія Дольницька-Недбаль у Відні відкрила власну майстерню емалі, зробила багато винаходів, модернізуючи техніку цього мистецтва, створила численні фігурні композиції.

Значний внесок у наближення української культури до рівня світової зробив Віктор Зарецький у 70-80-ті роки. Мистецьким орієнтиром у його творчості став австрійський художник Густав Клімта. Тема їхньої творчості - природна жіноча краса у всій своїй наготі серед пишного оздоблення. Одначе В.Зарецького більше цікавить не стільки інтер"єр, скільки сама жінка, її призначення на землі. Тому основна тема доповнюється мотивами квітучої та плодоносної природи, язичницьким духом, витворюючи на полотні всю повноту людського життя. У цьому художник наслідував національні традиції української малярської школи, зокрема народної.

Цікавими з погляду зображення людини і людської спільноти є картини Валентина Задорожного. Його "Роксолана" /1977/ засвідчує вміння майстра поєднати зовнішню виразність і гармонію людини з її таємницями буття.

Таким чином, українське мистецтво орієнтувалося на мистецтво авангардне, але водночас продовжувало живитися фольклорними джерелами. Українські мотиви у своїй творчості використовував художник Вільям Курилик, здобувши собі національної слави.

Відомі митці Г.Якутович, Г.Гавриленко, І.Остофійчук, В.Зарецький також зробили свій внесок у розвиток української культури.

Цікавий і різноманітний творчий доробок художниці Галини Мазепи: її ілюстрації до гумористичних журналів, дитячих книжок, численні кольорові обкладинки. Студіювання українського мистецтва, зокрема народного, міфології, етнографії, розширюють коло діяльності Г.Мазепи. Вона одержує замовлення на ілюстрації й оформлення українських видань у Львові, проекти костюмів для театрів /"Лісова пісня" Лесі Українки в Українській драматичній студії в Празі, "Сон літньої ночі" В.Шекспіра для чеської театральної студентської молоді та малюнки шикувань для українських танців балету Празької опери.

Твори художниці позначаються своєрідним модернізмом, який містить у собі простоту малюнка і композиції, сміливу і багату уяву, гармонію барв. Сюжети вона брала виключно з українського життя. Як і Миколу Бутовича, Анатолія Петрицького, Марію Дольницьку, її відносять до групи "національних модерністів".

Художниця працювала у Німеччині, Венесуелі. Перша індивідуальна виставка була в Нью-Йорку в Українському інституті Америки в 1970 році, де виставлялось 27 творів. За ікону Покрови, виконану в кераміці, Галина Мазепа дістала в 1956 р. національну премію в галузі ужиткового мистецтва від Венесуельського міністерства освіти.

Сюжети для своїх творів малярка черпає з народних пісень, переказів, легенд, історії, здебільшого козацької доби, міфології, демонології, народного побуту та біблійних мотивів. Крім українських тем, вона малює й венесуельські сцени з життя, з місцевого фольклору і міфології.

Багато відомих музикантів, оперних співаків, режисерів, акторів продовжували творити на чужині. Так, у французькому місті Турі відбулася прем'єра опери "Пристрасті святого Антонія". На Україні ця опера була заборонена. Діаспора допомогла зберегти цей шедевр, як і повернути немало інших мистецьких цінностей на Україну, зокрема оперу "Купало" українського композитора, письменника, громадського діяча, засновника і директора Вищого музичного інституту у Львові Анатолія Вахнянина. Партитура названої опери збереглася лише

за кордоном. У Канаді цю оперу поставив колишній директор Київського оперного театру Володимир Колесник. Мирослав Скорик дещо переробив її, і зараз "Купало" з успіхом йде на сцені оперної студії при Львівській консерваторії.

Архітектор Радослав Жук зумів поєднати в красотах українських церков традиційні та сучасні елементи.

Найбільш повно розвиток художнього життя української діаспори презентує письменство, яке явило всьому світові багатство форм і змісту. Оскільки в умовах колоніального становища і тоталітарного режиму був неможливий прояв вільної думки і нормальний розвиток культури, українська інтелігенція потерпала за політичний і культурний стан в Україні, за неможливість вільно творити, сміло використовувати свої думки, писати правдиво.

Більшість творів сповнені невимовною тугою за Вітчизною, турботою за долю її народу, майбутнє української нації. Письменство української діаспори стало невід'ємною частиною всієї національної культури, оскільки воно брало свій початок у рідній землі, живилось її соками. Поневіряння у таборах для переміщених осіб та невлаштованість за океаном у перші роки еміграції не могли не відбитись на письменстві. Але поступово новоприбулі позбувалися комплексу емігранта, ставали громадянами інших держав, здобували європейську освіту й інтегрувалися в європейське культурне середовище того часу, сприймали як органічне для себе концепції модернізму з його цілковитим звільненням митця від служіння будь-кому та будь-яких патріотичних і національних обов'язків.

Саме в діаспорі були сприятливі умови для розвитку позацензурної літератури, правдивої, незаідеологізованої.

За межами України знайшли своє продовження всі жанри художньої літератури, до яких додалась творчість селянських і робітничо-фермерських поетів.

Перші роки еміграції для багатьох письменників були сповнені болісним почуттям розлуки з рідним краєм, ностальгійним щемом, смутком. Проте еміграція для більшості ставала ареною боротьби проти диктату влади, рабства, національної душі, бездуховності.

Живучи у вільному світі, інтелігенція мала змогу працювати над темами, недоступними в умовах сталінського терору. Письменники почали робити і писати про те, що заборонялося вдома. Це стало законом для літературної діаспори.

Спочатку літературним осередком української еміграції була Прага, яка прийняла у себе О.Олеся, М.Ірчана, У.Самчука, О.Телігу, Є.Маланюка, О.Бабія, В.Хмелюка, А.Павлюка та ін. У Празі була створена одна з найяскравіших в українській поезії "празька школа", творцями якої були Ю.Дараган, О.Ольжич, О.Стефанович, О.Лятуринська, І.Ірлявський, М.Чирський. Їхня поезія відзначається романтичним світовідчуттям, неоромантичною поетикою, модерністським баченням і висвітленням проблем, поглибленим психологізмом, зверненням до вічних духовних і моральних цінностей. Поети діаспори підносили ідеал суспільної активної людини, свідомого громадянина своєї нації, гордого і стійкого духом. Поети уславили ідеал України як національної держави з глибокою історичною мотивацією. Вони апелювали до героїчних сторінок української історії, зокрема княжої доби чи гетьманської.

Празька школа була окрилена націоналістичною ідеологією. Основним принципом її програми було те, що література повинна служити суспільним потребам, стати важливим чинником у творенні держави, тому прагнення до самодостатньої краси є розкішшю для письменника, якої він не має права собі дозволити. Творчою настановою стало служіння ідеалам нації, бути "трибунами політичних ідей".

Для празької школи характерні історіософізм ідей, поглядів, що було життєвим переконанням, призначенням, а не мистецькою концепцією /Олег Ольжич, Олена Теліга, Юрій Липа, Євген Маланюк/, філософське переосмислення фольклорної обрядовості /Оксана Лятуринська/, барокова інтермедійність та видобування глибинних лексичних пластів з історичних надр української мови /Юрій Липа/; незвичайний густий звукопис /Олекса Стефанович/.

Політичним явищем в українській літературі діаспори стала Нью-Йоркська група молодих поетів, засновниками якої стали непересічні Юрій Тарнавський та Богдан Бойчук.

Нова спільнота відмежувалась від національної традиції, яка притаманна була старшому поколінню еміграційних письменників. Представники Нью-Йоркської групи відмовились від існуючих в українській поезії того часу канонічних літературних форм і стали орієнтуватися на вільний вірш, що утвердився в західноєвропейській літературі.

Екзистенціалізм та сюрреалізм стають їх основними світоглядними та художніми принципами. Ірраціоналізм, потік свідомості автоматизм письма, що не визнає форм і правил, а натомість висуває закодованість образу, герметичність мови, що не співвідноситься з реальністю, а відбиває неконтрольовані свідомістю внутрішні психічні імпульси - визначають сутність їх новизни. З'явилося бажання змінити погляд на літературу, її призначення.

Нью-Йоркська група відокремила поезію від політики, орієнтувалась на нові модерністські течії в західноєвропейському літературному процесі.

У поетів цієї групи Віри Вовк, Богдана Рубчака, Богдана Бойчука, Марка Царинника, Юрія Коломійця, Олега Коверка, Романа Бобовала, Марії Ревакович була нашіленість на новизну, пошук та утвердження суверенності людської особистості, права на її самовияв.

Нью-Йоркці проголосили свободу від всякого служіння. Емігра-. ційні поети хотіли дати поетам України перспективу, яка полягала в тому, щоб стояти на справжніх, а не патріотично перебільшених основах.

Було прагнення повернути поезії справжність і правду, яка в поетів-емігрантів була на рівні психологічних імпульсів.

Віра Вовк - одна із представників Нью-Йоркської групи, закорінена в національну традицію. Українська обрядовість та фольклорна символіка - основа її естетичних принципів.

Богдан Рубчак - поет, історик літератури і літературний критик, чия поезія орієнтована на модернізм. Поняття народної обрядо-

вості він вводить не у сферу духовності, а будує своєрідні парахези.

Модернізм Богдана Рубчака проявився у підкресленій абсурдності та ілюзорності життя, метафізичній порожнечі символістичної дійсності, відсутності тривких підвалин раціонального уявлення про світ і всесвіт.

Емма Андрієвська - авторка герметичних творів, творець урбаністичних пейзажів, реалістичних натюрмортів.

Юрій Тарнавський прагне звільнити українську поезію від національних стереотипів, мову - від "поетичності", фонетичних, міфологічних і семантичних кліше.

Художню прозу презентують Іван Багряний /справжнє прізвище Лозов'ягін/, Докія Гуменна, Наталена Королева, Улас Самчук, Василь Барка /Очерет/, Юрій Косач та ін. Це майстри художнього слова, їхні твори мають велику культурно-історичну та мистецько-естетичну цінність.

Іван Багряний, творчість якого відбиває менталітет українця, показує людину не як радянського раба, а як незламну, горду людину, що повна життєвої снаги, прагнення до волі, вільного життя. Його епічні полотна "Тигролови", "Сад Гетсиманський", "Маруся Богуславка", "Людина біжить над прірвою", "Огненне коло" та ін. наповнені глибоким філософським змістом, роздумами автора про місце людини в житті, її нестримне бажання залишатись гідною самій собі, не втратити людську принаду, які б випробування не посилала їй доля. Тому письменник постійно звертається до біблійних образів, тем і мотивів, що дозволяє краще осмислити весь трагізм і драматизм XX ст., наслідки антилюдського, антигуманного, недемократичного режиму.

Ці проблеми порушені і в драматичних творах "Генерал", "Мо-ріторі", "Розгром".

Християнським пантеїзмом Сковороди, сонячною ліричністю арабесок раннього Тичини сповнена творчість В.Барки. Він розробляє суто етичні проблеми. У дусі християнської моралі наставляє людей на добро, мудрість, загальну злагоду. Природа як єдине джерело, що має дати гармонію людині, яка заплуталась у тенетах своєї душі. Василь Барка чи не вперше, з усією притаманною йому відвертістю, написав страшну повість про події 1933 р. під назвою "Жовтий князь". Назва, яка асоціюється із сатаною і звіром, що згадуються в Одкровенні Йоанна, повно відбиває жахи і страхіття людської трагедії 33-го, спричиненої вождем усіх народів.

Кращим зразком епосотворення в прозі XX ст. став роман-епопея в 4-х книгах "Діти чумацького шляху" Докії Гуменної. Письменниця подала широку панораму життя на Київщині та в Києві від початку століття по 30-ті роки, показала розпад і геноцид українського селянського менталітету, створеного у віках, відтворила літературне життя 20-х і 30-х рр. у всій його повноті.

Художня література діаспори не вичерпується суто національною тематикою, яка домінувала. Були твори, де сповідувалась гірка доля українських емігрантів, їхнє поневіряння, безпритульність, терпіння наруги та національного приниження з боку англосаксонських шовіністів. Деякі зневажливо називали їх "богонками" і "галіченами".

Про масовий виїзд галицьких, буковинських і закарпатських селян за океан, що став загальною національною трагедією народу України, як відомо, писали у своїх художніх і публіцистичних творах І.Франко, В.Стефаник, М.Павлик, Т.Бордуляк, А.Чайковський.

Емігрант Мирослав Ірчан, який жив у Канаді, у своїх новелах й оповіданнях відобразив епізоди життя канадських українців - "Бейбі", "Надії", "Апостоли", "Як жити", "Забута мати", "Юра Данищук". Письменник мав намір написати великий соціальний роман з життя канадських українців - "Червоне озеро".

Оповідання інших авторів Івана Зелеза, Матвія Шатульського торкаються робітничої тематики і показують не тільки визиск робітників з боку капіталістів, але й намагання підневільних виборотн свої права /"Під брамою фабрики", "Цивілізація в горі", "Забуті"/.

Життя українських бідних фермерів змалював Степан Пура в оповіданнях-нарисах "Одинак", "Фермерські рахунки", "Весна наближається".

Про результати потогонної системи на капіталістичних підприємствах розповідає Михайло Герасимук у творах "Робітниця", "Пішло марно дві години" та ін. Цю тему розвиває також Дмитро Гунькевич в оповіданні "Заробок". Капіталістичну"справедливість" викриває і Матвій Попович. В оповіданні "В домі справедливості" він розвінчує капіталістичні закони, які повністю залежать від сили грошей.

Названі твори містять документальні свідчення про життя української трудової еміграції в перші десятиріччя XX ст. у Канаді. Автори-українські робітничо-фермерські письменники Канади.

Творчість письменників емігрантів у діаспорі - багатоплідна і всеохоплююча. Вона увібрала в себе літературні традиції України,

збагатилася світовим художнім досвідом.

Письменники гуртуються навколо "Слова", засновуються нові об'єднання. З 1945 р. у Європі існує об'єднання письменників української антикомуністичної еміграції в Європі МУР /Мистецький Український Рух/. Ініціатори групи І.Багряний, В.Домонтович, Ю.Косач, І.Костецький, І.Майстренко, Ю.Шерех, голова - Улас Самчук, заступник - Ю.Шерех. Метою названого об'єднання було зібрати письменників, розкиданих після кінця другої світової війни, організувати видання їх творів, стати центром творчих дискусій між представниками різних стилів і літературних напрямів. МУР досяг цієї мети, об'єднавши майже всіх визначних еміграційних письменників з різних земель /Радянської України, Галичини/.

З видавничою маркою МУР "Золота Брама" вийшли книги І.Багряного, В.Барки, В.Домонтовича, Д.Гуменної, Ю.Клена, Ю.Косача, І.Костецького, Т.Осьмачки, У.Самчука, Я.Славутича, С.Парфановича та ін.

Важливим завданням української еміграції було створення серед народів світу сприятливої громадської думки навколо української державності, національно свідомих кадрів, які стали б у пригоді Батьківщині, коли вона скине рабське ярмо, стане незалежною, вільною державою.

Вигнанці-інтелігенти всіляко захищали інтереси української нації, були войовничими націоналістами.

Художня діаспора все робила для того, аби зберегти культурні надбання, народні традиції українців. Багато було зроблено для розкриття правди про радянську владу, викриття драматичних сторінок нашої історії. Українська еміграція виконала це завдання.

А.А.Житницький
А.З.Житницький

ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

За лаштунками сучасного цирку України

Україна має давні й міцні традиції циркового мистецтва, яке завжди було важливою складовою частиною національної культури. Тільки легендарні старовинні манежі харківських цирків бачили майже всіх найкращих майстрів циркового мистецтва. І яких чудових представників циркового цеху дав цирковій лише Харків! Згадаємо, наприклад, І.Бугримову й О.Буслаєва, К.Бермана й М.Скалова, А.Фурманова й Ф.Яшинова тощо.

Цирк – це завжди яскраве і радісне свято на манежі, який всюди і завжди має традиційний діаметр – тринадцять метрів.

Вітчизняне циркове мистецтво ще ніколи не мало самостійного статусу, хоча в недавньому минулому ще радянського періоду і було зроблено декілька спроб утворення так званих українських циркових колективів. Всі ці спроби мали тільки формальні національні ознаки, бо мистецтво циркового манежу за своєю природою – мистецтво міжнаціональне. Нема і не може бути української за своїми рисами акробатики чи дресирування, клоунади чи жонглювання ... Може йти лише про внесення у якийсь конкретний номер національного колориту через використання окремих елементів художнього або музичного оформлення в українському дусі. Але це не головне.

Передусім слід зрозуміти, що суто українські діячі цирку зовсім не ті, хто виходить на манеж у барвистій хустці або вишиванці, а ті, хто осередився як майстер на українських манежах, хто підготував свої номери в Україні, хто постійно працює в системі творчого об"єднання "Укрдержцирк". Усі соціально-державні зміни, які сталися останнім часом, мали великий вплив і на долі майстрів українського манежу, на долю української культури загалом. Розпад творчого об"єднання "Союздержцирк", що об"єднував усіх діячів цирку колишнього Радянського Союзу, призвів до ситуації,

коли багато акторів, зокрема українських, автоматично перейшли до складу творчого об"єднання "Росцирк", яке стало спадкоємцем "Союздержцирку". І тому сьогодні одинадцять стаціонарних цирків України залишились майже без артистичного складу.

Слід зазначити: сьогодні на манежах України переважна більшість виконавців - дуже молоді люди, яким не вистачає досвіду артистів старшого покоління. Тому всі номери програми приблизно однакового художнього рівня і побудувати логіку будь-якої програми дуже важко.

Прикро, але факт: водночас була зруйнована й конче потрібна у повсякденному існуванні складного циркового організму система так званого "конвейєра", тобто система планової зміни програм, яка давала змогу регулярної зміни, оновлення циркової афіші. Відчувши неабияку загрозу, досвідчені діячі вітчизняного цирку - директори циркових стаціонарів - зробили спробу об"єднатися і вирішити найвагливіші питання свого буття. В цій ситуації без перебільшення найголовнішу роль відіграє Українська дирекція по підготовці циркових атракціонів та номерів, яка підготувала в 1992-1994 рр. більше двадцяти номерів усіх жанрів циркового мистецтва. Ця дирекція працює на базі колишнього цирку Гріке, тобто старого Харківського цирку, і на неї покладають надії артисти вітчизняного манежу. Рада директорів цирків вирішила залучити до нового "конвейєра" і частину номерів Української дирекції пересувних циркових колективів / колишній "Цирк на сцені" /, запросити їх до роботи у циркових стаціонарах. Але ці номери вимагають від виконавців та постановників програм великих зусиль для вдосконалення трюкового та художнього арсеналу артистів. Треба відзначити майже повну відсутність в репертуарі українських цирків досконалих великих атракціонів зі звірами; недостатньо в українському "конвейєрі" акробатично-гімнастичних групових номерів, зокрема повітряних, номерів з кіньми, з яких починався сучасний цирк, складались його традиції та канони.

Таким чином, проблем у молодого українського цирку накопилося багато. І тому організоване в 1993 р. ТО "Укрдержцирк" допомогло об"єднати великі колективні зусилля циркових професіоналів. Був створений своєрідний центр, який взяв на себе керівництво повсякденним творчим процесом на українських манежах. За ко-

роткий строк свого існування - до вересня 1994 року - "Укрдержцирк" багато встиг зробити, хоча були і недоліки в його роботі.

Згодом замість "Укрдержцирку" було створене творче об"єднання "Укрцирк", що призвело до руйнації тільки-но народженого українського циркового мистецтва. Почалась відчайдушна конфронтація ради директорів та циркових колективів з новою структурою, яка насаджувала на всі керівні посади випадкових людей. Заподіяно все це було через безграмотне, некомпетентне керівництво відповідальних керівників Міністерства культури та "Укрцирку" великим та складним цирковим господарством.

Зараз, коли все ж таки поновлена діяльність творчого об"єднання "Укрдержцирк", треба замислитись над вирішенням нагальних питань життєдіяльності українського циркового мистецтва. Конче потрібне для нормального функціонування цього різновиду вітчизняної культури введення так званої контрактної системи взаємовідносин акторів з керівною цирковою структурою. Крім того, слід і надалі розвивати вищезгадану "конвеєрну" систему поновлення репертуару цирків. Актуальною є потреба так званого балансу жанрів та піджанрів номерів, які функціонують в "Укрдержцирку". І тому, безперечно, повинно зростати значення великої роботи, яку проводить Київське державне училище естрадного та циркового мистецтва у справі підготовки кадрів високопрофесійних акторів українського цирку.

Вітчизняному цирковому манежеві зараз не вистачає не тільки акторських, але й режисерських кадрів. Більшість циркових стаціонарів України зараз не мають у своєму штатному розписі посади режисера і через те не ведуть постановчої роботи, стають звичайними пунктами прокату циркових номерів. У кожному стаціонарному цирку повинен бути за штатом режисер-постановник для випуску оригінальних програм, дитячих вистав, випуску нових та поновлення дитячих номерів. Таких фахівців слід вчити, готувати. Тому, безумовно, заслуговує на увагу спроба кафедри режисури Харківського державного інституту культури дати майбутнім режисерам основи спеціальних знань щодо режисури цирку, специфіки драматургії манежу та ін. Це перший крок у потрібному напрямі. До кардинального вирішення цієї актуальної проблеми - підготовка кадрів режисерів цирку - ще, на жаль, дуже далеко. Хоча, наприк-

лад, стало відомо, що і в Київському театральному інституті ім. І.Карпенка-Карого теж замислились з цього приводу ...

Всі вищеназвані творчо-організаційні проблеми, якими б суперечливими вони на перший погляд не були, можна вирішити, якби не одна найголовніша проблема - грошова. Відсутність потрібних коштів є перешкодою щодо створення нових номерів та подальшого вдосконалення діючого циркового "конвейєра". Тим, хто вважає, що потрібні кошти можна одержати через касу цирку, слід нагадати, що цей шлях є хибним, оскільки може призвести до відсутності глядачів у цирковому амфітеатрі. Ціноутворення повністю залежить від купівельної спроможності населення, а тому ціна квитків на циркову виставу не може відповідати її реальній вартості. Навіть постійний аншлаг не спроможний вирішити фінансові питання, він завжди має збитки. А подальше подорожчання квитків робить цей вузол ще більше заплутаним. Мистецтво, на жаль, ще ніколи не фінансувало себе саме. Існування в умовах постійної інфляції приводить до того, що розцінки за комунальні послуги не дають змоги одержати хоча б мінімальні прибутки. Недостатнє фінансування негативно впливає і на перспективи творчого зростання акторів, бо немає змоги замовити зайву зміну сценічного одягу, взуття, реквізиту, бутафорії тощо. Прикро констатувати: у державі з безнадійно хворою економікою не може бути щасливого, безхмарного існування мистецтва!

До переліку цих сумних фактів слід додати ще деякі: пільгова пенсія акторам українського цирку нараховується лише за двадцять років творчої діяльності, тоді як у Росії - за п"ятнадцять. Заробітна плата українських акторів цирку набагато менша, ніж у російських колег. Не можна на таких умовах залучити до рідного манежу українських артистів, або громадян України, що зараз працюють за кордоном!

Нашому циркові конче потрібна інтеграція, співробітництво з цирковими установами Росії, Казахстану та інших країн СНД. У першу чергу це співробітництво слід провадити через запрошення в Україну циркових колективів з різних країн, що, безумовно, сприятиме взаємозбагаченню цирку.

Існує необхідність виходу майстрів українського цирку на закордонні манежі, на міжнародну арену. Постійно брати участь у міжнародних конкурсах циркового мистецтва – це обов"язкова умова творчого зростання.

У Харкові, єдиному місті України, де є два циркових манежі, де здавна існують багаті циркові традиції, можна було б провести справжнє циркове свято – міжнародний конкурс циркового мистецтва. Щоб це зробити, треба шукати добродійних спонсорів. А тому – будемо мріяти, будемо сподіватися, будемо працювати...

Л.Є.Кореневська

ЕКСПРЕСИВНА ЛЕКСИКА У ТВОРАХ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

Дослідження проблеми експресивної лексики прози Григора Тютюнника цікаве як в точки зору визначення особливостей стилю письменника, так і спроби розв"язання питання щодо взаємозв"язку його поетики з ідейно-світоглядними засадами.

Існує кілька поглядів на суть мовленнєвої експресії. На думку О.С.Ахманової, експресія – це "виражально-зображальні якості мовлення, що відрізняють його від звичайного /або стилістично нейтрального/ і надають йому образності та емоційного забарвлення" /1,с.524/. Близьке до згаданого визначення експресії ...П.Григор"єв /5,с.137/, Т.Г.Винокур /3,с.57/, В.Д.Девкін /7,с.217/, Г.Я. Колесник /10, .93/. Суттєве уточнення й доповнення до такого визначення мовленнєвої експресії вносить В.А.Чабаненко. На його думку, "експресія – це не те, що надає мовленню емоційності, образності, характерності, а те, що саме породжується емоційністю, образністю, характерністю мовлення. Експресія – це не виразність, а інтенсифі-

кація, підкреслення виразності, це збільшення вражаючої /діючої/ сили вислову, надання йому особливої психологічної мотивованої піднесеності. Експресія пов'язана не лише з емоційним та образним /художнім/, а й іншими планами вислову - вольовим, естетичним, соціально-оцінним, нормативним, формально-структурним, ситуативним та ін," /14,с.8/.

В.А.Чабаненко вводить поняття інгерентної та адгерентної експресивності, інтенсифікаторів виразності, якими будемо користуватися при визначенні особливостей експресивної лексики трьох ранніх творів Тютюнника:"Сито, сито", "Тайна вечеря", "Проти місяця". При цьому будемо виходити із визнання наявності в прозі письменника екзистенціальних мотивів. /Про факт вивчення Гр.Тютюнником філософсько-художньої спадщини А.Камю повідомив доцент ХДУ О.М.Гуторов, автор спогадів "Незахищене серце. Характер і час Григора Тютюнника" /6/, котрий знав митця під час його навчання в Харківському університеті/.

Аналізуючи якісний склад експресивних елементів творів Гр.Тютюнника, слід зазначити, що в них переважає емоційна лексика. Хоч автор і використовує вигуки, поодинокі лексеми, що позначають певні переживання людини, поетичну лексику з оцінним компонентом, значне місце у творах письменника, головним естетичним принципом котрого було відтворення правди життя, його складності, непередбаченості, домінує розмовна, розмовно-просторічна з оцінним компонентом лексика, у використанні якої відчутна акцентуація виражальної /характеризуючої/ ролі. Активно функціонуючи в діалогах і монологах тютюнникових героїв, авторській оповіді, вона, як правило, виступає показником сили й безпосередності почуттів персонажів у їх ставленні до оточуючих, природи, тобто набуває позитивного емоційно-експресивного забарвлення: "Бач: погріїся, кажуть. Я ж так і знав, що повечеряю. Тільки що пак у них на столі стоїть? От роззявко" /„Тайна вечеря"/; "Так хто тут змерз, питаю? - вже прискіпується Ладко, і чим довше мовчать під бузком та біля оградки, тим гучніше гамселить у його просторих грудях велике й лагідне серце, і гаряча хвиля збудження трепетно лоскочеться в жилах" /Проти місяця/.

Численні у творах письменника й випадки вживання просторічних, зокрема лайливих слів, за допомогою яких виявляється негативна оцінка зображуваного: "О, почули. Човпуть до вікна, заточуться видно, вже накубрячилися" /Тайна вечеря"; "Чого ти тут розперізуєшся? - почав найсміливіший і поворушив кулаками в кишенях. - А то що? -

невинно запитав Ладко. - А то - пику..." /Проти місяця/. В першому випадку виокреслюється негативна оцінка й, опосередковано, крізь призму світосприймання головного героя, авторське ставлення до діда, що здійснює "тайну вечерю". В іншому-йдеться про відтворення ускладненого формою невласне прямої оповіді авторського сатирично-іронічного ставлення до хлопців, котрі байдужі до навколишньої краси, далекі від прагнення слідувати морально-етичному, естетичному ідеалу.

Останній із названих творів особливо цікавий з точки зору наявних в його оповідній тканині різностильових лексичних пластів. Протиставляючи стилістично марковані мовні одиниці, письменник досягає вагомих стилістичних ефектів, що надає його творам поліфонічності, "симфонізму" звучання. Йдеться, зокрема, про композиційно-сюжетні зіставлення стилістично нейтральних і розмовно-просторічних /із позитивним емоційно-експресивним забарвленням/ слів, що складають мовну "партію" Ладка; розмовних лексем, серед яких виділяються звуконаслідувальні дієслова: "шушукатись", "чмихотіти", характерні для партії дівчат; згрубілих слів, котрі характеризують хлопців, та поетичної лексики пейзажів. Зіткнення або зміна цих лексичних пластів у процесі сюжетного розвитку виокреслює психологічні стосунки персонажів, рух їх емоційних станів та почуттів, виступає основним засобом характеристики героїв у плані морально-етичного та морально-естетичного ставлення до буття. Власне рух таких лексичних масивів і складає грунт внутрішнього сюжету твору. Крім того, така гра стає засобом відтворення невідповідності між зовнішністю /грубуватість, кремезність, "глухі на силу" руки/ та внутрішнім світом /ніжність, тонке відчуття краси, любов до оточуючих/ головного героя твору гармоніста Ладка.

Інтенсифікованої виразності в контексті новел та оповідань письменника набуває розмовно-побутова лексика, а також застарілі слова, що поза контекстом твору продукують урочисто-піднесене емоційно-експресивне забарвлення. Їх вживання в новелі "Тайна вечеря" сприяє виникненню семантичного зсуву. Виступаючи одним із засобів характеристики діда Помазана, вони не лише засвідчують його лицемірство, але й надають іронічно-саркастичного, навіть трагічного пафосу всій новелі. Продуковані ними конотації розширюють емоційно-настроєвий спектр звучання твору, основними складовими якого виступають пов'язані з образом оповідача сентиментально-ліричні та гумористичні з м'якою іронією чинники: "А дід сміються, а чарку мені

та хліба шматочок з пелюстиною. - Пий, отроче, - мимрять, бо вже такі п'яні, що і язиком не володіють": "- Пий ще, - наврипились дід. Пий та звиняй, що до столу не саджаємо, позаяк у нас сьогодні з Христем тайна вечеря. Адже ж так я кажу, Христино? Чи чого ти щулися? Чого привнила-ге?"

Підсиленої виразності досягає Тютюнник на грунті вживання слів із спеціальними афіксами, за допомогою яких можна передати найтонші відтінки почуттів, оцінок, надати стилістично нейтральним словам первинної, а емоційним та емоційно-оцінним вторинної експресивності. Особливо цікавим видається вживання слів із суфіксами пестливості /-ок, -еньк та ін/, які вносять у текст тютюнникових творів то експресію задушевності, що відбиває провідну рису національного менталітету - любов українського селянина, основного героя письменника, до землі, природи, то знову-таки відповідно до світобачення героїв-селян виражають об'єктивну зменшеність: Пор.: "О, мишка писнула. Мабуть з навильником укинув. Он кому тепло та добро. І їсти є що: там колосочок невим'ятий знайде, там зернятка з мишію" /Тайна вечеря"/ і "А я беру старе одлалене рогочилно і ширяю ним у хмизок", "Сказав отак собі і підштовхнув колечко праворуч" /Сито, сито.../.

Аналіз тютюнникових текстів дає підстави стверджувати, що їх експресивність є, перш за все, наслідком використання внутрішніх виражальних можливостей українського слова. Значно менше у прозі письменника прикладів мовленнєвої експресії, що з'являється на базі вживання слів у переносному значенні. Йдеться, зокрема, про використання традиційних для народного мовлення метафоричних образів, які сприяють увиразненню й типізації мови персонажів, а також про епітети-тропи, що "дають змогу показати предмет зображення з несподіваного боку, знайти в ньому нові риси" /9, с.32/. Більшість означень виконує тут не традиційну описово-характеризуючу функцію, а набуває в художньому контексті, головним чином, інформативного значення, найчастіше виступаючи в ролі деталі, що несе глибокий соціальний зміст й надає звучанню твору відповідної тональності. Так, "мерзле з червоненьким усередині сало", "молошна каша", "солоні груші" лаконічно, рельєфно і водночас ненав'язливо виокреслюють тему голоду, який переживало село під час війни /Тайна вечеря/.

Характер лексики тютюнникових творів свідчить про серйозність художньо-естетичних завдань, котрі ставив перед собою художник: писати отесло, уникаючи зайвої описовості, з максимальним емоційно-смисловим навантаженням кожної мовної одиниці тексту.

Письменник-психолог, людина глибокої внутрішньої вдачі, глибинних екзистенціальних вимірів, принциповий, вимогливий до себе й до оточуючих, він уникав показовості як у житті, так і в творчості. В його прозі практично немає /хай і художньо-вмотивованих/ прикладів розмовно-штучної образної гри/каламбурів, ефектних оказіоналізмів тощо/. Не зловживає письменник і використанням стилістичних фігур. У своєму бажанні бути зрозумілим читачу, писати, не відриваючись від правди грішної землі у прекрасні романтичні висі /у чому вбачав суттєвий недолік української радянської літератури/, художник ніби свідомо уникав складної асоціативності, семантичної "затемненості" образів, котрі несли загрозу відступу від ясного, прозорого /народного в своїй основі/ погляду на життя й занурення в сферу авторського суб'єктивізму. Зрештою значна частина образного складу письменника характеризується гармонійним поєднанням раціонального та емоційно-чуттєвого елементів. Але разом з тим Тютюнник, як письменник екзистенціального спрямування, головним об'єктом художнього відтворення зробив людське почуття й відчуття як граничну, взяту у всій безпосередності її конкретики істину /I2,с.166/. Отож створив численні чуттєво-емоційні зорові, тактильні, одоративні, слухові /нерідко комбіновані/ образи, концентрація котрих виразно позначала кульмінаційні моменти його творів: "В печі розгоряється дужче й дужче, в хаті робиться червоно, а на шибках так і виграють, так і поводять блискучими дзьобами різьблені з криги та інею, селезні. І сичать.. Чи то пак хизок у чолостих сичить і пускає на холодну черчерінь білу парувчу пінку - то з нього сиріть виходить" /Сито, сито../, "І вже перед тим, як на сході затремтіло бузкове родиво дня, біля річки, за густими проеінюватими лозами, тихо озвались баси, спочатку самі, потім непомітно, як два ручаї у вирку, злилися з несміливими, тремтливими підголосками і вже в парі пішли на левади, у вулички зануреного села, переліджуючи голубий ранок чистою росою першої радості першого відкриття..." /Проти місяця/. При цьому виключна сила експресії у відбитті почуттів, настроїв, переживань визначається опосередкованим характером такого відтворення /як правило, через пейзажні замальовки/, що активізує уяву й почуття читача; інтерентною виразністю використовуваних слів й вживанням інтенсифікаторів виразності /семантика, звуковий склад слова, інтонація, частки, алітерація, асонанс, застосування градації тощо/. Все це, якщо враховувати переважання емоційної та емоційно-експресивної лексики, надає висловлюванню письменника подвійної експресії.

Отже, аналіз лексичного складу творів Григора Тютюнника свідчить, що основу його становить емоційна й емоційно-експресивна з інтерентною експресивністю лексика. Спираючись на багатющі виражально-зображальні можливості розмовних, розмовно-просторічних, поетичних слів, Григір Тютюнник, письменник психологічного плану, робить їх основним засобом відтворення внутрішнього життя людини, передачі характеру індивідуально-особистісного світосприймання героїв, їх складних емоційно-психологічних стосунків, а також-на цій основі - відбиття авторської концепції дійсності.

Використання зображально-виражальних можливостей емоційної та емоційно-експресивної лексики, засобів інтенсифікованої виразності як основи відтворення переживань героїв надає творам необхідної для жанру новели та оповідання стислості, лаконізму, сприяє становленню внутрішнього сюжету, даючи можливість уникнути відтворення зовнішньої інтриги як традиційно необхідної умови розкриття характерів персонажів й авторської концепції дійсності. Відтак в ряді його творів вирисовується те, що називають "потоком життя".

Це, природно, приводить до зростання семантичної навантаженості кожної мовної одиниці в тютюнникових текстах. Письменник розширює функції лексичних одиниць у художньому творі, ненав'язливо - через контекст здійснює переакцентуацію їх функцій: лексичні одиниці в процесі їх композиційно-сюжетного зіставлення набувають інформативного значення. Письменник, таким чином, виводить читача за межі змальованого у широкий соціальний простір. Це надає його творам поліфонічного звучання, складає підґрунтя їх часом /з огляду на радянську цензуру/ прихованого критичного й гуманістичного пафосу. Використовуючи здатність оцінного компонента слів з потужним емоційним та емоційно-експресивним потенціалом змінювати свою якість залежно від контексту, зіставляючи такі слова, Тютюнник досягає певних емоційно-експресивних конотацій, що виступають складовими чарівного "симфонізму" його творів.

Вживання слів із інгерентною експресивністю, утворення на їх основі комбінованих чуттєвих образів та образних утворень, що використовуються як засіб опосередкованої передачі складних емоційно-психологічних станів людини, приводить до розширення у прозі художніх можливостей того "тайного" психологізму /8, с.101/, який був надбанням утворених Тютюнником А.Чехова, В.Стефаника, М.Коцюбинського.

Опора на емоційну та емоційно-експресивну лексику уможливила відбиття глибоких індивідуально-особистісних переживань людини, що визначає своє місце в світі, поєднання суб'єктивного й об'єктивно-типового в образах героїв, імпресіоністичного й реалістичного начал як домінантних у художньому методі письменника. Таким чином, провідне завдання, що ставив перед собою Григір Тютюнник як художник - розкрити підвалини народного світогляду, було відтворене ним у глибокому екзистенціально-особистісному ключі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов.- М.: Сов. энциклопедия, 1966.- 608 с.

2. Вічна загадка любові: Літ. спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника.- К.: Рад. письменник, 1988.- 496 с.

3. Винокур Г.В. Закономерности стилистического использования языковых единиц.- М.: Наука, 1980.- 238 с.

4. Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник літературознавчих термінів.- К.: Вища шк., 1985.- 360 с.

5. Григорьев В.П. Поэтика слова.- М.: Наука, 1979.- 256 с.

6. Гуторов О.М. Незахищене серце: Характер і час Григора Тютюнника// Прапор.- 1990.- № 7-9.

7. Девкин В.Д. Немецкая разговорная речь: Синтаксис и лексика.- М.: Междунар. отношения, 1979.- 256 с.

8. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы.- М.: Просвещение, 1988.- 176 с.

9. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови.- К.: Вища шк., 1978.- 376 с.

10. Колесник Г.М. Мова газети в епоху НТР //Наук.-техн. прогрес і мова.- К.: Наук. думка, 1978.- С.91-109.

11. Мороз Л. Григір Тютюнник: Нарис життя і творчості.- К.: Дніпро, 1991.- 207 с.

12. Філософія: Курс лекцій.- К.: Либідь, 1993.- 576 с.

13. Чабаненко З.А. Основи мовної експресії.- К.: Вища шк., 1984.- 165 с.

14. Чабаненко В.А. Стилістика експресивних засобів української мови: Ч.І.- Запоріжжя: ЗДУ.- 1993.- 215 с.

15. Тютюнник Г. Вибрані твори.- К.: Дніпро, 1981.- 526 с.

В.А.Маркова

ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ БІБЛІОТЕЧНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШОСТЕЙ В УКРАЇНІ /1920-1930 рр./

Питання бібліотечного обслуговування національних меншостей в Україні у 1920-1930 рр. є складним, недостатньо висвітленим. Розгляд його здійснюється у контексті національно-культурних процесів, що проходили в Україні в цей період. Характерною особливістю цього періоду є державна політика, направлена на задоволення національно-культурних, мовних та інших інтересів як українського, так і інонаціонального населення. За короткий час здійснення цієї політики стались суттєві зміни як у сфері міжнаціональних відносин і розвитку національних культур, так і бібліотечного обслуговування національних меншостей в Україні.

Постановою ВУЦВК і РНК УСРР "Про заходи забезпечення рівноправності мов і про допомогу розвиткові української мови" І серпня 1923 р. "мови всіх національностей, що є на території України, проголошуються рівноправними" /2, с.106/. У 1924 р. "...з метою розвитку і закріплення мирного співмешкання і братнього співробітництва всіх національностей, що живуть на території УСРР, і широкого сприяння матеріальному і культурному розвитку національних меншостей при Всеукраїнському Виконавчому комітетові організовується Центральна комісія в справах національних меншостей" /3, с.118/.

За даними перепису населення України в 1926 р. на її території проживало 80% українців, 9,2% росіян, 5,4% євреїв, 1,6% поляків, 1,4% німців, а також греки, болгари, татари та представники інших народів /13, с.93/. А серед міських жителів національні меншості становили 52,8% /15, с.53/.

Ще з 1923 р. з урахуванням національного складу населення розпочалась робота по створенню окремих національних адміністративно-територіальних одиниць. В 1929 р. у республіці вже функціонувало 24 районні, 106 селищних і 1087 сільських національних Рад. У 1924 р. у складі України була утворена автономна Молдавська республіка /13, с.96/.

Це сприяло розвиткові мережі освітніх та культурно-просвітніх закладів, розрахованих на потреби національних меншостей. Мережа освітніх установ поряд зі школами включала середні спеціальні та вищі навчальні заклади. Мовами національних меншостей велась робота клубів, театрів, розвивалась видавнича справа.

У 20-ті - на початку 30-х рр. в Україні було створено необхідні умови і для розвитку бібліотечної справи на національному ґрунті. Саме в цей час була вперше створена система бібліотечного обслуговування національних меншостей, що охоплювала всі верстви населення. Структурно вона складалась з таких підсистем:

І/ спеціальних бібліотек /масових і наукових/, що працювали мовами національних меншостей;

2/ відділів бібліотек, створених за мовною ознакою;

3/ бібліотек, що поряд з українським населенням здійснювали диференційоване обслуговування національних меншостей.

Спільним для всіх бібліотек системи була наявність у їхніх фондах видань національних меншостей.

За результатами Всесоюзного бібліотечного перепису в 1934 р. в Україні налічувалось 316 масових бібліотек /бібліотеки Наркому просвіти, бібліотеки профспілок, бібліотеки національних клубів та інших організацій/, які працювали мовами національних меншостей /за винятком російської/. З них: 96 єврейських, 84 німецьких, 78 молдавських, 43 польських, 6 грецьких, 3 татарських, 3 болгарських, а також вірменська, китайська і латиська /7, с.202-204/. Кількісний склад бібліотек та їх розподіл за областями майже цілком збігався зі складом та розселенням національних меншостей на території України.

Найкрупнішими бібліотеками масового користування на той час були Центральна Єврейська бібліотека ім.В.Вінченського, заснована на початку 20-х рр. під час реорганізації декількох бібліотек /у 1928 р. фонд - 43459 прим., кількість читачів - 2571/ та Центральна Польська державна бібліотека, заснована в 1924 р. /фонд - 29539 прим., кількість читачів - 1022/. Головними напрямами роботи зазначених бібліотек було: створення відповідного книжкового фонду для обслуговування читачів певних національних груп; збирання всіх видань відповідною мовою;

обслуговування читачів як у бібліотеці, так і поза нею за допомогою пересувних бібліотек та колективного абонемента /в Центральній Польській державній бібліотеці їх налічувалось 2500/; методична допомога в організації бібліотечної роботи серед польського та єврейського населення на всій території України; бібліографічна робота. Читачі цих бібліотек мали високий освітній рівень. Так, в Єврейській бібліотеці 58,8% читачів мали середню та вищу освіту. При бібліотеці також діяв дитячий відділ, тому серед читачів 41,3% - учні /12,с.101/.

В Україні функціонували наукові бібліотеки національних меншостей. У 1923 р. в Одесі була створена Одеська Єврейська Академічна бібліотека ім.Менделе Мойхер Сфорім, яка на початку 20-х років була найкрупнішим книгосховищем єврейської літератури на Україні /у 1924 р. її фонд налічував 25 тис.прим./ /19,с.110/. У 1927 р. було засновано бібліотеку Науково-дослідного інституту єврейської пролетарської культури Всеукраїнської Академії наук /фонд - 151,6 тис.прим./ /6, с.268/, а в 1931 р. - бібліотеку Науково-дослідного інституту Польської пролетарської культури Всеукраїнської Академії наук /фонд - 23,8 тис.прим./ /6,с.270/. З 1929 р. функціонувала бібліотека Єврейського сільськогосподарського інституту /фонд - 20,1 тис.прим./ /6, с.278/, з 1930 р. - бібліотека Польського педагогічного інституту /фонд - 36,4 тис.прим./ /6, с.274/, з 1934 р. - бібліотека Німецького педагогічного інституту.

Фонди бібліотек національних меншостей складались з видань відповідними мовами, а також українською, російською та іноземними мовами. Загалом по Україні видання мовами національних меншостей у фондах цих бібліотек складали близько половини. Однак у кожній окремій бібліотеці співвідношення видань за мовами відрізнялось. Це зумовлено низкою об'єктивних причин: рівнем розвитку книговидавництва мовою певної національної групи, можливістю придбання книг за кордоном та ін. Значну частину фондів складали видання російською мовою. Загалом у бібліотеках України книги мовами національних меншостей становили 3,2% загального обсягу їхніх фондів, що було недостатньо для задоволення потреб читачів /15, с.61 /.

Фонди бібліотек по обслуговуванню національних меншостей утворювались через об'єднання книжкових зібрань кількох бібліотек і передачу у їхні фонди видань з фондів інших бібліотек та приватних осіб. Але ці засоби фондопостачання стосувались, насамперед, дореволюційних видань. Якщо в 20-ті рр. вони інтенсивно використовувались читачами, то вже в 30-ті рр. визнавались як "класово ворожі", вилучались з основного фонду і передавались на спеціальне зберігання, а інколи і зовсім знищувались.

У той час особливо гостро постало питання про друкування ідеологічно витриманої літератури та розвиток книговидавничої справи. В 1929 р. спостерігалось зростання видань мовами національних меншостей. В загальному обсязі видавничої продукції вони становили 4,8% /5, с.450/. В 20-ті рр. їх виданням і розповсюдженням займались такі спеціалізовані видавництва, як "Культур-Ліга" /єврейською мовою/ та "Trybuna-na Ucraina " /польською мовою/. Якщо в 1923-1924 рр. у "Культур-лізі" було видано лише 22 назви книг тиражем 162,25 тис.прим., то в 1925-26 рр. їх кількість відповідно зросла до 60 назв і 415,05 тис.прим. /II, с.41/. Крім спеціалізованих видавництв продукцію мовами національних меншостей видавали Державне видавництво України, "Книгоспілка" та ін. Зростанню випуску такої літератури сприяло від..риття в Україні в 1926 р. філіалу Центрального видавництва народів СРСР. У 1928 р. тільки цим видавництвом було випущено 219 найменувань різноманітної літератури, в 1930 - 419. Тираж видань за той же період зріс утричі /15, с.60/. На початку 30-х рр. у зв'язку з реорганізацією видавничої справи на Україні було утворено Державне видавництво національних меншостей УРСР. Велика увага в ті роки приділялась періодичним виданням. У 1930 р. їх налічувалось лише 14, а в 1931 р. їх кількість зросла вдвічі /I, с.298/. Якщо ж налагодження видавництва зазначених видань було недоцільним з причини малочисельності національної групи, то така література надходила за замовленням із-за кордону.

Комплектування фондів бібліотек продукцією українських видавництв здійснювалось через бібліотечні колектори, книги мовами національних меншостей тут складали 5% /14, с.25/. Кожна районна бібліотека повинна була поповнювати свої фонди цією літературою, виходячи з національного складу населення зони її обслуговування. Особливою вимогою було всебічне вивчення реальних потреб бібліотеки в такій літературі. Проте бібліотеки не завжди дотримувались зазначених вимог. У багатьох з них збірки мовою національних меншостей не відповідали запитам читачів. Так, вОродницькому районі Київської області на 6318 поляків було лише 84 книги, на 2319 німців - 35 книг, на 1974 євреїв - тільки 20 книг. Центральна бібліотека будівельників з книжковим фондом 16 тис.прим. мала лише 800 книг єврейською мовою в той час, коли 70% читачів складали євреї. Бібліотеки Науково-дослідних інститутів Польської та Єврейської культур Всеукраїнської Академії наук одержували від Книжкової палати України безкоштовно обов'язковий примірник видань, підібраних за галузями знань, що створювало кращі умови для задоволення національних культурних читацьких потреб.

Основна маса читачів районних, сільських, а також профспілкових бібліотек тільки починали прилучатись до книги, тому в цей час головна увага приділялась масовій роботі. Так, бібліотека фабрики ім.О.М.Горького, де значна група робітників - євреї, організувала два літературних гуртки, на яких за 1934 р. було проведено 38 занять /17 лекцій, 12 літературних бесід, 9 доповідей літгуртківців/, випущено дві літературні сторінки в багатотиражній газеті. В Зельцівській районній бібліотеці на Одещині, що обслуговувала німецький національний район, проводились бесіди, голосні читання, читацькі конференції, випускалась стінгазета, де містились рецензії. До 10-річчя Жовтневої революції Центральна Єврейська державна бібліотека організувала виставку єврейської друкованої продукції СРСР. На нараді про роботу з книгами мовами національних меншостей, проведеній при бібліотечному управлінні Наркому освіти в 1937 р., підкреслювалось, що всі бібліотеки, організовуючи книжкові виставки, можуть включати до них літературу мовами національних меншостей, в стінгазетах передбачити куточок з цих

питань, проводити кілька лекцій мовами національних меншостей тощо /8, с.30/.

Найкрупніші бібліотеки національних меншостей вели активну довідково-бібліографічну, науково-дослідницьку та методичну роботу. Центральна Польська державна бібліотека в 1928 р. видала покажчик "Бібліографія польської радянської літератури, виданої в СРСР за 10 років Радвлади /1917-1927 рр./", склала картотеку літератури про Польщу, що була видана в СРСР російською, українською та білоруською мовами за період 1917-1928 рр. Центральна Єврейська державна бібліотека займалась створенням предметного каталога, каталога критики і рецензій, складала рекомендаційний каталог літератури для районних бібліотек та бібліотек трудових шкіл, а також рекомендаційні списки з різних питань. Довідково-бібліографічний відділ надавав консультації з усіх питань єврейської історії, літератури, економіки та ін. У 1937 р. вперше до єдиного для всієї України методико-бібліографічного плану було внесено понад 10 тем з проблем літератури мовами національних меншостей. Поряд з Центральними державними /польською та єврейською/ бібліотеками над цими темами також працювали Харківська державна наукова бібліотека ім.В.Г.Короленка, Вінницька та Одеська обласні бібліотеки/.

У цей період великої уваги надавалось вивченню читацьких потреб, складу книжкових фондів. Національний аспект у таких дослідженнях посідав вагоме місце. Під час кількох досліджень, проведених Кабінетом вивчення книги і читача Українського науково-дослідного інституту книгознавства в 1927-1928 рр., вивчався розподіл книг за мовами у фондах бібліотек республіки, склад читачів за національною ознакою. Це сприяло вивченню національно-культурних потреб населення, врахуванню їх особливостей при організації бібліотечного обслуговування.

Слід зазначити, що бібліотечній роботі серед національних меншостей приділялось багато уваги на сторінках таких видань, як "Бібліологічні вісті", "Червоний бібліотекар", "Бібліотека у соціалістичному будівництві" та ін. У 1929 р. Центральна бібліографічна комісія Науково-дослідного інституту єврейської культури при Всеукраїнській Академії наук видала науковий збірник "*Bibliologise Samlbicher. Band I*", в якому поряд з теоретичними та практичними статтями, присвяченими єврейському книгодрукуванню та бібліотечній справі, містилися і бібліографічні праці.

Особливо гостро на той час постало питання підготовки і використання кадрів. Бібліотекарі повинні були бути не тільки професіоналами, але й володіти відповідною мовою, якою працювала бібліотека. Жоден навчальний заклад того часу не готував бібліотекарів для бібліотек національних меншостей. Така підготовка велась лише на бібліотечних курсах. Так, у 1931 р. Нарком освіти організував трьохмісячні бібліотечні курси при інституті єврейської пролетарської культури. В 1937 р. такі курси діяли також і при Центральній єврейській державній бібліотеці. Проте названих закладів було недостатньо. Тому в публікаціях тих років ставилося питання про нагальну потребу в організації національних відділень при бібліотечних навчальних закладах.

Подальший процес формування системи бібліотечного обслуговування національних меншостей був перерваний. З початку 30-х рр. розпочалось "викриття українського націоналізму", а потім єврейського, польського, німецького та ін. У цей час курс було змінено на денаціоналізацію. Нарком освіти України В.П.Затонський в промові на листопадовому 1933 р. об'єднаному Пленумі ЦК і ЦКК КП/б/У назвав увесь склад інституту Польської культури "від директора до судомийки" членами контрреволюційної організації /10, с.7/.

2 лютого 1935 р. вийшла Постанова ЦК КП/б/У "Про видавництво "Укрдержнацменвидав", в якій констатувалось, що видавництво "до останнього часу було надто засмічено антирадянськими елементами /члени УВО і ПОВ, німецькі фашисти, єврейські націоналісти"/ /4, с.216/. В 1938 р. були реорганізовані національні навчальні заклади, як "засмічені ворогами", а в 1939 р. ліквідовані "штучно створені" національні райони. Поступово вся робота серед національних меншостей була згорнута, торкнулось це і бібліотек.

Таким чином, у 20-30-ті рр. формування системи бібліотечного обслуговування національних меншостей в Україні відповідало потребам суспільства, йшло паралельно з розвитком національної самосвідомості народу. Однак у кінці 30-х рр. цей процес був перерваний не тільки стосовно національних меншостей, але й усього українського народу. З цього часу національний аспект у бібліотечній діяльності почав замовчуватись, були ліквідовані не тільки єврейські, польські, але й українські бібліотеки. 20-30-ті рр. у бібліотечному обслуговуванні населення України водночас і яскравий, і трагічний період. У сучасних умовах, коли в національній політиці нашої країни робиться чимало для задоволення культурних, освітніх та інших інтересів національних меншостей, дуже важливим є усвідомлення історичного досвіду тих років.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Из материалов к отчету правительства УССР XII Всеукраинскому Съезду Советов - об издательской деятельности: Не позднее 25 февраля 1931 г.// Книга и книж. дело в УССР.- К.,1986.- С.297-299.

2. Постанова ВУЦВК і РНК УСРР про заходи забезпечення рівноправності мов і про допомогу розвиткові української мови: І серпня 1923 р. // Нац. відносини в Україні у XX ст.- К., 1994. - С.106-111.

3. Постанова ВУЦВК і РНК УСРР про комісію в справах нацменшостей при ВУЦВК та її місцеві органи: 22 жовт. 1924 р. // там же.- С.118-120.

4. Постанова ЦК КП/б/У про видавництво "Укрдержнацменвидав" // Там же.- С.216-217.

5. Про стан та перспективи культурного будівництва: Постанова XI Всеукр. З'їзду Рад робітн., селянськ. і червоноарм. де-

путатів від 15 травня 1929 р. // Культурне буд. в УРСР: найважливіші рішення Ком. партії і Рад. уряду 1917-1959 рр. - М., 1959.- Т.І.- С.439-455.

6. Всесоюзная библиотечная перепись: І окт. 1934 г. В 2 т. Т.І.- М.: ЦУНХУ Госплана СССР - В/О "Союзоргучет", 1936.- 318 с.

7. Там же.- Т.2.- С.240.

8. Гольдфарб. Нарада про роботу з нацменкнигою // Рад. б-ка.- 1937.- №7.- С.29-30.

9. Доповідна записка єврейської секції Одеського губернського відділу народної освіти про стан єврейської академічної бібліотеки ім. Менделе Мойхер Сфорім // Нац. відносини в Україні у XX ст.- К., 1994.- С.109-111.

10. Затонський В.П. За більшовицьке здійснення ленінської національної політики // Б-ка у соц. буд-ві.- 1934.- №1.- С.2-22.

11. Козаченко А. Книжкова продукція УСРР /1923-1926/ // Бібліол. вісті.- 1927.- №2.- С.24-45.

12. Матеріали до реформи бібліотечної справи на Україні // Там же.- 1928.- №1.- С.86-102.

13. Національні відносини на Україні: Запитання і відповіді.- К.: Україна, 1991.- 238 с.

14. Раскін А. Покращити якість планового комплектування масових бібліотек // Б-ка у соц. буд-ві.- 1935.- №6.- С.23-42.

15. Чирко Б.В. Національні меншості на Україні в 20-30-х рр. // Укр. іст. журн.- 1990.- №1.- С.51-64.

З М І С Т

Стор.

І. Шейко В.М., Частник С.В. Міжнародна діяльність ХДІК у сфері бібліотечно-інформаційної освіти 4

2. Дяченко М.В. Успадкування в культурі як проблема у філософській думці України /XIX - поч. XX ст./ I0

3. Кравченко В.В. "Історія Русів": час збирати каміння 2I

4. Заздравнов А.П. Соціокультурний процес в Україні: демократичні перетворення та національний менталітет 44

5. Сімейкіна Н.М. Деякі сторінки діяльності професора О.І.Кирпичникова в Харкові 53

6. Рибальченко Л.Л. Харківський історичний музей в період німецької окупації 1941-1943 рр. 62

7. Кірсанов В.В. Перший фотолітописець Харкова /маловідомі матеріали до біографії В.С.Досекіна/ 72

8. Зоборовець І.В. Необарокові риси художньої прози М.Хвильового 75

9. Айзенштадт В.М. Майстри харківських театрів у роки Великої Вітчизняної війни 8I

I0 Гордєєв С.І. Педагогічні традиції Леся Курбаса в творчості народної артистки України Валентини Чистякової 92

II. Куліщенко А.І. Початок режисерської діяльності М.С.Терещенка I00

I2. Гаврилюк П.І., Ковальова Р.Т. Світ лялькових образів I08

I3. Откидач В.М. Національні традиції в оркестровому виконавстві II4

I4. Азарцева Л.С., Вітленков М.П. Становлення українського канта в культурно-історичному контексті України кінця XVI - першої половини XVII ст. I24

I5. Дедусенко Ж.В. Використання живописних образів в українській фортепіанній музиці /на прикладі циклу І.Шамо "Картини російських живописців"/ I3I

16. Кушнаренко Н.М., Бабенко Г.В. Історія формування краєзнавчих фондів бібліотек України /IX- поч.XX ст./ ... 138
17. Колосова Н.Ф. Бібліографія технічної бібліографії як засіб вивчення бібліографічної продукції України з питань техніки 149
18. Малько А.А. Шкільна бібліотека в контексті інформатизації суспільства 158
19. Кушнаренко Н.М., Седих В.В. Становлення та розвиток українознавчих фондів у бібліотеках України 167
20. Казимірова В.К., Нагорна Л.Я., Фоменко І.М. Реферування як інтегруючий процес і метод у комплексі навчальних дисциплін вищої школи документознавчого профілю 176
21. Пивоваров В.М. Художній світ української діаспори 180
22. Житницький А.А., Житницький А.З. Церковне мистецтво як складова частина української культури 193
23. Кореневська Л.Є. Експресивна лексика у творах Григора Тютюнника 197
24. Маркова В.А. Формування системи бібліотечного обслуговування національних меншостей в Україні /1920-1930 рр./ 204

Наукове видання

Культура України

Збірка статей

Випуск 3

Редактори: Л.Ф.Торбовська
В.П.Тищенко

План 1996
Підп.до друку 24.07.96. Формат 60x84 1/16
Папір для мн.ап. Друк.офс.
Ум.-вид.арк.13,25. Обл.-вид.арк.12,78
Тираж 1000 прим. Зам.№
Ціна договірна

ХДІК, 310003, Харків-3, Бурсацький спуск,4

Ротапринт ХДІК

