



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
"ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ"

# НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія "Культурологія"

**Випуск 3**

Острог – 2008

УДК 008  
ББК 70  
Н 34

*Друкується за ухвалою вченої ради  
Національного університету “Острозька академія”  
Протокол № 4 від 27 листопада 2008 року*

**Редколегія збірника:**

Пасічник І. Д., доктор психолог. наук (відповідальний редактор)  
Кралюк П. М., доктор філософ. наук, проф.  
Вербець В. В., доктор педаг. наук, проф.  
Павлюк В. В., канд. істор. наук, доц.  
Зайцев М. О., канд. філософ. наук, доц.  
Маключенко В. І., канд. істор. наук, доц.  
Янковська Ж. О., канд. філолог. наук, доц.

**Рецензенти:**

Наконечна О. П., доктор філософських наук.  
Піскун В. М., доктор історичних наук.

Наукові записки. Серія “Культурологія”. – Острог: Вид-во Національного університету “Острозька академія”, 2008. – Вип. 3. – 124 с.

Збірник містить наукові статті, в яких розглядаються сучасні проблеми культурології. Даний посібник може бути використаний викладачами та студентами гуманітарних факультетів для підготовки окремих тем із культурологічних дисциплін та для підготовки тематичних наукових досліджень.

© Видавництво Національного університету  
“Острозька академія”, 2008

**Тетяна ВОРОПАЄВА**

*м. Київ*

## **ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

*У статті аналізуються проблеми національної само-ідентифікації українців.*

*The problems of national self-identification of Ukrainians are analyzed in this article.*

Активізація глобалізаційних процесів у світі призводить до прискорення внутрішніх трансформацій в Україні, що вимагає особливо пильної уваги до проблеми завершення націєтворення та формування спільної ідентичності її громадян, адже тільки ті держави, яким вдасться зберегти свою національну ідентичність і національне обличчя, не піддадуться глобалізаційним схемам. Основними проблемами розвитку українського суспільства і держави є нівеляція українськості, повільне формування громадянського суспільства та модерної української ідентичності, незавершеність процесів постколоніального самовизначення як окремих громадян, так і українського народу в цілому. В цих умовах надзвичайно актуальним є правильне розуміння громадянами нашої держави витоків української ідентичності.

Відомо, що проблема національної ідентичності в зарубіжній науці вивчалась переважно в руслі соціальної і культурної антропології та психології з різних теоретико-методологічних позицій (З. Фрейд, Е. Еріксон, К. Юнг, А. Ватерман, Б. Геральд, Дж. Колеман, Дж. Марсія, Д. Маттесон, Е. Дюркгейм, С. Московичі, В. Дуаз, Г. Теджфел, Дж. Тернер, С. Страйкер, Г. Кон, В. Коннор, М. Мід, А. Сміт, М. Барретт та ін. ). Теоретичний аналіз різних концептуальних підходів до вивчення проблеми соціальної й національної ідентичності показує, що ідентич-

ність є результатом процесу ідентифікації, яка найчастіше розглядається як процес уподібнення, ототожнення себе (або своєї референтної групи) з кимось або чимось. Ідентифікація розглядається сучасними науковцями як найважливіший механізм соціалізації, етнізації та виховання особистості, який проявляється у прийнятті індивідом конкретної соціальної ролі, в усвідомленні ним власної групової приналежності, у формуванні у нього певних соціальних установок. Отже, ідентичність – це динамічна структура, яка розвивається протягом всього людського життя, причому цей розвиток є нелінійним та нерівномірним, він проходить через подолання криз ідентичності, може йти як у прогресивному, так і у регресивному напрямі.

Ґрунтовний розгляд проблеми витоків української ідентичності передбачає виклад основних теоретико-методологічних положень, на яких має базуватися дане дослідження: 1) при полідисциплінарному вивченні давніх етнізмів тісно переплітаються етнолінгвістика, психолінгвістика, етногеографія, етнопсихологія, соціокультурна антропологія; 2) сучасна культурна антропологія та етногеографія підкреслюють особливий зв'язок корінних народів із землею, який завжди є міфологізованим; 3) реконструкція міфологічної системи українського народу дозволяє розкрити глибинне архетипне підґрунтя, на основі якого формувалася етнізм “Україна”; оскільки міфологічна історія майже завжди є історією творення космосу із хаосу, то смисли, які презентуються міфами і архетипами, є доволі наочними і переконливими для первісної людини; 4) українці в ході свого історичного розвитку змінили власний етнізм (подібне, як відомо, траплялось з багатьма народами); зміна етнізмів найчастіше відбувається саме в межах усталених етнічних спільнот, коли народ знаходиться на порозі націєтворення і шукає найбільш давні й глибинні підстави для своєї національної самоназви, наприклад, білоруси і росіяни, “не маючи глибшого коріння, ніж назва “Русь” [1, 218], змушені були використовувати саме цей екзоетнізм як базовий для своєї національної самоназви; 5) процес українських етнізмичних трансформацій був дуже подібним до таких же процесів у італійців, адже сучасна назва їхньої країни – Італія (яка походить від топоніму

“Країна телят” [12, 31]), – спочатку стосувалась лише півдня Апенінського півострова (поступово поширюючись на північ), але саме Італія в імперську епоху стала “центром римського світу”, “осердям Римської держави” та “її втіленням” [12, 230], те ж саме можна сказати і про “внутрішню” (або українську) Русь стосовно Руської держави; отже, ні національна самоназва українців не базується на етнонімі “Русь”, ні національна самоназва італійців не базується на назві “Рим”, оскільки у цих народів є більш давній етнонімічний фундамент; тому назва “Україна” підкреслює глибокі історичні витоки українського народу; 6) в українській мові до наших часів збереглися два різних поняття – Україна (з наголосом на “ї”) як назва нашої країни і “Україна” (з наголосом на “а”) як означення “території уздовж меж держави, біля її краю” [3, 1291], що допомагає краще зрозуміти давні архетипи, представлені в нашому етнонімі; 7) оскільки основними елементами знаково-символічних систем культури є знак, слово, символ, міф, а українська культура є однією з найвиразніших “межових”, або “порубіжних” культур, то універсальна картина світу праукраїнців є своєрідним “перехрестям” різних знаково-символічних систем (арійської, іранської, європейської, індійської, слов’янської, середземноморської), а також різнопланових архетипів що їй відбилось у етнонімі “Україна”.

Відомо, що людина первісної культури відображала, структурувала й усвідомлювала світ за допомогою архетипів, що архаїчні уявлення давніх українців репрезентували міфологічну модель світу. Метафізичний зв’язок автохтонів з власною територією чітко виражений в загальнолюдських архетипах Впорядкованості та [9, 34 – 48], поєднання яких підтверджує наявність глибинної закоріненості автохтонної спільноти та її культури. Загальнолюдські архетипи (Світового дерева, Великої матері, Священного шлюбу, Мудрого старця, Хаосу, Космосу, Гори, Дому, Впорядкованості, Життєтворення та ін.) набули в рамках української культури свого етноспецифічного звучання. Зокрема, загальнолюдський архетип Впорядкованості розгортається в українській культурі як архетип Вкрайності (який репрезентує захищеність, обгороженість,

відмежованість, відокремленість, своєї території від “чужих”) та Утіленості (який репрезентує внутрішній центр, заповнений солярним, життєтворчим началом, втілення сонячної енергії), а загальнолюдський архетип Життєтворення розгортається в українській культурі як архетип Священного Шлюбу (репрезентує шлюб Води й Вогню як жіночої й чоловічої енергії) та архетип Матері-землі (репрезентує енергію животворящего лона, родючість, ідею безперервності життя). Ці архетипи української культури репрезентовані в етнонімі “Україна”, який є базою для постання української ідентичності, що підтверджує належність України до ареалу давньої хліборобської культури.

Методи сучасної етнопсихолінгвістики дозволяють реконструювати слов'янський відповідник іраномовного етноніму “анти”, яким є “ут” (або “ути”) [15, 261]. Якщо етнонім “анти” передусім уособлює кордон між кочовиками та землеробами (і архетип Вкрайності), то морфема “ут” – сакралізує цей кордон (відображаючи архетип Утіленості). Морфемі “ут” і “утич” репрезентують те сакральне відчуття свого спільного походження, на основі якого праукраїнці відмежовувалися від оточуючих народів, передусім, від номадів (цікаво, що праукраїнці відмежовуються від номадів, ґрунтуючись на своїх землеробських традиціях сонцепоклонництва, так само, як і давні арії відмежовувались від доарійського населення Індії, “зараховуючи себе до нащадків Сонця, до Сонячної раси” [8, 31], а не до нащадків Місячної раси (династії)). Відомо, що у віруваннях праукраїнців чітко домінувала “сонячна орієнтація” (достатньо згадати пантеон князя Володимира “Красне Сонечко”, в якому із семи божеств трое – Хорс, Даждьбог і Перун – репрезентували сонце та сонячне начало).

Для повноцінного розуміння семантики морфемі “утич” потрібно розділити її на дві частини: корінь “ут” та суфікс “ич”. Відомо, що серед праслов'янських власних назв найстарішими є назви на “-ич(і)” (в'ятичі, радимичі, уличі, лютичі та ін.), що ці назви пов'язані з родовим ладом, що суфікс “ич” є патронімічним і вказує на походження по батьківській лінії певного кола родичів. Етнопсихолінгвістичний та порівняльно-етимологічний аналіз показує, що корінь “ут” може походити

від прадавнього “Ут” (інші варіанти: “От”, “Ук”), що репрезентує персоніфікацію давнього сонячного божества (пізніше – божества вогню), а також архетипну ідею “утіленості” солярної сутності, солярного начала у багатьох давніх народів (як індоєвропейських, так і неіндоєвропейських [5, 131 – 135]).

Аналіз української міфології показує, що: 1) сонячне та світлоносне начало є знаряддям творення; 2) сонячне проміння має чоловічу (стріла) та жіночу (веретено) репрезентації, що чітко відобразилось в давньоукраїнському Пантеоні у постатях Стрибога та Мокоші; 3) небо є джерелом благодатної сили, а найкращими провідниками цієї благодатної сили є птахи (найчастіше втіленням сонячного начала стають сокіл, орел, лебідь, качка). Сонцепоклонницькі традиції українського народу простежуються не тільки в хліборобській культурі, але й у: 1) типах зачісок, наприклад, “хухоль” князя Святослава та “оселедці” козаків є давньою ознакою сонцепоклонників і свідчать про фізичну й духовну силу, благородне походження і сакральне призначення носія такої зачіски [6, 527] (стрижене волосся, навпаки, вважалось ознакою рабства); 2) типах традиційного житла, наприклад, козацький курінь і курінна (кругова) побудова козачих поселень чітко пов'язані з язичницькою символікою сонця і неба; 3) розташуванні входу до хати, який має бути зі сходу або з південного боку.

Морфема “Ут” поєднує семантику сакралізації солярного начала з семантикою втілення сонячної енергії як благодатної небесної сили, яка забезпечує життєтворення, родючість та продуктивність. Отже, слово “утичі” може перекладатися як “сонцепоклонники”, “нащадки давніх землеробів-сонцепоклонників”, “нащадки східних європейців”, “сини неба”. Тут неможливо не згадати про те, що кримсько-татарське слово “хохол” перекладається як “син неба”, а також розвідку Е. Ігнатовича, за підрахунками якого, у словнику української мови Б. Грінченка зустрічається 789 випадків вживання етноніму “ут” [10, 3].

Таким чином, у морфемі “Ут”, яка зафіксована в українських етнонімах, топонімах та гідронімах, представлений надзвичайно давній релікт (репрезентант імені архаїчного божества, якому поклонялись перші землероби), що свідчить не тільки про

“відлуння месопотамської і єгипетської цивілізацій” [2, 147], але й про соціоморфне відображення архаїчного солярного культу, коли в національній самоназві народу й країни представлені і давні землеробські традиції, і культурні архетипи, і місцевий варіант сакрального контакту з небом, що символізувало силу народу.

Найпершою згадкою про Україну можна вважати повідомлення готського історика Йордана у 247 розділі його книги “Про походження і діяння готів” (яка написана латинською мовою у середині VI ст.) про “країну антів” [11, 169], де викладено один з епізодів боротьби готів з антами, що точилася в другій половині IV ст., напередодні гунської навали. Фразу Йордана “країна антів” сучасна етнопсихолінгвістика може інтерпретувати трьома способами: 1) “країна утів (утичів)”, 2) “країна У (Ук)”, що, власне і було зафіксовано в Літописі під 1187 р. як “Оукраина” (буква “Оу” в кирилиці читалась як “ук”), 3) як геокультурне й геополітичне “передмур’я” Європи.

Це свідчить про репрезентацію архетипу Вкраяності (наявність територіальної окресленості як умови для культуротворення, етнозбереження та захищеності спільноти) як в етнонімі “анти”, так і в назві Україна.

М. Грушевський вважав, що етнонім “анти” є своєрідним етимологічним попередником етноніма українці [7, 11]. І це повністю підтверджують сучасні дослідження. Етнонім “анти” має іранське походження і більшістю дослідників тлумачиться як “край”, “рубіж”, “кінець”, “крайній”, “окранний”, “окраїнна територія”, що у смисловому розумінні означає порубіжних жителів (“слов’яни-землероби були для іраномовних скіфів та сарматів окраїнним народом” [1, 55]). Саме в такій формі й перейняли цей етнонім візантійці у УІ – УІІ ст. Проте антські терени і для скіфо-сарматів, і для слов’ян були “окраїнними”, але для слов’ян вони були крайніми східними теренами, а для іранців – крайніми західними теренами. Таким чином, етнонім “анти”, який постав на подвійно “порубіжних” теренах (де сходяться кінець “Сходу” (тобто Азії) і початок “Заходу” (тобто Європи)), уособлює не тільки споконвічну межу між землеробським і кошовим світом, але й європейський цивілізаційний кордон.



Поняття “кордон” (“порубіжжя”) має як просторовий, так і часовий аспекти і належить до універсальних категорій соціокультурної антропології, це пов’язано з важливою функцією “кордону” (“адаптуючою переробкою зовнішнього у внутрішнє”, в результаті чого відбувається структуралізація зовнішнього простору та створення “простору культури”); саме на кордоні відбувається “змикання” двох світів та їхнє розмежування, тому будь-які “порубіжні” стани (зумовлені просторовими або часовими змінами) у всіх традиційних культурах обов’язково маркуються спеціальними обрядами (більшість архаїчних ритуалів тісно пов’язані з поняттям “кордон”), таким чином, сам процес культуротворення (що широко тлумачиться як перетворення природного в соціальне) завжди починається на “порубіжжі”, але існують такі народи, для яких “порубіжність” стає постійною культурною домінантою та семіотичною системою (до числа таких народів належать українці, традиційна культура яких формувалась і розвивалась на теренах глобального “порубіжжя”: між лісостепом і степом, між землеробами і номадами, між Європою і Азією, між християнством і мусульманством, між європейськістю та євразійськістю). Для “порубіжних” культур нечіткість, розмитість і непостійність кордонів (і географічних, і культурних, і державних) несе велику небезпеку, тому вони потребують особливої захищеності, окресленості, обгороженості, локалізованості, обмежування та відмежування від інших.

Відомо, що в міфологічній системі мислення центр (який репрезентується архетипом Утіленості) завжди передбачає наявність кола (яке репрезентується архетипом Вкрайності). С. Шелухін абсолютно правильно пояснював цей аспект семантики слова “Україна”, згадуючи при цьому ритуальний процес “украювання” весільного короваю (символа землі, поля, хліборобства), адже “украяти” (коровай чи землю) – це значить відрізати від цілого шмат, який після цього буде окремим, самостійним об’єктом зі своїми межами, кордонами, краями і окраїнами [17, 23]. При цьому первісний смисл слова “украяти” означав “різати по колу”.

Важливе значення архетипної ідеї Вкрайності в українській

культури виражається через: а) боротьбу “космосу” та “хаосу” (хаос – це неструктурованість, безкінечність, безформність, пільма, безодня, порожнина); б) давню укоріненість та автотонність українського народу; в) прагнення відокремити територію своєї спільноти від інших (давньоукраїнські Змієві вали); г) прагнення не тільки “відгородити”, але й обжити, освоїти і “прикрасити” власну екологічну нішу, власне довкілля (що відображено в найдавніших обрядових піснях: “В нашого брата обгороджено,/ Обгороджено, красно ометано,/ Серед подвір’я зелений явір”); ґ) опозицію “внутрішнє – зовнішнє” (“внутрішня Русь”); д) етнонім “поляни”, який репрезентує “виокремлену і впорядковану ойкумену”, “обжитий куточок природи”, акцентуючи на органічному зв’язку народу з землею, на цінності понять кордону, впорядкованості, захищеності; е) семантику “межі” і “кола” (які виокремлюють захищений і незахищений простір) і пов’язані з ними уявлення про поріг, ворота, хвіртку, ополонку.

Цікаво, що Руська земля дуже здивувала варягів своєю “вкрайністю”, адже вони називали Київську Русь “Гардаріки”, тобто “країна укріплених міст”, оскільки в ті часи укріплені міста були все ще незвичайними для Скандинавії. Цікаво, що принцип “вкрайності” не був властивий і для тогочасних російських етнічних теренів, для яких характерними були “селища з кучовою безсистемною забудовою. Удалині від степів життя протікало тут спокійно, захищати поселення валами, ровами та дерев’яними стінами не було потрібно” [14, 81]. Таким чином, вже в ранньому Середньовіччі ознака “вкрайності” була досить помітною на українських теренах.

В цьому контексті дуже важливою є не тільки перша літописна згадка терміна “Україна” у 1187 р., але й перша писемна згадка слова “україни” (з наголосом на “а”), яке містилося в давньоруському творі “Слово, як погани кланялися ідолам” (бл. 1060). І. Огієнко вважав, що цей твір є перекладом грецького “Слова на Богоявлення”, написаного Григорієм Богословом у IX ст. і перекладеного близько 1060 р. Перекладач трохи скоротив оригінал і додав до нього вставки, які мали місцевий характер. Можна стверджувати, що слова “і нині по українам моляться єму, про-

клятому богу Перуну, Хорсу, Мокоші” є саме такою вставкою. Фразу “по українам” І. Огієнко перекладає як “на границях” [13, 373 – 376]. Практично доведено, що слово “україни”, вжите давньоруським переписувачем у 1060 р. відповідає саме антським (або ж українським) теренам [4, 105 – 107].

Архетипна ідея Вкраяності репрезентована також у назвах країн з морфемою “ленд”. Невіддільність автохтонних народів від територій, які вони займають, знаходить своє яскраве вираження в тому, що й назви їх держав можуть бути тільки територіальними – Гренландія, Ірландія, Ісландія, Нідерланди та ін. В науковій літературі ХХ століття подібні територіально організовані системи суспільних відносин, найчастіше називали “країнами”. Країни – це територіально організовані системи суспільних відносин (відомо, що Д. Ліхачов тлумачив поняття “країна” як єдність народу, природи і культури).

Поняття “україни” (рязанські, мешчерські, тульські та інші україни), як репрезентант архетипної ідеї Вкраяності, почало вживатись у російських джерелах не раніше XVI – XVII ст., коли ці порубіжні землі (тобто “україни”) були включені в склад Московської держави. Відомо, що в XVI – XVII ст. на європейських географічних картах позначали і “Україну”, і “Окраїну” [16, 122], причому остання була розташована на теренах тодішньої Московії, між сучасними російськими містами – Кромі та Єлець (прикметно, що саме на теренах цієї “Окраїни” розташована і річка Неруса (яка “маркувала” етнічний кордон між русинами-українцями та угро-фінами), і місто Кромі (яке свідчило про наявність кордону, “кромки” між Україною та окраїною Московії). Це підтверджує не тільки відмінності між поняттями “Україна” і “Окраїна”, але специфіку українського етноніму, в якому зінтегровані як архетип Вкраяності, так і архетип Утіленості (чого немає в інших етнокультурах, де присутній лише перший архетип).

Оскільки анти справді заселяли південно-східну частину слов’янських (а також європейських) теренів, то саме в кореневій частині їхнього ендотноніму (“ути”, “утичі”) та самоназві їхніх нащадків (“українці”), які залишились на цих самих теренах, й мусили були виявитися принципи “утіленості” (сонячного

начала) та “вкрайності” (як територіальної окресленості та порубіжності з номадським світом), що, власне, й відбулося. Адже у назвах “Україна” та “українці” містяться і ознаки сакрально-міфологічної “утіленості”, і ознаки цивілізаційно-географічної “вкрайності”. Ці самі ознаки репрезентовані і в українському національному прапорі: 1) за сакрально-міфологічними ознаками синій колір уособлює небо, а жовтий – родючу землю, в якій утілене сонячне начало, 2) за цивілізаційно-географічними ознаками жовтий колір символізує Азію, а синій – Європу.

Для розвитку спільної ідентичності громадян України необхідно захистити український інформаційний простір; підняти на більш високий рівень політичну культуру населення України; подолати соціально-психологічні стереотипи утопічного і тоталітарного походження та комплекс національної неповноцінності; розширити базу демократичних сил; досягти стану незворотності державотворчих процесів і стабілізації політичного й соціально-економічного життя; довести до логічного кінця незавершений процес консолідації української нації в єдиний соціально-політичний організм (на противагу посиленню регіональної сегментації країни, що спостерігається кілька останніх років); виховувати національно свідомих громадян і духовно сконсолідувати українство на основі європейських ідеалів, базових цінностей та української національної ідеї.

### **Література:**

1. Баран В. Д. Давні слов'яни. – К., 1998. – С. 218.
2. Вайнтруб И. В. Священные лики цивилизаций. – К., 2001. – С. 147.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К., 2003. – С. 1291
4. Воропаєва Т. Анти: 602 чи 630 рік? Роздуми до питання про датування // Українознавство – 2005. Календар-щорічник. – К., 2004. – С. 105 – 107.
5. Воропаєва Т. Етнонім “Україна” як консолідаційно-згуртувальний концепт // Українознавство – 2005. Календар-щорічник. – К., 2004. – С. 131 – 135.
6. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – К., 1993. – С. 527.

7. Грушевський М. С. Анти // Записки НТШ. – Львів, 1898. – Т. XXI. – Кн. 1. – С. 11.
8. Гусева Н. Р. К вопросу об арийских и доарийских элементах в ведической культуре // Этнографическое обозрение. – 1998. – № 4. – С. 31.
9. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя політика. – К., 2001. – С. 34 – 48.
10. Ігнатович Е. Корені слова “Україна” // Вечірний Київ. – 15 квітня 1992 р. – С. 3.
11. Иордан. О происхождении и деяниях готов. – М., 1960. – С. 72 – 73.
12. История Древнего Рима. – М.: Высшая школа, 1982. – С. 31.
13. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. – Вінніпег, 1965. – С. 94, 104, 109, 373 – 376.
14. Седов В. В. Древнерусская народность: Историко-археологическое исследование. – М., 1999. – С. 81.
15. Серебrenников Б. А. Родство языков // Русский язык. Энциклопедия. – М., 1979. – С. 261.
16. Січинський В. Чужинці про Україну. – К., 1992. – С. 122.
17. Шелухін С. Назва України // Крисаченко В. С. Українознавство: Хрестоматія-посібник: У 2 кн. – Кн. 2. – К., 1997. – С. 23.

**Ірина ПАСЬКО**

*м. Київ*

## **НАУКОВІ ШКОЛИ В УКРАЇНСЬКОМУ “ПРОВІНЦІЙНОМУ” Й “СТОЛИЧНОМУ” ВИМІРІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

*Стаття присвячена аналізу діяльності українських наукових шкіл. Проблема осмислюється з методологічної точки зору; звертається увага на дослідження результатів діяльності наукових шкіл та їхньої ролі в українському та світовому науковому просторі. Особливу увагу приділено термінологічним питанням цієї сфери дослідження.*

*The article is devoted to the analysis of priority significance of the scientific societies in Ukrainian science and the factors of its acknowledgment. The problem is examined from the methodological point of view and should turn the researcher's attentions to studies of the results of scientific societies' activity and theirs real role in Ukrainian and world scientific space. Special attention is paid to the terminological questions of this research field.*

Феномен наукової школи як інтелектуального явища, становлення й розвиток шкіл, їх роль, значення і внесок в науку був і залишається предметом багатьох історико-наукових й культурологічних досліджень. Історія науки як складової національної культури в Україні дає про наукову творчість вчених обширний матеріал. Але хотілося б зосередитися на питаннях, пов'язаних із територіальним статусом наукових співтовариств та їх культурологічним значенням, яке вони мали у соціокультурному поступі окремих історичних регіонів України. Регіональні наукові співтовариства є, зокрема, й вельми цікавим й перспективним об'єктом українознавчих досліджень.

Наукове співтовариство (або співдружність) як специфічна корпоративна спільність потребує самоідентифікації, по-перше, як в засобі самовідмежування від інших соціальних груп і, по-

друге, як в засобі самозбереження і самовідтворювання. Тенденція до того, що чим довше існує якийсь науковий напрям, тим складніше він структурований порівняно з новими галузями наукового знання, виявляє себе на всьому протязі історії науки. Тому термін “наукова школа” достатньо утвердився і найчастіше використовувався для самоідентифікації в українській науковій та соціокультурній сфері [15, 1022]. Притому і в світовому науковому просторі термін визнаний та існує вже декілька сторіч. Він використовується по відношенню до цілих галузей наукового знання, які зародилися завдяки діяльності конкретних дослідників і одержали усесвітнє визнання. Поняття це закріпилося і за відносно скромними, особливо порівняно з попереднім прикладом, за масштабами і результатами діяльності, регіональними науковими співтовариствами, чією головною відмінною ознакою, а головне, цінністю є наявність особливої духовної спільності й інтелектуальної атмосфери між членами корпорації.

Дефініцію – “регіональна” – наукова школа, в нашому розумінні, набуває, виходячи, по-перше і перш за все, з її територіального місцезнаходження, а не у зв’язку з локальним (місцевим) значенням її діяльності і внаслідок відсутності широкої наукової популярності її лідера.

Зауважимо, що “регіональним” науковим школам в Україні належить не тільки пріоритетність, але й першість в певних наукових напрямках. Пригадаємо створені ще в 40-х рр. ХІХ ст. наукові школи слов’янознавства – в Харківському університеті (І. І. Срезневський) і фольклорно-краєзнавчу в університеті Св. Володимира в Києві (М. О. Максимович), які на той час існували в офіційному науково-освітньому просторі належали до провінційних інтелектуальних осередків, але згодом отримали визнання серед східноєвропейської й західноєвропейської спільноти.

І. І. Срезневський впродовж чотирьох років плідних історико-філологічних і етнологічних студій під час закордонного наукового відрядження<sup>1</sup> вивчив майже всі слов’янські мови,

---

<sup>1</sup> Стаття І. І. Срезневського „Вступительное чтение в курс статистики государств европейской системы просвещения в их современ-

зокрема, мову, культуру та побут русинів. Саме в своєму лекційному курсі вперше прочитаному Харківському університеті, на підґрунті якого Срезневським у подальшому були написані й докторська дисертація і навчальні посібники, ним були розроблені основні принципи викладання історії й літератури слов'янських мов та культури, які стали класичними для слов'янознавства ХІХ ст. В 1834 р. він опублікував статтю „Взгляд на памятники украинской народной словесности”, у якій одним із перших висловив думку, що українська мова є самостійна мова, „а не наречие русского или польского [языка]... один из богатейших языков славянских,... язык поэтический, музыкальный, живописный” [13, 2]. Як і Максимович, Срезневський розпочав свою наукову кар'єру не з мовознавчих і фольклористичних студій. Першопочатково, Срезневський, як випускник морально-політичного (рос. – нравственно-политического, прим. І. П. ) відділення Харківського університету служив в місцевих судових установах, захистив дисертацію на ступінь магістра політичної історії, статистики і політичної економії, читав лекції по статистиці в університеті, обіймаючи посаду ад'юнкта, і опублікував статтю за цією темою. Маючи намір присвятити себе викладанню статистики, він подав до захисту докторську дисертацію „Опыт о предмете и элементах статистики и политической экономии”, у якій розвив ідеї про статистику як „основу інших політичних наук”. І лише після відхилення цієї дисертації (з небезпечним звинуваченням у неблагонадійності) більшістю колег Срезневського по юридичному і філософському факультетам він остаточно зосередився на слов'янознавстві [3, 276-279]

З поступом наукової кар'єри М. О. Максимовича, який у 1834 р. очолив щойно створений „провінційний” (за термінологією середини ХІХ ст. ) університет Св. Володимира в Києві, пов'язаний розквіт фундаментальних досліджень в галузі філологічних дисциплін, передовсім історії української мови. Відзначимо, що формування Максимовича-вченого відбувалося не традиційним шляхом. Він, відомий в Московському

---

ном состоянии» була надрукована в Журналі Міністерства Народної Освіти (рос. – ЖМНП), 1838. – Ч. XX.



університеті як авторитетний професор ботаніки, в Києві розпочинає ґрунтовні дослідження з серйозних проблем мовознавства і етнології, передовсім, в площині історії українського письменства та літератури. На думку В. С. Іконнікова, подібний стрімкий перехід від ботаніки і зоології до мовознавства “у наш час крайньої спеціалізації наук може видатися науковим авантюризмом. У ті часи було не те: професори нерідко викладали одночасно науки, які не мали між собою нічого спільного, тому що освіту одержували й потребували енциклопедичну”. [1, 382-383, переклад укр. – І. П. ] Подібне явище в університетському середовищі в ті роки не було винятковим, і це пояснювалося не лише енциклопедичним характером університетської освіти, а прагненням окремих вчених до розробки єдиної методології для дослідження як природничих, так і гуманітарних наук. В цьому відношенні наукова діяльність Максимовича як засновника і лідера київської наукової школи була яскравим прикладом. В основу вивчення філологічних проблем він поклав розроблені ним методи дослідження рослинного світу, які базувалися на еволюційній теорії розвитку та на уявленні про природу, як про самоутворювану систему. До того ж в новій для себе університетській сфері науки Максимович мав вже певний досвід, оскільки ще в період перебування в Московському університеті почав видавати пам’ятки українського фольклору, виступати як літературний критик і видавати літературні альманахи. У своєму лекційному курсі Максимович зосереджувався на характеристиці пам’яток російської і української народної творчості як одному із найважливіших історичних джерел, підкреслюючи, що „иногда в предании народном затаено больше истины, чем раскрыто оной в иной догадке и розыске ученого”[6, 69].

Лідери цих шкіл і напрямів на момент їх створення – молоді талановиті вчені, в подальшому стали гордістю української науки і широко відомі за кордоном. Безумовно, цьому вельми сприяло наукове стажування в західноєвропейських університетах, яке надавало процесу розвитку регіональних наукових співтовариств загальносвітового контексту. Остання теза підтверджується досягненнями слобожанської природничої

наукової школи у першій третині XIX ст. Так, випускником Харківського університету уродженцем Полтавщини Йосипом Варвинським в середині 1830-х років був започаткований такий унікальний напрям природничих досліджень як нейрогенна теорія медицини. Свої медичні студії, розпочаті в Харкові під керівництвом М. І. Єллінського (ректор Харківського університету в 1830-33 рр. ), Й. В. Варвинський продовжив в Дерптському університеті [7, 51]. Свої ідеї, узагальнені в докторській дисертації й захищеній ним в Дерпті в 1838 р., Варвинський популяризував під час своєї подальшої педагогічної діяльності в Московському університеті, а у другій половині XIX ст. вони були розвинені І. М. Сеченовим і С. П. Боткіним [2, 22, 29. ]. У подальшому наукова кар'єра професора Й. В. Варвинського була пов'язана з медичним факультетом Московського університету, де він очолив госпітальну терапевтичну клініку і як засновник новаторського природничого напрямку в Харківському університеті, створив інший науковий осередок, розвиваючи, зокрема, функціональний напрям у медицині, започаткований І. Є. Дядьківським [8, 343].

В рамках наукової школи поза сумнівом має місце зв'язок між ідеями попередників і продовжувачів, дослідженнями засновників та їхніх учнів. Спадкоємність в науці найяскравіше виявляється саме в створенні й розвитку наукових шкіл. Вони можуть бути різними за профілем і напрямом, кількістю і складом учасників, але будь-яку наукову школу відрізняє, в першу чергу, наявність безперечного лідера, який є яскравою творчою особою. Унікальність засновника наукової школи полягає в тому, що саме йому належить відкриття нового явища або наукового напрямку, саме ним запропонована нова теорія або розроблений новий метод дослідження і висунута на їх основі оригінальна стратегічна дослідницька програма. Авторитет обличчя лідера школи, багатой ідеями і гідною спадкоємством, стимулює постановку перспективних питань і концепцій обґрунтування нового знання. Саме особа лідера впливає на формування певних стандартів поведінки і мислення, які характеризують специфічний дух школи та її етичні принципи. Таким чином, під поняттям наукової школи як столичної, так

і регіональної розуміємо: неформальну творчу співпрацю дослідників різних поколінь на чолі з науковим лідером в рамках нового наукового напрямку, об'єднаних єдністю програмних і методичних підходів до вирішення проблем, стилем роботи і мислення, що отримала значні результати, завоювала авторитет і суспільне визнання в своїй області знання.

Наукові школи виникали не тільки в середовищі класичних університетів. Створені завдяки приватній ініціативі співтовариства учених досягали в своїй самостійній діяльності вельми помітних результатів і з часом перетворювалися в науково-дослідні інституції. Широко відомо, наприклад, що невеличка Бактеріологічна станція (лабораторія), організована в 1866 р. в Одесі І. І. Мечниковим і розвинена його учнем Д. К. Заболотним, стала в подальшому ядром перспективних наукових напрямів – мікробіології та імунології, і була передвісником декількох профільних установ в цій науковій сфері. Дослідницькі ініціативи, що зародилися в Одесі, у подальшій своїй практичній реалізації достатньо плідно координувалися з Пастерівським інститутом в Парижі, тобто набували європейського масштабу. Притому, науковий авторитет обох вчених був високо оцінений як на батьківщині, так і за її межами: Мечников в 1908 р. став Нобелівським лауреатом, а Заболотний – президентом ВУАН (1928) і академіком АН СРСР (1929) [11, 215–218].

Київський історик та методолог науки В. І. Онопрієнко, критично аналізуючи понятійний апарат, який сформувався в наукознавстві в Україні, починаючи з другої половини ХХ в., зокрема відзначив, що поняття “наукове співтовариство” часто замінювалося поняттям “наукова школа”, що не можна визнати правомірним. Поняття “наукова школа”, не дивлячись на те, що одній з головних характеристик її теж є певна “матриця” (парадигма, відповідно до концепції Томаса Куна) [5, 207–208] – наукова програма школи, все-таки є вужчим поняттям, скоріше соціально-психологічним, для характеристики якого особливо важливі лідер і творчий клімат школи. Звідси, зокрема, витікає, що наукові школи в принципі не таке масове явище в науці, як це часто уявляється в українському наукознавстві. Невипадко-

во, помічає Онопрієнко, зарубіжні соціологи науки іронізують, що наукові школи характерні виключно для радянської науки. “До того ж у нас майже не говорять про негативне значення наукових шкіл – адже відкриття, якими відмічені поворотні віхи в розвитку науки, як правило, є результатом колективних зусиль, вони готуються багатьма дослідниками, хоч і виражаються у певній формі якимось одним з них” [9, 80].

Фердинанд Тенніс розглядав поняття “співтовариства” і “товариства” як різні і навіть протилежні форми спілкування в науковому світі. Для “співтовариства” характерні такі відносини між вченими, які припускають близьку єдність, підтримуваних “природною мораллю”, традицією або загальними переконаннями. “Товариство” засноване на принципах домовленості і обміну інформацією між дослідниками, кожний з яких в принципі може знаходитися в стані конфлікту і конкуренції зі всіма іншими. Якщо застосувати термінологію Тенніса до концепції Куна, виходить, що в періоди згоди і взаєморозуміння вчені існують в “науковому співтоваристві”, а в “кризові” – в “науковому товаристві” [14, 162]. Для Куна “наукове співтовариство” (тут дійсно доречний цей термін Ф. Тенніса) саме визначає свою розумність, і це вдається тому і в тій мірі, в якій йому вдається відстояти свою свободу, у тому числі і свободу думки.

Автор даної статті дотримується толерантності щодо переваги якогось певного із двох вищенаведених понять, вважаючи, що між термінами “наукова школа” і “наукове співтовариство” (співдружність) немає смислового антагонізму.

Накреслимо, що термінологічна коректність в українознавчих дослідженнях в сфері історико-наукових та культурологічних студій має й певну методологічну обумовленість. Уточнимо, що основними ознаками наукової школи є, перш за все, наявність ієрархічно структурованої вченої співдружності, яка самовідтворюється в часі і в просторі і реалізує себе в традиційних для української й світової науки формах. Безперечною вимогою для існування наукової школи є наявність територіальної спільності його членів – в історію української науки правомірно увійшли і досі існують такі поняття, як київська, харківська, одеська, львівська, острозька та інші наукові шко-

ли. Притому всі вони ідентифікуються як національні наукові співтовариства і репрезентують здобутки української науки у світовому науковому поступі.

Відчуття корпоративності, тобто приналежність (у розумінні приналежності наукового світогляду) до конкретного наукового напрямку і визнання науковим лідером конкретного ученого (вчителя), не означає ігнорування співіснування і розвитку наукових напрямів (гіпотез) в інших наукових корпораціях. Прогресивний розвиток шкіл в науці передбачає, перш за все, широку обізнаність про діяльність паралельних наукових напрямів і критичну оцінку власних досягнень. Саме поєднання наукової ерудиції і здатності аналітичного і критичного осмислення створює перспективний базис для діяльності конкретної наукової корпорації. Дотримання вказаної вище методологічної настанови в українознавчому дослідженні позбавляє ортодоксальності суджень стосовно результативності діяльності та досягнень вітчизняних наукових шкіл як столичних, так і регіональних.

Певна методологічна ліберальність, яка дозволяє доволіно визначати наявність наукових шкіл в українському науковому просторі не тільки у минулому, але й тепер створює небезпеку надавати значні превенції найбільшим науково-дослідним і науково-педагогічним інституціям, перш за все, столичним. Застосування виняткової системи кількісних критеріїв, через перш за все соціально-політичні чинники, які діяли в Російській імперії і Радянському Союзі впродовж декількох століть, автоматично ставило в лідируюче положення саме столичні установи, залишаючи провінційних науковців фактично без належних умов для наукової діяльності, не говорячи вже про відповідний фінансовий зміст відповідних інституцій.

Відзначимо, принагідно, що формальний підхід до застосування системи кількісних критеріїв не дозволяє, наприклад, виділити таку форму суспільних асоціацій, як наукові товариства. На відміну від наукових шкіл, вони історично виникали і виникають тепер за ініціативою приватних осіб, в першу чергу – учених, і діють за принципом саморегулювання. За певних умов деякі з них можуть придбати статус державних і таким чином

породжувати нові ланки в мережі офіційних установ, сприяючи її саморозвитку. Отже, суспільні самоврядні об'єднання можна розглядати як вільний стохастичний елемент жорстко зарегульованої державної системи, необхідний для її прогресивного розвитку. Держава, зі свого боку завжди прагне прийняти відповідні заходи для її регламентації, встановити контроль за їх діяльністю. Проте, як свідчить історичний досвід, кількість добровільних суспільних об'єднань з часом збільшується, поки, нарешті, не утворює розгалужену систему альтернативних державі соціальних угруповань. Найактивніше відбуваються ці процеси в періоди соціальних зрушень, коли проблеми формування і збереження національної духовної культури виходять на перший план [10, 374]. Науково-організаційна діяльність товариств полягала в організації лабораторій, біологічних станцій, учбових курсів і інших установ, які іноді набували статусу державних, що сприяло саморозвитку мережі наукових, освітніх і науково-практичних закладів. Величезна заслуга в цьому процесі наукової творчості належить саме регіональним товариствам, які стали центрами, де закладалися організаційні принципи майбутньої української академічної науки, створювалися суто демократичні наукові традиції.

Власні українознавчі студії автора засвідчують, зокрема, що у гуманітарному і природодослідному науковому просторі в Україні наприкінці XIX на початку XX ст. відбувалися яскраві прояви наукової думки, які реалізовувалися у новаторських відкриттях і пріоритетних досягненнях. Ставала помітнішою гуманізація дослідницької і науково-практичної діяльності. Створювалися нові громадські приватні заклади і установи науково-освітнього і педагогічного медично-лікувального спрямувань, започатковувалися відповідні наукові товариства. Саме у цей період у Києві виникають Київські вищі жіночі курси – перший в Україні жіночий університет, Фребелевський педагогічний інститут, Лікарсько-педагогічний інститут для розумово відсталих дітей; на базі Київського комерційного училища розпочалося на громадських засадах читання лекції з соціальної медицини, формується природничо-лікарська секція в Українському науковому товаристві (УНТ), на якій до-

повіді оголошуються українською мовою [12, 41–47]. Оцінка ефективності діяльності і внеску окремих учених і наукових колективів припускає ширший соціокультурний контекст аналізу, здійснювати який доцільно переважно з позицій різних наукових дисциплін і точок зору. При цьому, найбільш пріоритетним завданням залишається оцінка внеску конкретного вченого в розвиток конкретної наукової школи або співтовариства, визначення його місця в інтелектуальному контексті певного історичного регіону та його соціокультурному поступі.

### Література:

1. Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Университета Св. Владимира (1834-1884) / Под ред. В. С. Иконникова. – К., 1884.
2. Зиновьев И. А. К истории высшего медицинского образования в России: Организация госпитальной терапевтической клиники и кафедры патологической анатомии в Московском университете. – М., 1962.
3. Историко-филологический факультет Харьковского университета. – Вып. II. – Харьков, 1905.
4. Келле В. Ж. Научное сообщество // Современная западная социология: Словарь. – М.: Политиздат, 1990.
5. Кун Томас. Структура научных революций. – К.: Port-Royal, 2001.
6. Максимович М. А. Откуда идет русская земля? – М., 1871.
7. Медицина в Україні. Видатні лікарі. Кінець XVII – перша половина XIX століть. Бібліографічний словник. Випуск 1. – К., 1998.
8. Микулинский С. Р. Очерки развития историко-научной мысли: Об исторической памяти (К 200-летию со дня рождения И. Е. Дядьковского). – М., 1989.
9. Онопрієнко В. І. Наукове співтовариство: Вступ до соціології науки. – К.: ІВЦ Держкомстату України, 1998.
10. Павленко Ю. В., Руда С. П., Хорошева С. А., Храмов Ю. О. Природознавство в Україні до початку XX ст. в історичному, культурному та освітньому контекстах. – К.: „Академперіодика”, 2001.
11. Пасько І. В. Історико-медичні аспекти формування наукової школи академіка Д. К. Заболотного (до 75-річчя від дня смерті ученого) // Українознавство–2004. Календар-щорічник. – К.: Українська Видавнича Спілка, 2005.
12. Пасько І. В. Формування суспільної та етичної позиції вченого в медичній науці в Україні: Овксентій Корчак-Чепурківський і

Іван Сікорський // Поведінкові типи в українському соціокультурному середовищі: історичний досвід та аналіз тенденцій: Зб. наук. пр. за результатами міжнар. наук. конф. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2007.

13. Срезневский В. И. Из первых лет научно-литературной деятельности И. И. Срезневского. – СПб., 1898.

14. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. – М, 1986.

15. Храмов Ю. А. Научная школа: статус, характерные признаки, условия возникновения и причины распада / История физики. – К., 2006.



**Тетяна ШЕПТИЦЬКА**

*м. Київ*

## **ФЕНОМЕН “ТУТЕШНОСТІ” В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1920-1930-х РОКІВ**

*У статті розглядається феномен “тутешності”, специфічне суспільно-психологічне явище, що визначає психотип української людини та впливає на процеси національного самовизначення. Аналізуючи твори української літератури 1920-1930-х років, простежується широкий діапазон розуміння “тутешності” – від органічної належності до рідної землі до прояву комплексу малоросійства.*

*The “tuteshnist”, specific, socio-psychical phenomenon, which determines a psychotype of Ukrainians and influences on national identity is considered in the article. Wide diapason od “tuteshnist” – from normal implement of native land to manifestation of “malorosijstvo” – complex is researched, analyzing the Ukrainian literature of 1920-1930-th.*

Процес деколонізації суспільної свідомості українців, котрий мав охопити усі сфери людської життєдіяльності від політичної культури до мовної поведінки, гальмується у сучасній Україні багатьма факторами, й зокрема, успадкованими від тоталітарного минулого міфами та штучно створеними стереотипами. Аналізуючи українське культурне, інтелектуальне та суспільно-політичне життя останніх років, позначене виснажливою боротьбою з усіма деструктивними проявами “ментального колоніалізму”, відомий культуролог та есеїст М. Рябчук звернув увагу на вражаючий феномен “національної непритомності” (термін О. Забужко) українського населення, значна частина якого й досі ідентифікує себе як “тутешніх”. Дослідник твердить, що за його приблизними оцінками “дві третини – це не росіяни й не українці, це “местні”, “тутешні”, це люди, які поки що перебувають на донаціональному (і доісторичному – якщо йдеться про новітню історію) рівні розвитку. Потенційно

вони можуть стати і росіянами, і українцями, і навіть громадянами Київської Русі, а можуть витворити якусь свою донбаську, херсонську чи криворізьку націю... ” [13, 201]. Попри об’єктивність авторського погляду на сьогоденну українську реальність, “тутешність” як специфічне суспільно-психологічне явище концептуально й системно ним не вивчалася.

Поняття “тутешності” стає обіговішим у дослідженнях білоруських інтелектуалів, чиї дискусії про білоруську національну ідентичність були спровоковані українською полемікою та інформаційною хвилею, викликаною працями М. Рябчука. Білоруські науковці та публіцисти, вибудовуючи схеми етнополітичного розвитку власної держави, осмислюючи проблеми власного націєтворення, окреслюючи образ “білоруської людини”, принагідно розпрацювали й термінологічний апарат, пов’язаний з концепціями “креольства”, “західнорусизму”, “крайовості” тощо. Врахувавши особливості історичного процесу та своєрідність білоруської (а також і української) ментальності, вони запропонували кілька визначень “тутешності”. Так, В. Казакевіч та А. Казакевіч розуміють її як передумову формування сучасної національної ідентичності, наполягаючи, що “”тутешність”, разом із сукупністю етнічних та лінгвістичних відмінностей систематизується у рух білоруського “Відродження”” [7, 26]. Натомість, П. Васюченко переконаний, що “тутешність” є хворобливою неповноцінністю національного духу, є остаточним і “достатнім самовизначенням людини, яка живе у заповітній зоні зего. Її (цю людину – Ш. Т. ) не обходить, хто тут коло неї треться, – це прийшлим треба допасовуватися до тутешнього простору й населення, придумувати для нього адекватні імена, а нам до цього ніякого діла немає” [2]. Кожна із зазначених спроб термінологічного визначення цього складного феномена не тільки має право на існування, а й доповнюючи одна одну, дозволить адекватно та всебічно дослідити специфіку, генезу та історичну тяглість “тутешності”. Наукові здобутки білорусів, безперечно, можна використати при вивченні такого самого психологічного комплексу, властивого й частині української спільноти.

Позаяк проблема національного самовизначення має, окрім

політичного, ще й мистецький вияв, українська література є доволі показовим та цінним джерелом для аналізу варіативних модифікатів “тутешності”. Акцентування нашої уваги саме на красному письменстві 1920-х – 1930-х років виправдане з кількох важливих причин. По-перше, чимало важить багатство та різноманітність тогочасних літературних дискурсів (екзистенційний, модерністичний, авангардистський, міфопоетичний, мілітарний, антималоросійський та ін. ), які виникли в Україні під впливом європейських віянь і засвідчили потужність, конкурентоспроможність, перспективність та самобутність українського художнього слова. По-друге, значна частина літературних текстів доби не тільки фіксує, а й легітимізує та утверджує українськість як спосіб поведіння, культуропредставлення, мислення на противагу “російськості”, “малоросійськості” чи “тутешності”. По-третє, і найголовніше, зазначений часовий проміжок є часом становлення української ідентичності, нарощуванням у самій духовності народу нового світовідчуття, нових ідей, спрямованих на витворення повноцінної незалежної нації, свідомої своїх завдань та потреб.

Водночас психотип українського письменника 1920-х – 1930-х років опосередковано засвідчив вагу (хоча й не стовідсоткову визначальність) “тутешності” як органічної належності до рідної землі. На думку О. Гриценка, культурне “Я” молодого українського літератора складалося із трьох послідовно накладених шарів: “перший – родинне виховання, глибинно-українське за суттю, але здебільш несвідоме свого українства. Другий: шкільна та (за наявності) університетська освіта, за формою цілком русифікаційна, однак за рівнем – досить непогана, не гірша, ніж пересічна європейська тих часів.... Нарешті, третій, горішній шар – це “свідоме українство”, що було для багатьох категорією більш ідеологічною, аніж культурно-мистецькою” [4, 141]. Використана дослідником фрейдівська концепція особистості, за якою кожен із цих шарів отримав назви – “ід”, “его”, “супер-его”, дозволила йому пояснити певні невротичні інтонації у стилі й структурі художніх творів та їхню шкіцеподібність, бажання цього покоління письменників зруйнувати традиції, нівелювати впливи авторитетів, зрештою,

й мовну недбалість митців, що проявилася у засиллі русизмів, калькованих російських зворотів. Однак, такий підхід (без сумніву, цікавий та продуктивний) дещо применшив впливовість питомого потягу до “свого, рідного” як основи національного та творчого самовизначення. Зокрема, О. Гриценко твердить, що “сама по собі наявність українського “ід” робить людину іще не українцем і навіть не “малоросом”, а лише “тутешнім”, закоріненим в українському ґрунті” [4, 141]. Проте, наприклад, Н. Лівницька-Холодна так визначила основи й спонуки власного життєвого вибору та поетичного доробку: “І все – і ті хутори, і та Золотоноша, і піщані горби над Дніпром, на одному з яких залишилася могилка мого діда, – було колискою мого життя, моєї творчості. Там я пізнала справжню любов, любов родинну і любов до землі, з якої ми встали...” [10, 364-365]. Вочевидь, відома поетка хотіла підкреслити потужність етнічної закоріненості як підґрунтя власної українськості.

Мислення категоріями “свій-чужий”, “тутешній-нетутешній”, існування в цій ієрархічній системі координат дозволяє людині визначити культурно-просторове знаходження українського світу. Наявність свого місця, своєї сакральної території, з якою індивідуум пов'язаний родинно, історично, духовно, метафізично, забезпечує психологічний комфорт і формує почуття впорядкованості, правильності довілля. “Тутешність”, зміцнена мовою, фольклорно-кулінарним місцевим колоритом, поведінковими проявами та святковою культурою, впливає на специфіку світосприйняття, зумовлює своєособливість згуртувальних механізмів та форм самозахисту спільноти.

У новелі Л. Мосендза “Укрита злість, облудлива покірність... “упізнавання свого, “тутешнього” відбувається через мовну комунікацію, адже тільки рідне українське слово впускає головного героя у світ карпатських мешканців. Тяжке безпросвітне життя, що проходить у вічній боротьбі із сусідовою загарбливістю, призвичаїло цей люд до недовіри, підозри, а то й ненависті до чужинців: “Цілий світ їм, тут у горах, поділився на “тутешніх” і чужих. Перші були лише з їхнього, тубільного роду. Того роду, що мав право бути паном цих гір, полонин, лісів. Але це право заснав, прогаяв, пропустив. Чужі, нетутешні руки вхопи-

лися за його права. А сам він став у себе вдома лише жебраком” [12, 59-60]. Позбавлений панами землі-годувальниці, цього споконвічного засобу виживання та способу життєдіяльності, “тутешній” як справжній господар і володар своєї території виявився спроможним на спротив, хай і у вигляді стихійної помсти. Так, наприклад, інший герой твору, дід-верховинець, власноруч задушив лихваря, винуватця його зубожіння та втрати родини. Розкриваючи драму упослідження та економічного визиску українців з боку чужорідних, інонаціональних елементів, автор наголошує, що “нетутешні” – позбавлені “духу осілости”, знаходяться поза межами цілісного національного локусу і, відповідно, не цінують захоплений ними простір, розглядаючи його виключно як засіб власного збагачення.

“Для “тутешньої свідомості”, – як стверджує А. Казакевіч, – “своє місце”, “тут” виступає у якості центру, це свого роду “самоцентричний” погляд на навколишнє середовище” [6]. Такий погляд на світ уможливорює відносно політичне та культурне дистанціювання від метрополії. Поза тим, відчуття “серединності” дозволяє правильно оцінити зовнішні загрози та адекватно впорядкувати внутрішнє життя спільноти. Тож, як справедливо зауважує Ю. Липа, “це є така ж нормальна річ для духовності визначати свій край за середину світу, як для одиниці фізично здорової визначати свій власний організм за найдовершеніший. Відчуття серединності свого духовного світу – велика річ” [9, 167]. Будь-яке втручання у звичний ритм життя цілісного національного організму викликає зворотню й різку реакцію відпорності та самозбереження. У поезії Ю. Липи “Зайди” ідилічне українське село з білими хатами, пишними вишнями та гожими молодлицями непривітно зустріло чужинців, однозначно сприйнявши їх як ворожу супроти себе, супроти давніх традицій пошанівку та гостинності силу:

І молодиця, що всміхалась гожо,  
Здавалось їм, закидала б камінням.  
Вітали їх уклоном, часом низьким,  
Селяни простодушні, балакучі,  
А у провулках – набиті обрізки,  
І погляд темний, ненависти туча [8, 58].

“Незвані гості”, які здійснили не тільки кримінальний злочин (“прийшли, накрали й станули непришні”), а й моральний, зрадивши привітність та доброзичливість селян, відчули, що відплатою за їхні неподобства можуть бути тільки “куля”, “кинджал” чи “ґрати”. У цьому органічному неприйнятті чужих, “нетутешніх” з їхніми злодійкуватими вчинками поет вбачає виразну маніфестацію самоповаги українського етносу, його стихійну самозахисну реакцію, спрямовану на збереження національної тожсамості, традиційної поведінкової моделі, на дотримання й оборону предківських звичаїв та норм.

Окрім мови, яка вписує людину “в чітко окреслений просторово-часовий континуум – робить свого носія *тутешнім*, звідки б він не походив” [5, 107], не менш значимими маркерами “тутешності” виявляються спосіб поведінки та національна зорієнтованість у зодяганні, що дозволяють за будь-яких обставин і ситуацій впізнати та ідентифікувати “свого”. Так, Є. Маланюк саме за непоказним, але щирим проявом культурного представлення самих себе назовні зробив висновок про національне коріння одного літнього чоловіка та його сина. У скрутних умовах таборів для інтернованих осіб їхня поведінка засвідчила не лише культурно-територіальну належність, а й успадкований від предків виразний духовний аристократизм: “Вони з сином тримались осторонь від нас також. Коли приходила пора їжі, цей старий сотник виймав зі скриньки чистий рушник – о, диво! – вишиваний, розстеляв його на якімсь стільчику, син ставив на нім менажку з юшкою, вони хрестились, виймали ложки і повагом їли. Ці – батько й син (яких національність – після обсервації їх способу харчування – була для нас ясна), творили різкий контраст з “петербуржцями”, неголеними, розкуйовдженими, забрудненими, з їх масними анекдотами й смакуванням і з їх безнадійним занепадом...” [11, 7].

У вірші В. Сосюри “Знов село... “ ідея необхідності здорового чуття етнічної закоріненості передана через конкретну ситуацію. Відвідування знаменитим земляком рідного села, кладовища, де поховані батько й брат, зустріч із школярами, вчителем, від якого “потайки цигарки в час перерви кури...”

“, змушує поета замислитися над власною долею. Дистанціювання ліричного героя від “тутешнього” світу увиразнює модне міське, але не українське вбрання: “Знов село. По блакитному трапу / Сходить сонце над маревом нив... / Я в пальті і у фетровій шляпі, / Де колись у свитині ходив” [15, 259]. Національне вбрання як особливий соціокультурний феномен закодувало морально-етичні, художньо-естетичні уявлення українців, зберегло інформацію про їхню національну самобутність, менталітет та систему цінностей, чітко відокремило мешканців “цієї” землі від сусідніх етносів. Тому відірваність поета від узвичаєних та історично сформованих традицій зодягання зазнає гострої критики від дітвори: “Чом це ти одягнувся буржуем? / Одяг цей не приносить добра”.

“Тутешність”, безсумнівно, є полівалентним явищем, що містить у собі безліч відтінків: від “кревного зв'язку з *цією* землею, з *тутешнім* краєм з народом, який *тут* живе, – до хворобливої неповноцінності національного духу, від доморослого західнорусизму (або малоросійства), втрати національної ідентичності – до умисного, аж до епатажу, акцентування своєї “тутэйшасці”, демонстративного, полемічно загостреного обігрування машкари “тубільця”, за якою приховано правдиві риси національного обличчя” [1, 115]. Феномен “тутешності” як комплекс національної меншовартості досліджує О. Стефанович у циклі „Волинські сонети”. Поетичний образ таких місць, як Крем'янець, “четою глав розсвічений Почаїв”, Велика Глуша, Садки різко контрастують з образом волинян. Лаконічно, двома фразами (“Вкраїнці ви? – Ми, паночку, тутешні”) автор передав властиву багатьом його сучасникам хворобливу неповноцінність національного духу. Використані поетом метафори (хатки, що “втекли у вишні та черешні”, “з ляку в тісний стулилися гурток”), риторичне запитання (“Чи знайдете, державні дні прийдешні, Цей межі пущ загублений куток?”) ще раз підкреслюють, що йдеться не про здорове чуття одвічного зв'язку з *тутешнім* краєм, а про вольову атрофію волинських селян, їхній страх та апатію. Бездіяльне і, як наслідок, безплідне існування українства викликає в уяві О. Стефановича майже апокаліптичні візії. Йому здається, що Україна ніби прире-

чена на занепад, адже “час зімкнув свої повіки”, “Ніколи більш не литимуться ріки, Вози навек загрузли у багні”. Проте, “кінця як смерті без воскресіння у Стефановича не існує, інакше поет увійшов би в конфлікт зі своєю майже містичною вірою [14, 286]”. Вірою у зародження нового життя, надією на новий початок у нескінченності буття. Тож закономірними є пристрасні питання ліричного героя, в яких втілюється все очікування пробудження: “Як увірвать годину цюю млосну, Як закричать в цій важкій тишині, Щоб раптом все прокинулося зосну? [16, 45]”.

Суголосний образ творить у своїх дошкульних творах Остап Вишня. У памфлеті „Чухраїнці”, присвяченому національному характерові українців, О. Вишня з гіркотою констатує: “Чухраїнців було чимало і щось понад тридцять мільйонів, – хоч здебільша вони й самі не знали, хто вони такі суть... Як запитають було їх: – Якої ви, лорди нації? Вони почухавшись, відповідають: – Та хто й зна?! Живемо в Шенгерієвці. Православні! [3, 183]”. Сатирик на теренах підрадянської України так само зафіксував вияв типової психології середньовічного етносу, який ніби й не пройшов доби націєтворення, етносу, що визначає себе за релігійним (навіть не за територіальним!) показником. Відповідно жартівливі ознаки “чухраїнців” (“якби ж знаття?”, “забув”, “спізнивсь”, “якось-то воно буде!”, “я так і знав”) викликають в читача не тільки сміх, а й тривогу, бо викривають пасивне, анахронічне мислення, інертність українства, які занадто дорого коштували Україні в добу перемін та оновлення.

Художньо-мистецькі пошуки письменства 1920-х – 1930-х років, наснажені енергією національного самоутвердження, спрямовувалися на ідейно-естетичне осмислення усіх проявів українського буття. Увага митців-літераторів до феномена „тутешності” була визначена тогочасними реаліями існування української спільноти й рівнем розвитку національної свідомості та самосвідомості. Розглядаючи „тутешність” як прив’язку до життєвонеобхідного простору, того природного опертя, що забезпечує душу від збайдужіння та асиміляції, як чинник формування культурної та національної тожсамості або як прояв комплексу меншовартості, автори підкреслили загрозу знекорінення для повноцінності й цілісності українського світу.



**Література:**

1. Барабаш Ю. Малоросійство і західнорусизм: сіамські близнюки // Сучасність. – 1997. – № 2. – С. 108-121.
2. Васючэнка П. Беларус вачыма беларуса // <http://arche.byumedia.net/2004-4/vasiucenka404.htm>
3. Вишня О. Твори: У 4 т. – К., 1988. – Т. 2. – 460 с.
4. Гриценко О. Харківські едіпи та московський сфінкс // Сучасність. – 1992. – № 1. – С. 136-164.
5. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 2001. – 340 с.
6. Казакевіч А. Па той бок “крэольскай” праблематыкі // <http://arche.byumedia.net/2006-9/kazakievic906.htm>
7. Казакевіч В., Казакевіч А. Да праблемы генезісу беларускай ідэнтычнасці // Палітычная сфера. – 2006. – № 6. – С. 19-26.
8. Липа Ю. Поезія. Уклад Евген Маланюк. – Торонто, 1967. – 292 с.
9. Липа Ю. Призначення України. – Львів, 1992. – 272 с.
10. Ливицька-Холодна Н. Слово лауреата // Віднова. – 1987. – № 6/7. – С. 363-365.
11. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К.: “Обереги”, 1992. – 80 с.
12. Мосендз Л. Людина покірна (Homo lenis). – Львів, 1937. – 126 с.
13. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення. – К.: “Критика”, 2000. – 303 с.
14. Савка М. Олекса Стефанович: візія України у площині міфу // Слово і час. – 1999. – № 10. – С. 8-10.
15. Сосюра В. М. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Наук. думка, 2000. – Т. 1. – 648 с.
16. Стефанович О. Зібрані твори. – Торонто, 1975. – 304 с.

**Марія ПЕТРУШКЕВИЧ**

*м. Остроз*

## **ПРОБЛЕМА МУДРОСТІ У СИСТЕМІ „СХІД – ЗАХІД”**

*У статті розглядається та аналізується феномен мудрості через призму культурних парадигм Сходу та Заходу.*

*The article deals with the analyse of the phenomenon of wisdom through the cultural paradigms of the East and the West.*

Захід і Схід – умовна смислова конструкція, вживана для первинної типології світової культури. Захід і Схід – парна категорія, що виражає дихотомію поляризованого цілого всесвітньої культури, тому вона одночасно характеризує і амбівалентну єдність культури людства, і розділеність на принципово відмінні один від одного, а багато в чому і протилежні, моделі культурної ідентичності. Дійсно, слова „Захід” і „Схід” означають два надто різних способи контакту зі світом.

В такій парадигмі Схід і Захід є несумісними культурними орієнтаціями. Так, головним аргументом на користь тотального розрізнення східної і західної культур виступає спосіб сприйняття світу і його осмислення. Для Сходу переважаючим є правопівкулевий спосіб думки, а для Заходу – лівопівкулевий. Інакше кажучи, Схід апелює до відчуттів, внутрішнього зору, прагне схопити зв'язки між предметами і явищами у всьому їх різноманітті, створює синтетичну картину світу. Захід же, відповідно, апелює до досвіду (бажано особистого) і розуму – *ratio*, виділяє з навколишнього світу найбільш важливі для себе події і факти, логічно пов'язує їх між собою і розкладає на складові, тобто аналізує Єдине.

Майже у всіх концепціях діалогу культур особливо підкреслюється, що в сучасних умовах, мабуть, єдиним способом виживання (буття) культури є входження (по-своєму) в світ, що

стає, в простір сучасних відносин діалогу. Тим часом загально прийнято, що „кожна з культур (цивілізацій) як Сходу, так і Заходу має свій особливий генотип і внутрішню логіку розвитку” [2, 77].

У сучасному світі найбільшим трансформаціям піддається спосіб життя і мислення, кризою якого, багато в чому, породжена проблема ідентичності, що історично склалася. Саме в умовах кризи ідентичності методологічне значення набувають традиції і віра, національна мова і культура. Носієм національної ідентичності традиційно є духовна культура, особливо ж ті її компоненти, які найбільш тісно співвідносяться із світоглядними орієнтирами даного народу (нації). Отже, переважно світоглядний характер має і сучасне зіткнення цивілізацій Заходу і Сходу – як боротьба за свідомість людини, за володіння „розумом мас” [1, 10].

У такому плані доречно розділити і детально наголосити на особливостях духовних та соціокультурних феноменів у східній та західній культурах. Східною культурою позначаються культури суспільств, що зберегли свою традиційність. Розуміння східної культури неможливо поза рамок опозиції Схід – Захід, що базується на відмінностях господарства. Західна культура характеризується, перш за все, приватновласницькими відносинами в поєднанні з пануванням приватного товарного виробництва, орієнтованого на ринок, що визначає демократичний характер обслуговуючих її політичних і правових інститутів.

Східна культура, не дивлячись на її різні форми в різних регіонах світу, принципово єдина в головному: в ній не було пануючої ролі приватної власності, що створила дихотомію „Схід – Захід”. Хоча ця культура не є однорідною (в ній виділяються культура Далекого Сходу – Китай, Японія, Корея, культура Індії і арабо-мусульманська культура), відсутність панування приватної власності сприяла формуванню її загальних рис: духовності, ірраціоналізму, містицизму, громадського начала, колективізму.

Разом з терміном західна культура використовуються терміни „християнський світ” і „Європа”. В семіотичному пла-

ні виникненню західної культури сприяла заміна іменних структур соціокоду універсальними поняттями-категоріями, результатом став винахід філософії як способу мислення, що оперує універсаліями, понятійно-категоріального універсалізму, і науки. Основні риси: пріоритет розумного, раціонального, сцієнтизм, активне техніко-технологічне перетворення світу, динамізм, інновативність, установка на продуманість і усвідомленість дій, прагнення людини вийти за століттями встановлені межі (соціальні, політичні, межі знання та Ойкумени), індивідуалізм.

Поряд з тим, дихотомію Схід – Захід доречно розглядати і через призму конкретних феноменів. Ми звернемося до поняття мудрості, яка визначається як проникнення почуття цінності в життя, у будь-яке відчуття речей, у будь-яку дію та реагування; осягнення усього дійсно етичного буття з точки зору цього буття; зв'язок з цінностями, що лежить в основі образу дії практичної свідомості. В антиінтелектуалістському смислі – це етична духовність [4, 279]. Мудрість у філософії щось більше, ніж інтелектуальна розвинутість, володіння обширним знанням або ж компетентність експерта. Це здатність ставити будь-яке знання у зв'язок із загальним значенням буття, з гідністю, покликанням і призначенням людини, з духовно-етичними основами її думки і життя; це також мистецтво жити відповідно до знайденого смислу. В стародавній філософії мудрість розглядалася як джерело всієї досконалості людини, її чесноти і щастя. Але нерідкі визнання скорботного характеру справжньої мудрості.

Мудрість на Заході, за Г. Марселем, пройняте внутрішнім трагізмом прагнення до мудрості, яку філософ повинен прийняти як щось неминуче в умовах його роботи, як наслідок фундаментальної незабезпеченості існування людини в світі, особливо в ХХ ст. Цей трагізм пом'якшений надією знайти світло на стежках, що ведуть за межі нашого часу і нашого світу. Християнство апелює до мудрості несьогосвітньої – до вищої Премудрості, що припускає відвертість і чуйність розуму і серця людини до Духу і Слова. Шлях мудрості Бонавентура розумів як шлях полум'яної любові до Розіпнутого і присвя-

чення себе прославляння Бога. В неотомізмі: мудрість – необхідна умова досягнення святості і розкриття людяності.

Під час з'ясування проблеми мудрості доцільно звернути увагу, перш за все, на особливості східної культури в її зіставленні із західною:

1. Для європейської культури „зрозуміти” – значить дати результат, що повторюється, тобто „відтворити”. Звідси ми маємо специфічний світ породжених нашою культурою перетворених форм – і не природних, і не соціальних. Наприклад, наукова мова. Для східної культури „зрозуміти” – значить ужитися в цей світ, відчути свою, людську, причетність цьому природному світу. Тому, світ культури максимально наближений до природного (наприклад, японський сад каміння). Характерне прагнення максимально зберегти природу, в більшому об'ємі (ікебана).

2. Позатекстове мовчання означає відсутність значення – в західній культурі. В східній культурі – мовчання є способом розкриття значення.

3. В західній культурі мета науки – істина. Вона має практичну віддачу. В східній – мета знання – вироблення цінностей, що виходять за рамки утилітарності.

4. В західній культурі пізнання і моральність розділено. Основне питання науки: „істина – неістина”. В східній культурі пізнання – засіб етичного вдосконалення. Основне питання – співвідношення добра і зла.

На Сході класично співвідносять мудрість та дитячість. До речі, і буддисти наполягали на подібності дитячого серця серцю Будди, і даоси ототожнювали вищу мудрість з дитячістю. Традиційно визнана схожість народної свідомості з дитячим серцем, що оцінювалося різними мислителями то позитивно, то негативно, в контексті філософії Ван Янміна та інших філософських шкіл, що пов'язують дитячість з істинністю, стає виразом безпосередності осягнення справжньої правди, з одного боку, і її загальнолюдського характеру – з іншого. Так, наприклад, в „Хуайнань-цзі” говориться про те, що в „золотому столітті” старовини у людей було „дитяче неосвічене серце” [3, 150].

Іншим варіантом отримання мудрості є індуїстський. Коли індуські пандіти наполягають на тому, що мудрість отримується не з книг, а тільки від вчителя, гуру, то це означає, що власне тексти, – такі, наприклад, як Йогасутра, – містять лише нариси навчання, а повним знанням його володіють лише ті, хто засвоїв також усну традицію. Чи потрібно додавати, що оскільки ця традиція є, в першу чергу, переживанням, слова можуть передати її не більше і не менше, ніж будь-який інший досвід.

Головною визначається мудрість, що пізнає умовне, або номінальне знання, і мудрість абсолютного знання, тобто знання природи буття. Кожна з них має безліч аспектів.

Загалом, мудрість Сходу не потрібно розглядати як предмет логічних побудов та розумових спекуляцій без врахування практики та інтуїції. Східну мудрість можна застосовувати у всіх сферах життя. А на Заході категорія мудрості перебуває у сфері логічного. Таким чином, феномен мудрості у системі „Схід – Захід” перебуває у класичному зрізі раціонального Заходу та ірраціонального Сходу.

### **Література:**

1. Абраамян Г. А. Противостояние Запад-Восток как главная цивилизационная ось современности (Методологически-мировоззренческий аспект) // Путь Востока. Универсализм и партикуляризм в культуре. Материалы VIII Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. Серия “Symposium”, выпуск 34. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2005. – С. 7-12.
2. Кессиди Ф. Х. Глобализация и культурная идентичность // Вопросы философии. – 2003, №1. – С. 77.
3. Степанянц М. Т. Человек в традиционном обществе Востока (опыт компаративистского подхода) // Вопросы философии. – 1991, №3. – С. 140 – 151.
4. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА – М, 1999. – С. 279.

**Дмитро ШЕВЧУК**

*м. Острог*

## **ПОСТМОДЕРНИЙ СТАН КУЛЬТУРИ: ПРОПОЗИЦІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ОСМИСЛЕННЯ**

*Статтю присвячено аналізу постмодерної ситуації в культурі. Автор аналізує суперечності постмодернізму і здійснює спробу концептуального осмислення постмодерної культури, яка спрямована на подолання цих суперечностей.*

*Article is dedicated to the problem of interpretation of postmodern cultural situation. Author pays attention to the fact that term “postmodern” is not felicitous. That’s why, he analyses these problems and propose some ways to overcome postmodern contradictories.*

Стан культури в наш час часто характеризують за допомогою терміну “постмодерн”. Зигмунт Бауман стверджує, що термін “постмодерн” адекватно відображає соціальну ситуацію, яка створилася в ХХ ст. в країнах Європи. Цей термін, на думку мислителя, є “адекватний”: “Він підкреслює континуальність і дисконтинуальність як дві сторони внутрішніх відносин між нинішніми соціальними умовами і тією формацією, яка передувала ним і породила їх. Вона робить рельєфною той внутрішній генетичний зв’язок, який існує між новою постмодерною соціальною ситуацією і модерном” [4, 48]. Загалом термін “постмодерн” став надзвичайно популярним, перетворившись на своєрідний “концептуальний бренд”.

При цьому, слід звернути увагу на те, що “постмодерн” є терміном не надто вдалим, оскільки ми принципово не можемо зустрітись з явищем, яке він позначає. Постмодерн – це буквально після-сучасність. Відтак, питання, яке закономірно тут постає: яким чином можемо мати досвід після-сучасності, якщо завжди маємо справу із сучасним? Це, зрештою, детально осмислив вже Августин Блаженний, аналізуючи природу часу.

А тому терміни “постмодерн”, “постсучасність” найчастіше позначають усе й нічого. Деякі дослідники навіть вказують, що ці терміни стали просто модними серед інтелектуалів, що й спричинило їх “значеннєву інфляцію”. Наприклад, польський дослідник Анджей Бронк стверджує наступне: “Кон’юктурна мода на терміни “постсучасність” (“постмодерн”) і “постмодернізм” спричинила їх значеннєву інфляцію, яка посилює їх емоційне і ціннісне використання. Постмодернізм є поняттям нечітким, оскільки існує непевність щодо явищ, які належать до його об’єму, а також неясним, оскільки не можемо однозначно вказати на властивості характерні явищам, які називаються постмодерними” [9, 29]. Тим не менше, постмодерні інтелектуали “настирливо” повторюють, що ми живемо в епоху постмодерну, а інколи навіть звертають увагу на те, що кожна епоха має свій постмодерн. Деякі дослідники постмодернізму зауважують, що він обмежується лише сферою культури. Наприклад, Скот Леш пише наступне: “...Постмодернізм є виключно явищем культури. Це різновид культурної парадигми. Такі парадигми (наприклад, наукові парадигми) є просторово-часовими утвореннями. У просторовому відношенні вони включають у себе більш-менш гнучку символічну структуру. Якщо ця структура починає видозмінюватися і виходити за межі даної парадигми, вона утворює іншу, нову культурну парадигму” [5, 11]. В будь-якому разі, терміном “постмодерн” окреслюють нашу культуру: “Тобі кажуть “це – постмодернізм”, ти киваєш у відповідь і знову поринаєш в очікування – тобі не пощастило, це дуже вразлива територія, це сама дійсність, але вона твоя”, – пише Юрій Андрухович [1]. А тому, усе вищезазначене, без сумніву, зумовлює актуальність спроби концептуального осмислення постмодерного стану культури.

Звертаючись до концепцій розвитку культури, ми традиційно зустрічаємося із двома – лінійною та циклічною. Обидві вони пов’язані із розумінням часу в певну культурну епоху. Як відомо, ці моделі мають онтологічне підґрунття (інколи їх представляють як певні архетипні чи символічні конструкти, які пізніше в результаті дешифрування постають в різних образах). Виходячи із онтології постмодерну, можемо ствердити,



що сучасну культуру характеризує радше певна третя концепція – концепція зацикленості культури. Йдеться про те, що культура розвивається ані лінійно, ані циклічно. Вона перебуває в зацикленому стані, який можна представити образами, які представляє нам постмодерн, наприклад, “лабіринт”, який пропонує нам постійне блукання. Зацикленість постмодерну – це постійне говоріння про одне й те саме, коливання між двома полюсами, зумовлене ствердженням, що ніяких полюсів не існує. Як відомо, постмодернізм прагне подолати будь-які антиномії, ієрархії, межі і т. ін. Однак культура не може без цього існувати, оскільки їй потрібна впорядкованість смислів. Ця впорядкованість власне й досягається за допомогою антиномій, ієрархій тощо. Таким чином, культура постмодерну потрапляє в пастку зацикленості між відкиданням меж і поділів й необхідністю бути впорядкованою (оформленою).

Ми зустрічаємося тут із своєрідним “зависанням” в історії. Проявом зацикленості культури є, зокрема, концепт “кінця” в дискурсі постмодернізму. Постмодернізм стверджує про кінець історії (“В постісторичний період немає ні мистецтва, ні філософії, є лише музей людської історії, який ретельно оберігається”, – пише Ф. Фукуяма у своєму відомому творі *Кінець історії?*), “кінець політики” (коли на зміну ідеологіями та політичним поділам приходять політичні технології), кінець інтелектуалів (замість інтелектуалів роль авторитетів в культурі починають відігравати шоумени, спортсмени, телезірки) та ін. Ситуація кінця є проявом стану зациклення культури.

Причиною такої ситуації в культурі є, зокрема, відкидання метафізики. Культура постмодерну є принципово антиметафізичною, антикартезіанською, антифундаменталістичною тощо. Як пише Ж. Бодріяр, “зникає ціла метафізика. Немає більше дзеркала сутності й видимості, реального та його коцепту” [2, 6]. Зациклення проявляється й через феномен симулякру в культурі. Як відомо, симулякр – це знак, який існує без референції до реального. Відтак саме тут ми можемо спостерігати певну зацикленість: знак втрачає референцію, але по своїй суті він без цієї референції не може існувати, а тому він її прагне “відшукати” (мабуть симулякри і здаються реальнішими ре-

ального, бо вони “наполягають” на пошуку власної референції до реальності).

Ця зацикленість спостерігається також між предметним та мета-предметним рівнем. Як відомо, постмодерна культура відкидає “-ізми”, хоча з іншого боку ми маємо постмодернізм, як філософську реакцію на постмодерний стан культу. Дискурс постмодернізму так само суперечливо окреслюється, як постмодерні феномени. Наприклад, Фредерік Джеймісон досить заплутано визначає, що таке “постмодерна думка” (зустрічаємо тут те саме “блукання лабіринтом”): “...Я наполягаю на тому, щоб розглядати постмодерну думку... радше в термінах експресивних особливостей її мови, аніж в якості мутацій мислення чи свідомості як вони є... Естетика цього нового “теоретичного дискурсу” могла б, ймовірно, виражатися в наступних рисах: цей дискурс не повинен видавати основоположень, і виглядати так, ніби він виробляє певні первинні установки чи має деякий позитивний (або “стверджувальний”) зміст” [4, 19].

Саме через це постмодерністи не помічають псевдо-наукових теорій, а іноді навіть сприймають їх як справжні. Прикладом може бути “афера Алана Сокаля”. Американський фізик Алан Сокаль опублікував у американському культурологічному часописі “Social Text” статтю під назвою *Перетинаючи кордони: до трансгресивної герменевтики квантової гравітації* [8]. В ній вчений намагається показати абсурдність висловлювань відомих французьких та американських інтелектуалів про фізику. Одне із завдань – показати, що такі відомі філософи як Лакан, Крістева, Бодріяр, Делез неоднократно зловживали науковими концепціями та термінологією, або ж використовували наукові ідеї поза контекстом. Це була своєрідна інтелектуальна пародія, яка однак була сприйнята серйозно і викликала значні дискусії. Зізнаючись у тому, що стаття є пародією, Алан Сокаль пише: “...Моя стаття представляє собою зібрання істини, півістини, чверть істини, помилки, непослідовності і граматично правильні речення, в яких повністю відсутній смисл... Я також використовував деякі стратегії, які добре обгрунтовані (хоча інколи недбалі) в цій сфері: звернення до авторитету замість логіки; спекулятивні теорії як встановлене знання; неприрод-

ні і навіть абсурдні аналогії; риторика, яка добре слухається, але зміст якої двозначний; і непорозуміння між спеціальним й повсякденним смислами англійських слів” [8]. Таким чином, як бачимо, постмодерністи не мають критеріїв, аби відрізнити жарт від серйозного. Саме через релятивізацію істини відбувається її інфляція.

Вихід із зацикленості культури є лише один – бути послідовним постмодерністом. Постмодернізм часто звинувачують у непослідовності, суперечності та парадоксальності. Найчастіше вказується на те, що:

- постмодернізм стверджує кінець філософії, однак при цьому він філософує;
- оголошує кінець ідеології, але цю заяву робить із позиції власної ідеології;
- виступає за деміфологізацію цінностей західної культури, однак сам творить власні мфи;
- стверджує толерантність до будь-якої мовної гри, але не застосовує це до модерну, який критикує і відкидає;
- критикує європейський гуманізм і при цьому приписує людині свободу морального вибору;
- заперечує сенс історії, але при цьому стверджує сенс переходу від модерну до постмодерну [9].

Суперечності постмодернізму досить вдало охарактеризувала О. Пахльовська, яка пише, що „постмодернізм проповідує відсутність культу, але сам імперативно нав'язує культ відсутності культу”, „постмодернізм проголошує десакралізацію, але сам сакралізує десакралізацію”. Загалом, же, постмодернізм має простодушну ілюзію, що цієї ілюзії немає [7].

Будучи послідовними постмодерністами, а саме долаючи вищевказані суперечності, ми зможемо побачити, що постмодерн має межі. Відтак, ми зупинимо зациклення, отримавши міцний культурний ґрунт, витворений традиційною тріадою Істина-Добро-Краса. Як пише М. Попович: “Варіантів катастрофи і втрати цінностей багато, варіант відродження лише один. Це – дбайливе збереження всього, що служило в нашій історії істині, добру і красі” [6, 724]. Відтак, ми отримуємо критерії для оцінки культурних феноменів. Ми зможемо називати речі сво-

їми іменами. Якщо хтось всього лиш застосовує політичні технології, ми зможемо назвати це не-політикоюю, а не “вибирати менше зло” під час виборів. Якщо хтось пропонує баночку з-під кока-коли, то саме її ми й бачимо, а не витвір мистецтва.

Загалом ми маємо тут ситуацію, подібну до тієї, яку описав А. Камю в праці *Міф про Сізіфа* [3]. Для того, щоб подолати абсурдність світу (зрештою, також прояв зациклення культури) ми повинні стати Сізіфом, який здатен бути господарем власного життя, а не втікати у фізичне чи філософське самотубство.

### Література:

1. Андрухович Ю. Час і місце, або Моя остання територія. – <http://www.lib.proza.com.ua/book/2138> (18. 02. 2007).
2. Бодріяр Ж. Симулякр і симуляція. – К.: Основи, 2004. – 230 с.
3. Камю А. Міф про Сізафа // Камю А. Вибрані твори. – Харків: Фоліо, 1997. – Т. 3. – С. 72-162.
4. Контексты современности -1: актуальные проблемы общества и культуры в западной социальной теории. – Казань, 2000. – 176 с.
5. Леш С. Соціологія постмодернізму. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.
6. Попович М. Нарис історії української культури. – К.: АртЕк, 2001. – 728 с.
7. Ситуація постмодернізму в Україні (круглий стіл) // Кіно-Театр. – 2001. – № 6. – <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2001/6/postmodern.html> (24. 03. 2008).
8. Сокал А., Брикмор Ж. Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна. – М., 2002.
9. Bronk A. Spór o postmodernizm // Bronk A. Zrozumieć świat współczesny. – Lublin: TN KUL, 1998. – 335 s.

**Катерина ШЕВЧУК**

*м. Рівне*

## **КОНЦЕПЦІЯ ТВОРУ МИСТЕЦТВА В ЕСТЕТИЦІ РОМАНА ІНГАРДЕНА**

*Статтю присвячено аналізу естетичної теорії відомого польського філософа Романа Інгардена. Автор розглядає основні аспекти його концепції мистецтва, звертає увагу на розуміння суті твору мистецтва, а також визначає значення концепції естетика для аналізу сучасного мистецтва.*

*The article is devoted to the analysis of aesthetic theory of famous Polish philosopher Roman Ingarden. The author examines the main aspects of Roman Ingarden's conception of art. He also pay attention to understanding the essence of artistic product and value of Ingarden's conception for the analysis of contemporary art.*

Відомо, що Роман Інгарден був людиною естетично вразливою. З його біографії дізнаємося, що у молоді роки він писав вірші, komponував музику. Роботи з дослідження творів мистецтва також виявляють художні обдарування автора: наприклад, коли Р. Інгарден пише про ті чи інші твори мистецтва, він з надзвичайним захопленням характеризує сам твір мистецтва, оперує багатьма порівняннями, метафорами. У проведенні естетичних досліджень Р. Інгарден постає як особистість надзвичайно заангажована, віддана своїй справі.

Безперечним є зв'язок філософії і мистецтва з іншими аспектами системи Р. Інгардена. Як зауважує Я. Цішевська, „метафізика мистецтва, що розумілась як філософська теорія її сенсу та функції, які вона виконує в житті людини, названа була поряд з іншими дослідницькими сферами в програмі філософської естетики, яку [програму – К. III.] Інгарден вже не зміг реалізувати” [2, 265]. У зв'язку з цим, складні проблеми теорії мистецтва вимагають аналізу інших сфер філософської

системи польського філософа, а саме: онтології, аксіології, філософської антропології, а також філософії культури і естетики.

Висока оцінка мистецтва в концепції Р. Інґардена пов'язана передусім з розумінням мистецтва як сфери реалізації цінностей. Детальний аналіз творів мистецтва, процесу їх конкретизації створює можливість вірного схоплення естетичної цінності.

У „Книжечці про людину” філософ не одноразово зауважував, що цінність постає у світі людей. Цінність є надзвичайно важливою для формування людської культури. Саме цінність визначає специфічно людський світ, що відрізняє його від світу тварин [4, 24]. Без спілкування з цінностями не можна досягнути повноти людського буття.

Аналізуючи Інґарденівське розуміння мистецтва, можна зауважити певні особливості пов'язані зі значенням для реляції спілкування з твором мистецтва. Однією з них є індивідуальність, „винятковість” справді вартісних творів, яка визначає неповторний характер зустрічі з ними. Ще однією особливістю є надзвичайний шанс духовного спілкування за їх посередництвом зі світом цінності митця. Світ цінності у даному випадку розуміється як зближення з творцем, який можливо вже не живе [10, 39].

Хоча Р. Інґарден не був прихильником аксіоцентризму, що проголошує пріоритет цінностей, то однак, як зауважує А. Щепанська, – „в генетичному аспекті твір мистецтва, як і людину можна потрактувати як знаряддя, що служить появі того, що цінне” [13, 274].

Але не лише ці моменти привернули увагу польського естетика до вивчення проблеми твору мистецтва. Їх ретельне дослідження, виокремлення спільних для усіх видів мистецтва моментів дозволило Інґарденові збудувати загальну теорію твору мистецтва.

Мистецтво для Романа Інґардена – це, перш за все, твір мистецтва. Як слушно зауважує дослідник творчості Інґардена А. Тищик, „готовий твір мистецтва як феномен, який фактично існує та функціонує у світі людської культури, визначає по-

няттєвий центр навколо якого вибудовується ціла система [...] тверджень, [...] які конституують цілісність естетичної думки Романа Інґардена” [14].

Про твір мистецтва, зокрема про літературний твір, сам Р. Інґарден писав: „Він [літературний твір – *К. III.*] є чимось, що особливим чином збагачує людське життя і людську культуру і своєю цінністю зовсім не перешкоджає реалізації інших своєрідних цінностей. Розуміння цієї багатосутності цінностей, яку людина може реалізувати [...], дає можливість охопити світ зв'язків культури, без чого людина не змогла б здійснити своєї особливої місії в реальному світі”[5, 21].

Твір мистецтва народжується у задумі митця і в такій якості він є інтенціональним предметом, що доступний лише авторові. Натомість інтерсуб'єктивно доступним предметом (відкритим реципієнту для зустрічі з ним) стає він тоді, коли задум митця буде „втілений”. Отже, як інтенціональний предмет, твір мистецтва вимагає, на думку Р. Інґардена, певної буттєвої основи, фундаменту для свого існування.

Роман Інґарден вирізняв буттєві фундаменти пов'язані з суб'єктом і з об'єктом. Суб'єктивна основа твору – це з одного боку митець або якась його дія (творчий процес), з іншого – реципієнт чи його дія пов'язана з реконструкцією (конкретизуванням) твору. Деякі види творів, як наприклад, музичний твір, танець чи театральний твір вимагають посередництво виконавства і це є третій вид суб'єктної буттєвої основи твору [11, 186-187].

Вид твору мистецтва залежить саме від виду матеріалу, в якому задум митця втілений і котрий тим самим стає буттєвим фундаментом (буттєвою основою) твору. Ступінь використання буттєвої основи може бути різним. Наприклад, у творах архітектури він є глибинний, що змусило Р. Інґардена замислитися, чи варто і у випадку архітектурного твору розрізняти твір і його основу; натомість у творах літератури – надзвичайно низький, адже рівень звучання ледве пов'язаний з конкретним звучанням слів (напр., під час читання тексту вголос), а решта – це світ проєктований за допомогою сенсу творів, що безпосередньо пов'язаний зі звучанням [9, 124].

Розрізняючи буттєву основу твору і сам твір Інґарден стверджує, що буттєва основа не є жодною з частин твору, а її риси не є рисами твору. Наприклад, полотно вкрите фарбами займає якусь частину реального простору, натомість те, що предметне в образі, відкриває власний простір, – простір представленого краєвиду. Між цими двома просторами немає жодного переходу, а тому до простору, представленого у даному творі, насправді не можна увійти. Стосується це також простору театрального твору чи твору кіномистецтва.

У випадку знищення фізичного фундаменту твору нищиться також надбудований на ньому твір. Часом це відбувається поступово, як наприклад нищення Останньої вечери Леонардо да Вінчі. Складнішою натомість є справа з музичним твором. Важко визнати буттєвою основою партитуру, хоча музичний твір є інтенціонально визначений за її допомогою, сама ж вона є визначена лише творчими актами автора [9, 192-193].

Багато уваги у своїх роздумах про мистецтво Р. Інґарден присвятив аналізу окремих творів мистецтва, проблемі конкретизації творів мистецтва, а також проблемі художніх цінностей і естетичних цінностей.

Вже у роботах раннього періоду творчості, наприклад, у праці „Про літературний твір” вимальовується концепція багаторівневості і багатофазності твору мистецтва, його схематичності та незавершеності.

Твір мистецтва є, на думку Р. Інґардена, не лише чисто інтенціональним предметом, але і позачасовим. Естетична конкретизація твору підлягає змінам, котрі впливають з самої суті твору. Властивістю творів мистецтва є їх багатофазовість і багаторівневості. Варто зауважити, що не всі види мистецтва наділені обидвома цими характеристиками. Наприклад, є такі види, які можуть бути лише багаторівневими (образотворче мистецтво, скульптура, архітектура) або лише багатофазовими (інструментальна музика).

Твір мистецтва містить багато складових. Так, у ньому можна вирізнити три основні типи складових: необхідні структурні елементи (рівні), структурні елементи, що не є необхідними (прикладом чого можуть бути не звукові складові музичного



твору – музичні „форми”, елементи зображення), а також змістовні елементи, пов’язані з матерією („якістю” в концепції Р. Інгардена) твору (наприклад – естетична якість).

Необхідні структурні елементи, іншими словами „рівні”, визначають будову твору мистецтва. А. Тищик говорить, що Інгарденівська теорія рівневої будови твору мистецтва була свого роду „відкриттям” в естетиці. Писав: „Ніхто до нього [Романа Інгардена – *К. III.*] не винайшов і не описав такої здавалося б очевидної структури твору мистецтва і то у такий зрозумілий і виразний спосіб [...] Поняття рівності виявилось надзвичайно ефективним і плідним. Було чимось на кшталт аналітичного ключа, що уможливив на ново описати всю сферу мистецтва [...]. Аналітична робота над будовою майже всіх видів мистецтва вимагала значних дослідницьких зусиль покладених на плечі скоріше школи, ніж однієї людини, але Інгарден доклав ці зусилля і виконав свій задум” [14].

Тривалий час Роман Інгарден вважав, що будову багатьох видів мистецтва можна розглядати звертаючись до поняття багаторівності, однак ця гіпотеза не підтвердилась при аналізі музичного твору та абстрактного малюнку, які виявилися однорівневими. Найкраще сутність багаторівності твору передає приклад літературного твору, котрий є чотирьохрівневим [5, 53].

Як відомо поняття багаторівності твору мистецтва використовує також Н. Гартман. Тому при визначенні цього поняття Р. Інгарден прагне якомога точніше окреслити умови, за яких предмет має багаторівневу будову [9, 210].

З розумінням твору мистецтва як предмета інтенціонально похідного, що є втіленням візії митця, пов’язане Інгарденівське розуміння квазі-суджень, які філософ розглядав в основному у зв’язку з літературним твором. Розрізняв три типи речень (суджень):

1) логічні судження, тобто речення, котрі внаслідок створених собою ж зокрема інтенціональних станів речей, вказують на певні реальні стани речей, які здійснюються фактично не як інтенціональні акти, але як закорінені у незалежній від судження буттєвій сфері;

2) „чисто розповідні речення”, що не претендують на вірогідність;

3) так зв. квазі-судження, що перебувають посередині між двома попередніми типами речень.

Р. Інгарден розглядав квазі-судження як творчий акт „становлення”, що відрізняє їх від ствердних речень. Концепція квазі-суджень є доведенням на користь того, що Інгарден розглядав рівні літературного твору як предмети інтенціональні похідні. Як інтенціональні предмети квазі-судження характеризуються незавершеністю, що полягає на відсутності реальних віднесень і відсутності асерції. Проблема квазі-суджень пов’язана у Р. Інгардена з проблемою асерції і правдивості в літературі [6, 376-380]. Натомість питання правди конфронтує філософ з поняттям ідеї, що міститься у літературному творі [5, 363, 378].

Твір мистецтва як чисто інтенціональний предмет визначений актом інтенції у довільний спосіб і в зв’язку з тим, що інтенційні моменти змісту акту є важливими (положення схематичності твору мистецтва) у складі предмета постають так зв. недозавершені, недовизначені місця, люки.

Хоча твір мистецтва у концепції польського феноменолога постає як певна схема, розбудувати і доповнити котру має в процесі естетичної конкретизації цього твору реципієнт, однак Р. Інгарден зауважує, що не всі види мистецтва є схематичними, – наприклад, твір архітектури не є схематичним, навпаки, спираючись на реальну будівлю він одержує особливу повноту і довершеність.

Як зазначає А. Тищик, концепція так званих недозавершених місць є одним з найважливіших в естетиці Інгардена розрізень: між твором і його конкретизацією [14], адже у кожному творі певні його риси дані лише схематично і тому чекають свого доповнення – заактуалізування в процесі перших фаз естетичного переживання і конкретизування (яке є результатом естетичного переживання) реципієнтом твору мистецтва. У будові твору є незаповнені місця, що залишились невизначеними інтенцією творчого акту, однак потенційно визначені контекстом всього твору. Так, невизначеними можуть бути

певні предметні структури (фабула, акція, поетичний образ або психічні переживання героя), властивості окремих рівнів твору або характеристики літературного, історичного героя тощо.

Варто пригадати, що поняття поля недовизначеності запровадив Е. Гуссерль, аналізуючи акти свідомості [3, 217]. Спілкуючись з твором, ми заповнюємо частину цих люк і таким чином доходимо до конкретизації твору, наслідком чого є уконституювання естетичного предмета. Хоча, як зауважує К. Бартошинський, дослідник проблеми недовизначених місць в концепції Р. Інгардена, ці люки можуть також мати художню генезу, що не передбачає їхнього визначення [1, 186].

Однією з провідних тем сучасної естетики є питання про синтез або інтеграцію мистецтв. Р. Інгарден вважав, що деякі види мистецтв перебувають на межі різних мистецтв. Писав, зокрема, що кіномистецтво є художнім твором, що знаходиться на межі багатьох видів мистецтв, котрі взаємодіючи одне з одним, сплітаються у цілком окремі твори. Кінофільм є близьким з одного боку літературному творові, а з іншого боку – творові образотворчого мистецтва, також він наближається до театральної вистави, хоча й суттєво відрізняється від неї, і нарешті, містить у собі істотні моменти музичного твору [9, 303].

Аналізуючи твори мистецтва Р. Інгарден звертав увагу на їх класифікацію. Зауважив, що поділ художньої творчості на мистецтва просторові і часові не є такий чіткий, як здається, оскільки навіть у типово просторових видах мистецтва з'являється момент часу. Коли ми, наприклад, пізнаємо твір архітектури і обходимо його ззовні і зсередини – спостерігаємо особливу гру світла і динаміку щоразу нових елементів (колон, склепінь тощо).

Деякі твори образотворчого мистецтва якимось чином нав'язують явище часу, але твори абстрактного малярства цього не чинять. Р. Інгарден стверджує, що в мистецтві маємо справу з різними ступенями наявності просторового чи часового фактора у різних комбінаціях [11, 215]. Цілком часовими є лише виконання певних творів, а самі вони є квазі-часовими. Так, наприклад, музичний твір характеризується якоюсь внутрішньо притаманною йому квазі-часовою структурою. „У пев-

ному сенсі, пише Р. Інгарден він є також понад часовим, на відміну від своїх окремих виконань” [9, 214-215].

Р. Інгарден заперечував проти використання статистичних методів у дослідженні творів мистецтва, оскільки вважав, що не слід трактувати твір мистецтва лише „множиною знаків” [10, 58]. Критикуючи концепцію інформаційної естетики М. Бенсі, Р. Інгарден твердив, що у першу чергу слід досліджувати окремі твори, а лише потім можна пробувати викрити так звані спільні риси творів. Філософ вважає, що кожен справжній твір мистецтва є чимось одиничним, не лише у способі свого існування, але також під кутом зору матерії (якості) твору. Неповторне зіндивідуалізування матерії характеризує зокрема шедеври. Навіть вірний облік тих чи інших елементів не багато дає, бо таким чином враховуються лише поверхневі риси творів, не сягаючи того, що в них своєрідне і в чому полягає їхня цінність [10, 78-79].

Розрізняючи твір мистецтва і його естетичну конкретизацію (естетичний предмет – відомо, що Інгарден використовує ці два поняття як синоніми), а також художню цінність і естетичну цінність, філософ підкреслює роль реципієнта в естетичній ситуації в цілому. Адже саме реципієнт в естетичній поставі включається в процес творення естетичного предмету, що є свого роду відповіддю на творчий процес, що увінчується постановням твору. Іntenціональність, що керує процесом творення має зустрітись при перцепції твору з активністю, яка б дозволила відчитати твір на базі доступного предмета, якби повторно її надбудувати на тій чи іншій матеріальній основі. Звісно, ця надбудована цілісність майже ніколи не є ідентичною з твором-схемою.

Дистинкція ж художніх і естетичних цінностей пов’язана з попереднім розрізненням твору і естетичного предмета. Художні цінності у концепції Р. Інгардена служать самому твору. На основі художніх цінностей в результаті конкретизації твору шляхом доповнення реципієнтом недовизначених місць постають естетичні цінності. Саме можливість появи різних груп якостей, що лежать в основі будь-якої цінності, як пише Я. Макота, промовляє за постановням творів мистецтва і впровадженням їх у світ людини [12, 33].

Відомо, що Р. Інгардена звинувачували у нормативізмі. Певною мірою це звинувачення відповідає дійсності – оскільки філософ творить певну шкалу, що визначає естетичну цінність твору і потім видає вердикт – стверджує, чи може цей предмет вважатись справжнім твором мистецтва, чи ні. Він також визначає умови, які слід виконати, аби даний предмет був визнаний твором мистецтва. Все ж цінність його естетичної теорії полягає у тому, що нею він засвідчив тяглість мистецтва загалом і актуальність тез традиційно орієнтованої естетики, як чинять це також Г. -Г. Гадамер, В. Татаркевич, М. Валліс та ін. Р. Інгарден, зокрема, підкреслював автономність „країни мистецтва” [10, 183].

Хоча Р. Інгарден основною функцією мистецтва вважає функцію естетичного спілкування [8, 438], то однак не нехтує іншими функціями, як і цінностями (пізнавальними, гедоністичними тощо), які все ж розглядає другорядними.

Певним містком між філософською концепцією Р. Інгардена і його поглядами на мистецтво є так звані метафізичні якості. Цьому поняттю Інгарден присвятив загалом три параграфи (§§ 48–50) одного з найважливіших своїх творів „Das literarische Kunstwerk” („Про літературний твір”), що вийшов з друку 1931 року, згадка про метафізичні якості міститься теж у працях „Про будову картини” і „Положенні системи естетично важливих якостей”. Пише: „Ці якості з’являються рідко. Але коли з’являються, надають нашому життю новий, глибший сенс, а разом з тим викликають в нас загадковий сум за ними, чи хочемо ми того, чи ні. Їхня поява є найвищою точкою, а разом з тим найвищою глибиною нашого життя і всього, що існує” [5, 369]. В обох галузях – філософії та мистецтві різним чином прагнемо сягнути суті, повноти буття.

Прагнення конкретизації позаестетичних метафізичних якостей (окрім естетичних цінностей) становить в концепції Р. Інгардена основне джерело мистецтва.

Переконання, що в генезисі мистецтва лежить людська потреба спілкування з цінностями, як зауважує Я. Цішевська, є скоріше оптимістичним мотивом. Але народжується він з відчуття трагізму людської екзистенції. Мистецтво та інші види

культурутворення є проявом боротьби з усамітненням і відчуттям нетривалості людської буттєвості. З цього приводу Р. Інгарден писав: „Це є потреба продовження існування не лише в межах свого власного життя, але й поза його межами. Це така, як здається, дуже песимістична концепція мистецтва, але цей момент також належить до досить складної групи переживань, серед якої хотів би назвати лише деякі важливі моменти, тому що це є питання для роздумів – чому ж такі виникає мистецтво. І не лише мистецтво” [11, 184].

Хоча Р. Інгардена не цікавила проблема визначення поняття „мистецтво” чи класифікація мистецтв, адже він займався передусім аналізом естетично ціннісних предметів (зокрема, дослідженням того, чим відрізняються естетично ціннісні предмети від тих, що не наділені цінностями, але називаються художніми предметами), однак з висловлювань філософа можна вивести принаймні три значення поняття „мистецтва”.

У першому значенні – широкому і поточному – як зауважує Я. Цішевська, поняття „мистецтво” охоплює усі високохудожні твори, але також твори меншовартісні, що наділені низькою художньою якістю, у яких з різних причин не доходить до реалізації позитивної художньої цінності.

У другому, вужчому значенні поняття „мистецтво” охоплює твори мистецтва, що вирізняються на основі аксіологічного критерію, тобто це високохудожні твори, які є цінними [5, 23].

У суто Інгарденівському значенні поняття „мистецтво” йдеться про суб’єкт-об’єктний характер зустрічі реципієнта з твором: „Твір мистецтва [...] є естетичним предметом у точному значенні лише тоді, коли постає в конкретизації” [5, 457]. Ця зустріч є процесом, у якому під впливом цінності неодноразово доходить до взаємного преображення двох індивідуальних буттів – „зустріч предмета і суб’єкта веде до трансформації того, що переживається і до перетворення того, що схоплене, оскільки те, чого людина торкається – модифікується” [11, 19].

Перше розглянуте значення мистецтва в концепції Р. Інгардена є найбільш толерантним, відкритим, створює можливість використання його теорії для опису та розуміння не лише зразків класичного мистецтва, але також творів сучасного мисте-

цтва, які мінімально наділені художніми якостями.

Теорія Інгардена містить ще цілий ряд моментів, які уможливають використання її положень для аналізу сучасного мистецтва. Серед них можна назвати, зокрема, роль реципієнта у творенні естетичного предмета і відповідно естетичної цінності; концепція „зустрічі” реципієнта з твором мистецтва, ідея співтворення і взаємодія між автором і реципієнтом тощо. Р. Інгарден зауважував, що реципієнт є водночас творцем – адже саме він доповнює лише схематично окреслені у творі моменти, а митець у свою чергу є реципієнтом – у процесі творення оцінює виконання у різних фазах творення тих моментів, що ведуть до появи цілісності задуму.

У сучасному мистецтві надто тонкою є межа між автором і реципієнтом. Між ними зникає існуюча дотепер дистанція, часом невідомо до кінця – хто автор, а хто реципієнт.

Р. Інгарден відмітив зміни в сучасному мистецтві (але не в естетиці) – зауважив ті зміни, що відбулися в поставі митця (його творчих предиспозицій), зміни у структурі самих творів мистецтва, зміни в процесі естетичного переживання і оцінювання, а також зміни у поставі реципієнта [7]. А тому естетична концепція Р. Інгардена може використовуватись не лише для аналізу класичних творів, але також при вивченні творів сучасного мистецтва.

Отже, Р. Інгарден увиразнив у своїй концепції естетичний вимір творів мистецтва. Будучи переконаним у об'єктивності та абсолютності естетичної цінності, Інгарден критикував суб'єктивістське і психологічне трактування цінності, поставав проти її релятивізації. Вважаю, що такий підхід є надзвичайно важливим власне в ситуації діагнозу кризи цінностей, культурного релятивізму загалом. Естетична аксіологія польського філософа оберігає сучасну естетику від загрози постмодерністичного визнання плюралістичної рівності цінності, незважаючи на їхній рівень. І власне в цьому полягає найвища цінність її концепції.

### **Література:**

1. Bartoszyński K. Teoria miejsc niedookreślenia na tle

Ingardenowskiego systemu filozoficznego [B:] Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. – Wrocław, 1982. – S. 183-197.

2. Ciszewska J. Sztuka [B:] Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena. – Kraków, 2002. – S. 265-267.

3. Husserl E. Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. – Warszawa, 1967..

4. Ingarden R. Książeczka o człowieku. – Kraków, 1972.

5. Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. – Warszawa, 1960. – 489 s.

6. Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. – Warszawa, 1976. – S. 436 s.

7. Ingarden R. O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym [B:] tegoż. Przeżycie, dzieło, wartość. – Kraków, 1966. – S. 195-222.

8. Ingarden R. Studia z estetyki. – Warszawa, 1957. – t. I. – 499 s.

9. Ingarden R. Studia z estetyki. – Warszawa, 1958. – t. II. – 475 s.

10. Ingarden R. Studia z estetyki. – Warszawa, 1970. – t. III. – 440 s.

11. Ingarden R. Wykłady i dyskusje z estetyki. – Warszawa, 1981. – 356 s.

12. Makota J. Dzieło sztuki [B:] Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena. – Kraków, 2002. – S. 33-36.

13. Szczepańska A. Estetyka Romana Ingardena. – Warszawa, 1992. – 298 s.

14. Tyszczyk A. Sztuka i wartość. O estetyce Romana Ingardena [B:] R. Ingarden. Wybór pism estetycznych, wprowadzenie, wybór i opracowanie A. Tyszczyk. – Kraków, 2005. – S. I-LCVIII.



**Оксана НАДЮКОВА**

*м. Остроз*

## **ФЕНОМЕН СТРАХУ В ЯПОНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ НА ПРИКЛАДІ СУЧАСНОГО КІНО**

*У статті проаналізовано феномен страху в японській культурі на прикладі кіно. Адже саме цей артефакт репрезентує в наш час широкий спектр можливостей відчувати страх чи огиду. Виділено конкретні риси та особливості японського хоррору як втілення національних традицій та трактувань феномену страху.*

*The article analyzes the phenomenon of fear in the Japanese culture on the example of cinema. This artifact presents wide possibilities to feel fear or disgust nowadays. The author of the article points out features of the Japanese horror as the embodiment of the national traditions and understanding of the phenomenon of fear.*

Східний, азійський світ для європейців, як би не намагалися вони до нього наблизитись, все ж, завжди залишається іншим, чужим і досі багато в чому незрозумілим. Японська культура, хоч і є традиційною та архаїчною, загадкова для нас. Відрізняємося ми не тільки менталітетом, а й історією, яка сформувала життєвий устрій, релігійні уявлення, та й культуру загалом. Сучасне мистецтво – і зокрема кіно – демонструє це якнайкраще. Адже навіть типові фільми європейських країн вже давно мають свої визначені характеристики (ми, наприклад, звикли до нестандартності і чи то елітарності, чи просто незрозумілості французького кінематографу). Так, суттєво відрізняється і японське кіно, а особливо – фільми жахів. Для нас, людей, що звикли до вже банального на сьогодні американського хоррору, поява таких відомих японських фільмів як “Дзвінок” чи “Прокляття” стала в першу чергу шокуючою. Вони змогли налякати навіть затятих “поціновувачів” жахів. І все це тому, що у цих фільмах присутнє все, чого до їх появи аж ніяк не можна було

знайти у жодному голлівудському фільмі жанру хоррор.

Як відомо, японська культура насичена міфами та вірою в духів. Можна заперечити, що цим нікого не здивуєш, адже, наприклад, слов'янська демонологія також багата. Проте, очевидно, християнство справило належний вплив на віру в демонологічні створіння, і в наш час важко знайти її відбитки на мистецтві. Японська ж культура здавна наповнена не тільки вірою в сильних і чомусь далеко не завжди добрих надприродних істот, але й відповідними оберегами, що виконують захисну функцію. Від злих і надзвичайно сильних духів, перед якими людина абсолютно беззахисна, важко сховатися, тому краще з ними не стикатись. Це чудово показано в японських фільмах жахів. І мова в них іде не про якісь древні прокляття чи духів, які могли ходити тільки по прямих лініях і від яких можна захиститися стіною – йдеться про ірраціональне зло, яке лякає своєю незрозумілістю і нерозгаданістю.

Проте не можна не відзначити, що традиційні персонажі японської демонології фактично не зустрічаються у фільмах жахів – вони не можуть налякати сучасну людину. Виняток становить хіба “снігова жінка”, яку можемо зустріти у фільмі “Кайдан” Масакі Кобаясі. Треба сказати, що в японській мові є таке поняття як “юме-моногатарі”, що означає “розповідь про сновидіння”, а також “література снів” [4]. Під цим терміном головним чином розуміються історії про таємничі та загадкові події. Є також і ще одна назва такого роду літератури – а саме та, яку використав згаданий вище режисер для свого фільму – жанр кайдан (досл. “розповідь про загадкове та жахливе”, “розповідь про дивовижне”). В традиційній, ще середньовічній японській фантастиці найчастіше зустрічається саме не так страшне, як дивне. Тому, можливо, і фільм “Кайдан” є дійсно не страшним, а швидше нагадує збірку легенд.

Щодо фільмів, які в наш час давно стали вважатися класикою японських жахів, то в них не зустрічаються традиційні персонажі архаїчної міфології. Здавалося б, усе банальніше – невинна жертва чи то маніяка, чи просто свого чоловіка мститься у дуже жорстокий і страшний спосіб. Саме тут виявляє себе повною силою японське мистецтво налякати – зло, як

зазначають любителі такого кіно на різноманітних форумах, не має ні початку, ні кінця, воно ірраціональне і не має жодного пояснення. Сучасні дослідники називають такі фільми жанром неокайдан. В порівнянні з класичним кайданом 50-60-х років, сучасні історії прогамно урбаністичні і показують своїх героїв більш самотніми і незахищеними перед безоднею потойбічного і незрозумілого. “Якщо вірити неокайданам, – пише А. Артюх в статті “Миський кайдан”, – сучасна Японія – киплячий котел зі страхів і фобій перед світом мертвих, загасити який не допомагає накоплений віками релігійний досвід” [1]. Найбільше лякає те, які прийоми використовують режисери для досягнення головної мети – довести глядача до жаху. Варто виділити деякі з них:

1. Перш за все, це те, до чого ми, дивлячись американський хоррор, абсолютно не звикли. Фактично всі події голлівудських фільмів жахів відбуваються вночі, в темряві, після чого недосвідчений глядач, можливо, дійсно почне її боятись. В японському ж кіно жах всеохопний – тут не потрібна ніч, щоб зміг діяти демон, дух – основний чинник страху. Він може з’являтися перед героями навіть удень, більше того – в багатолюдних місцях, його навіть бачити можуть декілька людей одночасно, і він просто наводить на них жах своєю незрозумілістю і таємничістю.

2. Чудовим прийомом для того, щоб налякати, є використання дитячих образів. Діти завжди асоціюються із чимось чистим, навіть святим, невинним. Японські ж фільми насичені “дітками-демонами-духами”, які часто мають біля себе ще й kota. А ця тварина символізує “нечисть” не тільки в європейській культурі – японські легенди розповідають про неї як про перевертня... Не варто говорити, як лякає маленький хлопчик з яскраво виділеними чорними очима, який або сам нявкає, або ходить поряд із чорним котом. З іншої точки зору, це виглядає певною мірою демонічно. Пригадаймо сцену з фільму “Прокляття”, де одна з героїнь, сидячи в ресторані, відчуває, що під столом щось торкається її ніг. Коли вона піднімає скатертину, то бачить маленького хлопчика з мертвотним кольором шкіри, який вже кілька днів поспіль переслідує її. Не можна сказати,

що ця картина лякає, а проте залишає тривале неприємне відчуття чиеїсь присутності і біля самого глядача.

3. В японських фільмах зло часто з’являється з води. Це не дивно для будь-якої культури – адже вода здавна вважається провідником у інший світ. Такий прийом використовує і американський кінематограф. Але і тут японці вирізнилились – вода у їхніх фільмах має темний, іржавий колір і ніби таїть в собі щось демонічне, наприклад, привид маленької дівчинки, яка хоче знайти собі маму і втопити справжню дочку жінки, що “претендує” на цю роль. (“Темні води”).

4. Визначальною характеристикою японських жахів є чорне довге волосся, яке зазвичай закриває обличчя персонажа. Саме таким чином добре досягається потрібний ефект – адже тут глядач починає сам домальовувати портрет привида (а після перегляду американських жахів з маніяками і демонами-виродками, нічого, крім якоїсь потвори, на думку не спадає). Тут ми самі починаємо себе залякувати ще більше, витворюючи в уяві жахливі обличчя. Для досягнення більшого ефекту іноді використовуються також очі – не менш жахаючі, ніж весь таємничий і – головне – незрозумілий образ страшного персонажа.

5. Модною тенденцією японського фільму жахів є також звертання до засобів техніки. Нерідко привиди чи прокляті приходять у фільмі через телефон чи телевізор – засіб, без якого важко уявити повсякденне життя. Це справляє неабиякий ефект на глядачів, які потім часто зізнаються у тому, що після перегляду фільму і самі лякаються телефонного дзвінка.

6. Варто звернути увагу і на те, без чого важко уявити традиційний фільм – нехай це будуть жахи чи триллер – щасливе закінчення. До цього ми однозначно звикли і чекаємо, що зло буде переможене – не важливо, в який спосіб. Проте японський фільм ніколи не представляє такого. Закінчення, навпаки, показує, що втілення зла продовжуватиме діяти далі. Це справляє тривалий “неприємний осад” довго після перегляду фільму і ніби підтверджує всеохопність жаху та зла.

7. Не можна не згадати і одну з визначальних рис будь-якого кіно – музику. Фільм без музики – це щось неповне. Проте японські жахи заповнені навіть не музикою, а чи тишею, чи

дивними і неприємними звуками – скрипом, тихим спотвореним муркотінням чи тріском тощо. Як відомо, музика суттєво доповнює фільм, готує глядача до певних епізодів. Тому вона (або ті дивні звуки, які використовує японський кінематограф) грає чималу роль у залякуванні глядачів.

Японські фільми жахів, такі нетрадиційні для нас, справді здатні налякати. Вони доводять, що для цього не потрібно відривати у героїв частини тіла, катувати їх чи заливати знімальний майданчик кров'ю. Значно більшого ефекту можна досягти шляхом тихого шурхоту чи тріску і неприємного тиску на психіку. Так, японські жахи залишають тривалий ефект, можна сказати, травмують глядача і навіть здатні переслідувати його після закінчення перегляду.

### Література:

1. Артюх А. Городской кайдан // Искусство кино. – № 11, 2002 // <http://www.japantoday.ru> (15. 03. 08).
2. Белорусов С. Страх, фобии и панические атаки. Психология страха. Что такое паника и паническая атака // <http://www.vitasite.ru> (29. 11. 07).
3. Быков Д., Григорюева Ю. Нездешний страх // <http://www.subscribe.ru> (20. 04. 08).
4. Быков Д. Нездешний страх, или о японских фильмах ужасов // <http://www.club.bezдна.ru> (19. 03. 08).
5. Взлет популярности японского жанрового кино // <http://www.arthouse.ru> (10. 05. 08).
6. Исканов А. Как снять свой собственный фильм ужасов // <http://www.horrorsite.ru> (07. 05. 08).
7. История создания фильмов ужасов // [www.kinopoisk.ru](http://www.kinopoisk.ru) (06. 05. 08).
8. Почему люди любят фильмы ужасов // <http://www.ukr/net> (15. 04. 08).
9. Саспенс // <http://www.wikipedia.ru> (06. 05. 08).
10. Такаши Шимицу // <http://www.arthouse.ru> (10. 05. 08).
11. Что такое “Японский театр ужасов”? // <http://www.arthouse.ru> (10. 05. 08).
12. Щербатих Ю. Негативне значення страху для людини // *Ї. Незалежний культурологічний часопис. Страх.* – № 37, 2005 // <http://www.ji.lviv.ua>.
13. Evilly. Кіножахи від німого Дракули до giallo // *Ї. Незалежний культурологічний часопис. Страх.* – № 37, 2005 // <http://www.ji.lviv.ua>.

**Максим КАРПОВЕЦЬ**

*м. Остроз*

## **МІСТО В ПРОСТОРІ І ПРОСТІР В МІСТІ**

*Дана стаття є спробою теоретичного осмислення міста як культурного та соціального феномену людського буття. Проте рефлексія полягає не в історичному моделюванні генези міста, а у виявленні ідеї та проекту міста в просторі, а звідси – констатування базових структур в міському просторі. Важливим є сама подія появи міста, як невинновпадковості і свідомо організації хаосу. Тому місто є космологічним проектом, який у своїй суті є переломним етапом у зміні світогляду людини.*

*This article is a try to understanding the city like cultural and social phenomena in human being. The reflection consists not in historical modelling of genesis the city, but in searching the idea and project of the polis. In this context it's better to fix the basic structures in city's environment. One of the important things is an event of appearing of the city. This appearing is consciously organization of chaos. That's why the city is cosmological project, that having the culmination of human's myth.*

Місто – це тип поселення, сформований історично внаслідок скупчення людей, метою яких було виконання робіт не пов'язаних із землеробством. Таким чином, місто у первинному людському задумі є певним (від)межуванням від природи, виступаючи культурною проекцією людського буття.

В контексті соціокультурного поступу людства місто постає як особливий спосіб буття, який можна осмислювати з архаїчної доби. Макс Вебер зазначає, що city не лише соціальний проект, який починається від середньовічного міста як певний критичний момент розвитку економічної раціональності та капіталізму [14; 112], а його εἶδος (як проект космології) є переломною подією в житті суб'єкта. Людина живе в місті, і місто живе за рахунок людини. Постає питання про статус міста (в

широкому розумінні цього слова) – „що є місто”? Наступне питання, яке є вихідним із попереднього, має на меті з'ясувати топологічне місце міста в культурогенезі – „де є місто”?

Виникнення міста у відповідному місці є тією онтологічною подією, що парадоксально взаємодіє із ландшафтом. З одного боку, місто намагається вписатися в географічний простір, оскільки “заснування міст в часи живої міфології претендують на те, щоб відтворити макрокосмос в мікркосмосі” [9; 15]. З іншого боку (що неминуче) – руйнує ландшафт, використовуючи його як матеріал. Аналізуючи структуру античного міста, А. Ашкеров пише: “Місто – це єдине місце, що протистоїть всьому всесвіту” [1; 158]. Ландшафт не є другорядним, він організується людиною відповідно до *ідеї* міста. Слідуючи за логікою Арістотеля, будь-які трансформації об'єкта є переходом від втрати того чи іншого ейдосу (акцидентальне небуття) до його встановлення. Акт заснування міста не бере до уваги населений пункт, який міг би знаходитись на цьому ж місці перед тим. Відбувається організація простору, який розцінюється як хаос (χαος), до відповідної ідеї міста, яка розцінюється як порядок (κοσμος).

Буття міста в першу чергу пов'язане із культурним простором (топосом). Специфіка простору в тому, що він, на відміну від матеріальних предметів, які знаходяться в ньому, не може бути сприйнятий за допомогою органів чуттів. Образ простору з'єднаний із відповідними метафорами і обумовлений ними. Серед них основні – зорові образи і моторні відчуття, які дають представлення простору, як чогось специфічного та особливого, що нас оточує. Ці образи виражають глибинні особливості світосприйняття. Тому виникнення, або поява міста – це насамперед втілення специфічних форм світовідчуття людини в матеріальних предметах. Архітектура в даному разі є одним із найбільш можливих і сприятливих видів мистецтва для досягнення якомога кращого ефекту втілення ідеї міста. Архітектура є тим сполучником, що єднає онтологію міста із його метафізикою.

Специфічні особливості простору – його одноразовість або неоднорідність, ізотропність або анізотропність, симетричність або антисиметричність, а також тривимірність. За такими ба-

зовими характеристиками можна визначити *ідею* міста, навіть простежити базові особливості виникнення того чи іншого міста, незалежно від соціокультурних чи географічних умов – змоделювати *архетип* міста. Так, А. Перейра зазначає особливу грецьку традицію симетрії і замкненого кола, на відміну від розбудови Риму, який представляє собою концепцію лінійності, як лінійного представлення про існування [11; 107].

Простір в місті – це те середовище, в якому замкнено транслюються смисли, випродуковані людиною в конкретній точці хронотопу. Простір в місті є організованим хаосом, що рештки якого постійно загрожують буттю міста. В руслі соціологічної теорії, М. Вебер стверджує, що простір міста становить собою особливий порядок і представляється як злагоджена система [13; 22]. Проте Е. Сайко наполягає на подібності просторової організації культури і міста: “Порядок в місті тотожний порядку культурному, який є специфічним зв’язком між оточуючим світом і людиною, що характеризується стійкістю, структурною визначеністю, поступовим розвитком подій, який виражається через *символи і коди* в мові культури” [8; 40]. Зв’язок встановлюється на основі повторювальності зовнішніх подій та процесів, що оточують людину і з антропологічних можливостей і внутрішніх властивостей людини створювати і утримувати цей зв’язок. Порядок – організація простору і організація в просторі. Організація оточуючого простору як середовища існування людини із древніх часів була пов’язана із смисловим усвідомленням світу. За І. Русакомським, такими поняттями як ритм, ряд, порядок, лад людина намагалася упорядкувати своє уявлення про оточуючий світ, від космосу (порядок, будова, краса, вбрання, політичний і воєнний стрій, дисципліна...) до первинної матриці – домівки, яка розглядалась як центр всесвіту (світу)” [7; 50].

Структурно-сміслова організація в місті складається із трьох базисних культурних кодів: центр міста (в основному виражений як площа, арена, майдан), господарські райони (цехи, торгівельні блоки, магазини, розважальні комплекси) та міська периферія (в основному житлові райони та місце проживання маргінального прошарку населення). Три смислові коди вира-



жають просторову єдність текстологічного полотна міста і вибудовують специфічне культурне середовище.

Особливості організації простору визначають *образ* та *ідею* (в цьому сенсі доцільно розуміти проект космології міста) міста – задається особливий порядок міста, що протягом культурогенези по-різному регулюється культурою. Осмислюючи місто в просторі і простір в місті, ми постійно маємо справу зі смислами, в цьому контексті *місто вцілому постає як смисл*. Світ міста в кожній епосі виражений у своїй складній культурній динаміці і метаморфозі, тому об'єктивне “схоплення” міста в культурологічному дискурсі часто виявляється суб'єктивним відчуттям епохи.

### **Література:**

1. Ашкерев А. Ю. Античный город // Человек. – 2003 – № 4. – С. 149 – 159.
2. Башляр Г. Поэтика пространства. – М.: РОССПЭН, 2004. – 416 с.
3. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. I: А. – Спб.: Азбука-классика, 2004. – 576 с.
4. Возняк Т. Львів. Sine qua non – “без чого немає”. – Independent cultural journal “І”. // Львів, 2004. – с. 394 – 409.
5. Энциклопедический словарь по культурологии / Под общ. ред. А.А. Радугина. – М.: Изд-во “Центр”, 1997. – 502 с.
6. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. – М.: Мысль, 1996. – 975 с.

7. Русакомский И.К. Архитектурно-пространственная организация сельской жизни как фактор духовной культуры // Духовная культура села. Традиции и современность. – М.: Всесоюз. НИИ искусствознания, 1988. – С.48 – 69.

8. Сайко Э.В. Город в процессах исторических переходов: теоретические аспекты и социокультурная характеристика. – М., 2001. – 272 с.

9. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2005. – 400 с.

10. Borel E. Space and time. – N. Y., 1960. – 402 p.

11. Pereira I.R. The Nature of Space: A Metaphysical and Aesthetic Inquiry. Wash., 1968. – 316 p.

12. Weber M. The City. – Free Press, 1958. – 462 p.

13. Wirth L. Urbanism as a Way of Life // The American Journal of Sociology. – Vol. 44, No. 1. (Jul., 1938). – 1938. – p. 1-24.

14. Zubaida Sami. Max Weber's The City and the Islamic City // Max Weber Studies. – 6.1. – UK, 2006. – С. 111 – 118.

12. Weber M. The City. – Free Press, 1958. – 462 p.

13. Wirth L. Urbanism as a Way of Life // The American Journal of Sociology. – Vol. 44, No. 1. (Jul., 1938). – 1938. – p. 1-24.

14. Zubaida Sami. Max Weber's The City and the Islamic City // Max Weber Studies. – 6. 1. – UK, 2006. – С. 111 – 118.

**Наталія ЩЕГЛОВА**

*м. Остроз*

## **ВИТОКИ КІБЕРПАНКУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ**

*Ця стаття містить інформацію стосовно такого культурологічного поняття як кіберпанк. Подаються основні джерела виникнення цього явища, означення самого поняття та основні його різновиди.*

*This article is about one of the modern cultural notion – cyberpunk. There are some information about the meaning, mane types and sorses of developing.*

*“Все, що ми можемо зробити з пацюком, можна зробити і з людиною.*

*А з пацюком ми можемо зробити майже все.*

*Про це важко думати, але це правда.*

*І це не зникне, навіть якщо ми закриємо на це очі.*

*Ось що таке кіберпанк”*

**(Брюс Стерлінг, есе “Кіберпанк 90х”)**

Утопічні образи, які беруть свій початок ще з античності, і є своєрідним втіленням людських бажань кращого життя, ідеального суспільства, продовжили свій шлях і в подальші часи своєрідним розвитком утопічних тенденцій, хоча вони й проявляються у дещо видозміненому вияві антиутопії та постапокаліптики. Якщо утопія – це спроба намалювати майбутнє суспільство на основі заперечення існуючого устрою, а у XVIII – XIX ст. – оспівування минулого, ідеалізація побуту дикарів, їх близькість до природи та уповання на краще майбутнє, то антиутопія (XIX ст.) ґрунтується на гіркому досвіді того ідеального, що оспівували утопісти, зневіра у ньому, виявлення негативних рис, а постапокаліптика (кін. XIX – поч. XX ст.), у свою чергу, показує до чого може призвести цей створений нами бездоганний світ, описує смерть суспільства внаслідок якоїсь глобальної катастрофи і нове відродження тих не бага-

тьох, що лишилися. Кіберпанк, як жанр літератури є дещо суміжним із постапокаліптикою, і є найсучаснішим її різновидом в процесі розвитку суспільства. Вони обидва розвинулись із наукової фантастики, тому утопія в сучасній літературі й розглядається поряд чи навіть через призму фантастичного світу.

Як зазначено у Вікіпедії (вільна інтернетенциклопедія), слово “кіберпанк” походить від англ. *cyberpunk*, яке в свою чергу складається з таких слів, як *cybernetics* – кібернетика і *punk* – непотріб, відходи [5]. Кіберпанк – це жанр наукової фантастики, який звертає свою увагу головним чином на комп’ютери, високі технології та проблеми, що постали в суспільстві у зв’язку зі згубним використанням досягнень технічного прогресу. Іноді кіберпанками називають “іронічних” користувачів мережі Інтернет, а також хакерів. Цей термін вигадав та ввів у використання письменник Брюс Бетке, який у 1980 році написав, а у 1983 видав коротке оповідання “Кіберпанк” [2]. Класиком жанру став Вільям Гібсон, канадський письменник-фантаст, автор роману “Нейромансер” (англ. *Neuromancer* іноді згадується як “Нейромантія”), з видання якого у 1984 році і пов’язують встановлення кіберпанку як жанру фантастики [4].

У фантастиці можна виділити такі напрями, які пов’язані між собою і мають відношення до кіберпанку. Одним з основних піджанрів фантастики є таймпанк (або клокпанк), який в свою чергу містить сандалпанк, мідлпанк, стімпанк, дизельпанк та кіберпанк. Також існують близькі кіберпанку жанри: біопанк, нанопанк і посткіберпанк [9]. Всі вони мають свій характерний літературний “присмак”.

Артюх А. у статті “Проект кіберпанка в Сети” зазначає, що кіберпанк почав розвиватися завдяки так званій “цифровій, чи інформаційній революції”, яка в свою чергу відповідає за стрімкий розвиток комп’ютерних технологій, за допомогою яких здійснюється швидкісний обмін інформацією. Розширення інформаційних каналів стало можливим завдяки праці “Математична теорія зв’язку” (A Mathematical Theory of Communication, 1948) видатного вченого Клода Шаннона, що сприяло появі комп’ютерної техніки. Осмислення ролі комп’ютера як засо-

ба комунікації стало заслугою філософа та математика, професора Массачусетського технологічного інституту Норберта Віннера. Створивши свою власну наукову школу кібернетичної філософії, Віннер разом із учнями та послідовниками виробив декілька принципових концепцій, які можна розглядати як перші основоположні ідеї майбутньої Мережі та розвитку кібернетичного світу [1]. .

Питання розвитку інформації та техніки і їх роль у соціальних перетвореннях досліджував авторитетний американський соціолог і футуролог Алвін Тофлер. У праці “Третя хвиля” він доводить теорію “інформаційного суспільства” [8], яку, по суті, можна вважати різновидом теорії постіндустріалізму, основи якого заклали американські соціологи З.Бжезинський та Д.Белл. Так, на думку Д.Белла, інформація в інформаційному суспільстві стає домінуючою цінністю: “генерування, обробка і передача інформації стали фундаментальними джерелами продуктивності та влади” [3]. Внаслідок таких змін інформація перетворилася в головний стратегічний ресурс, тому в силу того, як розвивалися інформаційні технології розвивався і кіберпанк.

Також кіберпанк з’явився значною мірою на противагу так званій “гуманістичній фантастиці” [9]. Це пов’язано з тим, що до початку 80-х років ХХ ст. відбулися вагомні зміни в області інформаційної техніки та біотехнології, котрі не могли бути усвідомленими ветеранами науково-фантастичного жанру. Кіберпанк був спрямований на близьке майбутнє і потребував від читача хорошої обізнаності в питаннях розвитку технологій, комп’ютерних та мережевих, ось чому більшість творів жанру кіберпанк зорієнтовані на молодіжну аудиторію.

Кіберпанк – це суміш кібернетики, що раніше була привілеєм тільки багатих верств суспільства і панку – культурного прошарку кінця 70-х і початку 80-х. Кібер і панк – два раніше несумісних поняття, бо технології часто розглядались як інструмент утистки нижчих класів з боку вищих. Кіберпанк – апофеоз постмодернізму, техносвітогляд, на основі якого можливо створити світ із власної уяви. Якщо абстрагуватися від філософії, то можна стверджувати, що кіберпанк – це стиль життя.

Отож, постійні пошуки людства відповідей на одвічні питання та запити, які спричинювали появу утопії, антиутопії, а пізніше постапокаліптики, зіграли свою роль і при створенні кіберпанку. Тому він ніби і є продовженням утопії, але не в чистому її вигляді, а синтезованої потребами сучасної культури.

### **Література:**

1. Аргюх А. Проект кіберпанка в Сети // Искусство кино. – 1999. – № 11.
2. Бетке Б. Кіберпанк. – М., 1980.
3. Белл Д. Социальные рамки информационного общества // Новая технократическая волна на Западе / Под ред. П. С. Гуревича. – М.: Прогресс, 1986. – 330 с.
4. Гибсон В. Нейромант. – М., 1984.
5. Кіберпанк // <http://wikipedia>. (02.01.08).
6. Стерлинг Б. Кіберпанк 90-е // Искусство кино. – 1998. – № 1.
7. Тетерин С. Электро Утопия: мистики и художники в киберпространстве, 2001 // <http://www.teterin.ru> (28.09.07).
8. Тофлер А. Третья хвиля / Пер. з англ. А. Євси. – К.: Всесвіт, 2000. – 453 с.
9. Фантастика // <http://wikipedia>. (02.01.08).

**Жанна ЯНКОВСЬКА**

*м. Нетішин*

**М. В. ГОГОЛЬ І УКРАЇНСЬКА  
НАРОДНА КУЛЬТУРА ТА ФОЛЬКЛОР  
(ЗА СПОГАДАМИ, ВИСЛОВЛЮВАННЯМИ  
ТА ЛИСТАМИ)**

*Безсумнівним є генетичний та творчий зв'язок М. В. Гоголя як письменника з Україною. Це можна простежити, аналізуючи його повісті на українську тематику, особливо дві перші збірки, з якими він прийшов у літературу і через які дістав визнання, – це “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” та “Миргород”. Проте можна цей зв'язок із Батьківщиною простежити і за численними листами самого Гоголя та до нього, а також спогадами, висловлюваннями інших письменників та літературних критиків. Власне, спроба зробити це і була зроблена у даній статті.*

*The article deals with the genetic and creative connection of M. V. Gogol as a writer with Ukraine which is undoubted. It can be watched by analyze of his stories which deal with the Ukrainian subject, specially two first collections of novels which helped him to get confession in the Ikrainian literature – “Evenings in the village near Dikanka” and “Myrgorod”. This connection with the motherland also can be watched in many letters by Gogol and his pen-friends and in memories, utterances which belong to other writers and literal critics.*

Епіграфом до оголошеної статті можуть стати слова О. Гончара: “Земля України, це вона вигодувала, виховала Гоголя і то не лише фізично, а що важливіше – духовно – з дитинства наділивши його красою своєї поезії, буянням пісенної творчості, епічною величавістю дум, фантастикою казок, переказами й легендами, барвистою образністю – всіма багатючими плодами народного духу” [4, 238]

Творчість М. В. Гоголя довгий час вивчали лише в контексті російської літератури. Так сталося, мабуть, через те, що

твори його написані російською мовою, хоч в умовах того часу це було зрозумілим, адже Україна була лише частиною Російської імперії. І не лише Гоголь із українців став подвижником російської культури. Досить влучно з цього приводу писав Євген Сверстюк у своїй розвідці “Блудні сини України”: “Довгий список відомих у російській культурі імен українського походження захоплює увагу. Вперше замовчування в російській пресі того факту, що вони українці або напівукраїнці, зачіпає самолюбство: якщо ви замовчуєте, то ми будемо наголошувати. Тим більше, коли йдеться про визначальні імена, які внесли в російську літературу і філософію традиційно український струмінь релігійного пошуку і проповідництва” [11, 16]. Ці слова можуть цілком стосуватися і Гоголя. Мало того, своїм життям і творчістю письменник успішно вирішує проблеми, які ставить Є. Сверстюк перед людьми, що волею долі залишили рідну землю: “Перша з них – відновити і захистити Дім отця, щоб він здалеку мерехтів, як маяк бездомним. Коли буде батьківський дім – українці в світах почуватимуть себе зовсім по-іншому і найобдарованіші потягнуться на світло.

Друга проблема – зробити сина сином: передати йому батьківську традицію і дух. Коли той син засвітиться священним вогнем, він уже не пропаде. Третя проблема – виконати нам своє призначення в світі, який прагне повернути собі втрачені духовні вартості” [11, 16].

Можемо стверджувати, що своєю творчістю М. В. Гоголь уже в ті складні роки, коли Україна була в путах бездержавності, для себе вирішує усі ці три проблеми. Він пам’ятає батьківський дім, рідну землю, якій присвячує свою творчість, в чому є прикладом для інших; він є справжнім сином, що зберігає “батьківську традицію і дух” і в цьому вбачає своє призначення в світі, стверджує це своєю творчістю.

За відображеними у творах письменника культурними реаліями, особливо якщо говорити про перші його збірки “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” та “Миргород”, твори його є наскрізь українськими, такими, котрі за способом опирання на народну творчість можна поставити поруч із творами Г. Квітки-Основ’яненка; за майстерним використанням доброзичливого



гумору – І. Котляревським; за вмінням описувати рідну йому українську природу – І. Нечуєм-Левицьким. Порівнював М. В. Гоголя із Котляревським і відомий український літературний критик Л. Новиченко. Він писав: “У ньому, як і в сміхові Котляревського, звучала та широта душі і та певність себе, яка відзначає здорову, не скалічену тяжкими умовами народну самосвідомість. Геній Гоголя першим з могутньою силою вдихнув у душу російського, а потім і світового читача любов до України, до її розкішних (“упоительных”) пейзажів і до її люду, в психології якого історично складно поєдналося, на думку письменника, оте “простодушно-лукаве” начало з началом героїчним і героїко-трагедійним” [10, 128]. Пізніше М. Бахтін у статті “Рабле і Гоголь” зазначив, що “гоголівський сміх у цих оповіданнях – чистісінький народно-святковий сміх” [1, с. 485], підкресливши зв’язок письменника з українською народно-празниковою культурою і спорідненою з нею фольклорною стихією, що це “видимий сміх крізь невидимі сльози” [Там же].

Романтик за характером і методом відображення дійсності, В. М. Гоголь є одним із кращих представників цього напрямку в літературі. Проте й у його творах романтизм відчутно межує із реалізмом. І реалізм це особливий, наскрізь проникнутий почуттям міри, толерантності, любові до людини. О. Гончар з цього приводу пише: “Гоголівський реалізм протистоїть натуралістичному побутописанню, фотографізму, убогій ілюстративності – і це теж дуже актуальний урок. Влучно помічено, що Гоголь прагнув проникнути в саму сутність явищ, передати їх у вигляді згущеному, інтегрованому, намагаючись їх ніби “піднести в квадрат”. Найімовірніше, невірогідне у нього часом виявляється самою субстанцією реального. Чи не тому його поетичні образи інколи здаються нам реальнішими за саму реальність” [4, 249].

Таке ставлення до України, її народу та фольклору зумовлене багатьма факторами, найголовнішим із яких є те, що це його рідна земля, де він народився, провів дитячі та юнацькі роки – час, коли творчо обдарована особистість є особливо чутливою, здатна з легкістю сприймати та засвоювати інформацію з оточуючої дійсності.

В дитячі роки велику роль у формуванні поглядів майбутнього письменника відіграла його матір, Марія Іванівна, яка взагалі уважно стежила за вихованням дітей, прищеплювала їм повагу до простих людей. Вона сама знала безліч казок, народних переказів, легенд і розповідала їх дітям. Цю любов М. В. Гоголь проніс крізь усе своє життя. В юнацькі роки із Ніжинської гімназії у листі до батьків він пише: “Вижу все милое сердцу, – вижу вас, милую родину, вижу тихий Псел, мерцающий сквозь легкое покрывало...” [Цит. за вид.:7, 4]. Як описують численні біографи Гоголя, він, і приїжджаючи на канікули до батьків, і перебуваючи в Ніжині, часто відвідує ярмарки, весілля, любить бувати на сільській окраїні міста Магерки, слухає українські пісні, збирає і записує прислів'я, приказки, обряди в книгу, яку назвав “Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия”. Ця його рукописна книга і досі зберігається у Великосорочинському музеї Гоголя і становить великий інтерес для дослідників. М. Ю. Артинов, товариш Гоголя по Ніжинській гімназії, залишив такі спогади: “В гимназии Гоголь был тем только замечателен, что имел слишком остроконечную бороду, да еще, пожалуй, чем, что постоянно, бывало, ходит на Магерки – это предместье Нежина. Гоголь имел там много знакомых между крестьянами. Когда у кого из них бывала свадьба или другое что, или когда просто выгадывался погодливый праздничный день, то Гоголь уж непременно был там” [Цит. за вид.:2, 79].

Значну роль у становленні світогляду письменника відіграв і його батько, також творча особистість. Він, як згадує Микола Васильович, пізніше, умів надзвичайно захоплююче розповідати і, як зазначає Н. Марченко у невеликій розвідці “Жизнь и творчество Н. В. Гоголя”, “приправлял свои рассказы врожденным малороссийским комизмом” [8, 3]. А також Василь Афанасійович писав комедії, котрі відразу ж розігрувались у домашньому театрі у домі багатого сусіда Гоголів і їх далекого родича Д. П. Трошинського. У спогадах про М. В. Гоголя зустрічаємо відомості про те, що у їх домі вечорами часто збиралася молодь послухати розповіді про старі часи, про чудеса, і, як писав його перший біограф Пантелеймон Куліш, “тут – то бывали настоящие “вечера на хуторе”, которые Николай Васи-

льевич, по особому обстоятельству, поместил близ Диканьки, тут-то он видал этих настоящих балагуров, этих оригиналов и деревенских франтов, которых изображал потом, несколько окарикатуря, в своих несравненных предисловиях к повестям Рудого Панька”[8, 3].

Мабуть, мистецтво оповідати Микола Гоголь успадкував не лише від своїх батьків. У своїх спогадах він пише: “Дед мой имел удивительное искусство рассказывать. Бывало час, два стоишь перед ним, глаз не сводишь, словно прирос к одному месту: так были занимательны его речи...”[8, 5]. А Зінаїда Мироненко у замітці “Гоголь і Василівка” пише: “У васильківському помісті було особливе місце, куди постійно тягнуло Миколку, – флігель, в якому жила бабуся Тетяна. В будиночку пахло травами, віяло таємничістю від старих скринь. Тетяна Семенівна розповідала внукові про запорізьку старовину, знала багато легенд і переказів про козаків. А ще вона співала козацькі пісні, розповідала захоплюючі історії про русалок, відьом та інші чудеса. Вона вчила хлопчика розбиратися в лікарських травах, вишивати гарусом, в’язати, а головне – малювати”[9, 59]. З такою спадковістю Гоголь мав неминуче стати великим письменником. Та й сам він успадкував талант оповідача, про що згадує А. В. Нікітенко: “Та же смесь малороссийского юмора и теньеровской материальности с напыщенностью существует и в его характере. Он очень забавно рассказывает разные простонародные сцены из малороссийского быта или заимствованные из скандальной хроники”[Цит. за вид.:2, 521]. О. Гончар у статті “Гоголівськими шляхами” висловив цікаву думку стосовно цього. Він писав: “Лев Толстой вважав, що всі його пізніші найзначніші думки в зародку вже відкривались йому в дитинстві; можливо, не був винятком у цьому розумінні й Микола Васильович Гоголь”[3, 9]. Зображуючи українську національну стихію російською мовою, завдяки чому і став класиком російської літератури, Микола Васильович, хоч і провів зрілі роки свого життя в Росії, ніколи не поривав зв’язку з Україною, і не лише фізичного (приїжджаючи на батьківщину та переписуючись із близькими), але, насамперед, духовного зв’язку. І чого не вистачало або що призабулося йому, просив матір поновити у пам’яті

потрібну інформацію. В одному із листів до неї із Петербурга він пише: “Вы имеете тонкий, наблюдательный ум, вы знаете обычаи и нравы малороссиян наших, и потому, я знаю, вы не откажетесь сообщить мне их в нашей переписке. В следующем письме ожидаю от Вас описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самых сапогов, с поименованием, как все это называлось в самых закоренелых, самых древних, самых наименее переменившихся малороссиян, – равным образом названия платья, носимого нашими крестьянскими девками до последней ленты, также нынешними замужними и мужиками.... Еще – обстоятельное описание свадьбы, не упуская наималейших подробностей... Еще несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках. Если есть кроме того какие-либо духи или домовые, то о них подробнее, с их названиями и делами. Множество носится между простым народом поверий, странных сказаний, преданий, разных анекдотов... Все это будет для меня чрезвычайно занимательно”[8, 5].

Весь цей дитячий та юнацький досвід, доповнений спогадами матері, пізніше оживе у ранніх повістях Гоголя до найменших подробиць, і окремі колоритні назви одягу, традицій, обрядових дійств та інших реалій він так і залишить звучати українською мовою, даючи пояснення росіянам про те, що вони означають. А дехто із “великоросійських” критиків навіть вважав ці введені у текст українські назви помилками. Разом з тим, письменник за допомогою таких “помилко” передає стихію народного життя з усіма його колоритними вигинами, роблячи мову його творів багатую, а зображувану дійсність реалістичною. Відомий український письменник Павло Загребельний зазначає: “Гоголь не прийшов у російську літературу бідним родичем. Він приніс у неї слово свого народу, вплив у російську мову свіжий струмінь молоді, розкутої сили, слідом за Пушкінім оновив, збагатив літературну мову новими життєвими зворотами та інтонаціями, надав їй небаченої образності, розширив її межі. Сила різьблено-точної мовної характеристики гоголівських персонажів була така вражаюча, що сучасники вигукували: “Автор-етнограф!”[5, 23]. Суголосно із цим судженням відомий український літературний критик Л. Новиченко пише:

“Про Миколу Васильовича Гоголя я дозволю собі подумати як про великого відкривача образу України для російської і світової читаючої публіки. Відкривача першої половини XIX віку, який, одначе, зберігає свою невичерпну, дієву силу і для людей віку XX”[10, 126]. Читаючи повісті Гоголя на українську тематику, М. Драгоманов констатував: “Не було нікого, де у чому й досі нема кого, – хто б змалював деякі боки життя українського, як Гоголь”[Цит. за вд.:10, 127].

Саме через усі ці якості окремі письменники та літературні критики за спосіб мислення, зображувані реалії у його повістях на українську тематику називають Гоголя українським письменником. Л. Новиченко у вищезазначеній статті “Безсмертний імпульс...” зауважує: “Глибока народність “українського” Гоголя безсумнівна й безцінна – недарма так багато українських письменників наступних епох відчували свою спорідненість із творцем невмирущих образів, глибоко сприймаючи і по-своєму використовуючи його художні уроки”[10,133]. Ці уроки Гоголя, без сумніву, використовували українські письменники. Тому далі Л. Новиченко продовжує: “Гоголівські уроки, чарівницькі гоголівські асоціації й рефлекси оживали в творчій свідомості українських письменників, по-перше, коли вони входили в розкішний, хоч часом і тьмянуватий світ національно-фольклорної фантастики і міфології. Прикладів тут безліч, від П. Куліша й О. Стороженка до Валерія Шевчука”[10, 35].

Взагалі М. В. Гоголь був особистістю надзвичайно складною, і судити про нього із загальноприйнятих позицій неможливо. Навіть уже сам факт того, що, перебуваючи в Росії й пишучи російською мовою, він поглиблено вивчав український фольклор і став відомий серед письменства саме завдяки творам на українську тематику, видавши “Вечори на хуторі...” під псевдонімом Рудого Панька, багато про що говорить. Залишивши надовго Батьківщину і лише зрідка навідуючись до рідних, він ніколи не заперечує своєї причетності до неї та її народу. Скажімо, характеризуючи українські народні думи, він зазначає, що вони виконувалися “нашими старцями слепцями”. А глибини і проникливості у вирішенні творчих завдань він домагається саме завдяки знанню реального життя народу, саме

воно є джерелом і творчого натхнення письменника, і основним об’єктом аналізу та художнього узагальнення. Уважно вивчаючи історичні документи, в тому числі літописи, хроніки, Гоголь приходить до висновку про недостатність їх для художньої творчості. Саме тому він в одному із листів зауважує: “Я к нашим летописям охладел, напрасно силясь в них отыскать то, что хотел бы отыскать” [Цит. за вид.:6, 149].

Зате у фольклорі, що відображує життя в усій його повноті психологічних і політичних взаємовідносин і що був глибоко вивчений письменником, починаючи з ніжинського періоду, він вбачає живе джерело для художньої творчості. Народна музика, танці, пісні, казки, легенди заключали в собі те духовне багатство, яке письменник бажав передати через свої твори наступним поколінням. Багато про що, наприклад, говорять нам гоголівські зошити українських пісень, вони засвідчують, що Гоголь знав живу мову народу, не раз він власною рукою переписував ці пісні, очевидно, готуючи їх до друку: праця, гідна справжнього фольклориста і письменника. Про те, що такі записи у Гоголя були, пише О. М. Сомов у листі до М. А. Максимовича: “Я познакомил бы вас хоть заочно, если вы желаете того, с одним очень интересным земляком, – Пасечником Паньком Рудым, издавшем “Вечера на хуторе”, т. е. Гоголем-Яновским... У него есть много малороссийских песен, побасенок, сказок и пр., коих я еще ни от кого не слыхивал, и он не откажется поступиться песнями доброму своему земляку, которого заочно уважает. Он человек с отличными дарованиями, и знает Малороссию, как пять пальцев, в ней воспитывался” [Цит. за вид.: 2, 131]. Як відомо, окремі народні пісні в записах М. В. Гоголя М. Максимович помістить у своєму збірнику. Стосовно зображення дійсності у народних піснях, письменник зазначає, що “історик не повинен шукати в них вказівки дня і числа битви, детального пояснення місця, вірної реляції; в цьому відношенні небагато пісень допоможуть йому. Але коли він захоче дізнатися про справжній побут, стихії характеру, всі вигини та відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів зображаного народу, коли захоче пізнати дух минулих віків, загальний характер всього цілого і окремо кожного часткового, тоді

він буде задоволений повністю; історія народу розкривається перед ним в ясній величі” [Цит. за вид.: 4, 241].

Перебуваючи під час візитів у рідній Василівці, Микола Васильович відпочивав душею і не оминав можливості послухати народні пісні. Його сестра Ольга згадувала: “Ужасно любил он малороссийские песни. Видела я как он раз нищих позвал, и они ему пели. Но это он хотел сделать так, чтобы никто из нас не видел: он позвал их к себе в комнату. Брат жил тогда во флигеле” [2, 545].

Будучи уже в Москві, Гоголь із такими ж вихідцями з України, зокрема О. Бодяньським, М. Максимовичем, Г. Данилевським, часто збиралися в домі Аксакових на вечори українських пісень, які письменник дуже любив. За спогадами О. Бодяньського, такі вечори називали “варениками” [Див. за вид.: 2, 535]. Про один із них згадує Г. П. Данилевський: “Все подошли к роялю. Н. С. Аксакова развернула тетрадь малорусских песен, из которых некоторые были ею положены на ноты с голоса самого Гоголя. “Что спеть?” – спросила она. – “Чоботы”, – ответил Гоголь. Н. С. Аксакова спела “Чоботы”, а потом “Могилу”, “Солнце низенько” и другие песни” [Цит. за вид.: 2, 599].

В “Записках о жизни Гоголя”, виданих П. Кулішем є запис розмови Миколи Васильовича з графом Олексієм Толстим, де зазначено: “... Беседа его была исполнена души и эстетического чувства. Он попотчевал графа двумя малороссийскими колыбельными песнями, которыми восхищался как редкими самородными перлами: 1) “Ой, спы, дитя без сповиття” и т. д., 2) “Ой, ходит сон по улоньци” и т. д. “[Цит. за вид.: 2, 537].

Як відомо з біографічних джерел, Гоголь цікавився фольклором інших слов’янських народів, особливо піснями, знав багато російських народних пісень, навіть брав уроки сербської мови в О. Бодяньського, аби зрозуміти красу пісень, записаних Вуком Караджичем. Але його ставлення до українських пісень було особливим. П. Куліш щодо цього в другому томі біографії письменника зазначив: “Но к малороссийской песне он сохранил чувство, подобное тому, какое остается в нашей душе к прекрасной женщине, которую мы любили в ранней молодости” [Цит. за вид.: 2, 522]. Пісні і загалом фольклор для

Гоголя були мірилом досконалості, майстерності, тим неперевершеним індикатором власної творчості, на який він рівнявся усе своє життя. П. В. Анненков у статті “Гоголь в Римі. Літературні спогади” пише: “При этом направлении два предмета служили как бы ограничителем его мысли и пределом для нее, именно: страстная любовь к песням, думам, умершему прошлому Малоросии, что составляла в нем истинное охранительное начало, и художественный смысл, ненавидящий все резкое, произвольное, необузданно дикое. Они были, так сказать, умерителями его порывов” [Цит. за вид.: 2, 150].

Індивідуальний стиль творчості Миколи Гоголя виявлявся у своєрідному, виваженому співвідношенні, збалансованості фольклорного й авторського матеріалу, його народність полягала у глибокому творчому проникненні в надра народної самосвідомості, в його здатності не копіювати, а індивідуально перетворювати, вияскравлювати помічене в людях, розвивати в напрямі досконалості те, що йому давала художня фольклорна стихія.

У березні 1850 року Т. Г. Шевченко писав до Варвари Рєпніної: “Перед Гоголем должно благоговеть, как перед человеком, одарённым самым глубоким умом и самою нежною любовью к людям. Гоголь – истинный вездатель сердца человеческого! Самый мудрый философ! И самый возвышенный поэт должен благоговеть перед ним, как перед человеколюбом!” Або: “О Гоголь, наш бессмертный Гоголь!” – вигукував він у своєму “Щоденнику”, а ще за 13 років до цього у вірші “Гоголю” писав, мовби відтворюючи той непорушний розподіл обов’язків, які поклала на їхні плечі сама історія:

Ти смієшся, а я плачу,  
Великий мій друже [Цит. за вид.: 5, 22].

### Література:

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Вересаев В. Гоголь в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников. – Харьков: Прапор, 1990. – 680 с.
3. Гончар О. Гоголівськими шляхами // Вінок Гоголю. Гоголь і час. Українсько-російський колективний збірник, присвячений



180-річчю з дня народження М. В. Гоголя / Упорядник Сосідко В. В. – Харків: Прапор. – С. 7-18.

4. Гончар О. Гоголь і Україна // Вінок Гоголю. Гоголь і час. Українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М. В. Гоголя / Упорядник Сосідко В. В. – Харків: Прапор. – С. 237-251.

5. Загребельний П. З великим боєм у душі // Вінок Гоголю. Гоголь і час. Українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М. В. Гоголя / Упорядник Сосідко В. В. – Харків: Прапор. – С. 19-35.

6. Зязюн И. С мыслью о будущем // Вінок Гоголю. Гоголь і час. Українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М. В. Гоголя / Упорядник Сосідко В. В. – Харків: Прапор. – С. 146-149.

7. Литвин Н. О., Браїло Г. С. Великосорочинский літературно-меморіальний музей Н. В. Гоголя. – Харків: Прапор, 1981. – 64 с.

8. Марченко Н. Жизнь и творчество Н. В. Гоголя. – М.: Детская література, 1980 – 58 с.

9. Мироненко З. Гоголь и Васильевка // Вінок Гоголю. Гоголь і час. Українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М. В. Гоголя / Упорядник Сосідко В. В. – Харків: Прапор. – С. 54-63.

10. Новиченко Л. Безсмертний імпульс... // Вінок Гоголю. Гоголь і час. Українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М. В. Гоголя / Упорядник Сосідко В. В. – Харків: Прапор. – С. 126-135.

11. Сверстюк Є. Блудні сини України. – К.: Товариство “Знання” України, 1993. – 256 с.

**Тетяна ЄМЕЦЬ**

*м. Київ*

## **ПРІОРИТЕТИ ЗАСНОВНИКІВ ТА РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ (З ІСТОРІЇ НАНУ)**

*У статті розглядається складний період заснування Української Академії наук у Києві. Аналізуються позиції М. Грушевського та В. Вернадського як засновників української академічної науки. Досліджуються сучасні проблеми освіти і науки в Україні, одним із шляхів подолання яких є широке громадське обговорення.*

*The difficult period of foundation of the Ukrainian Academy of Sciences in Kyiv is considered in the article. M. Grushevsky's and V. Vernadsky's views, as the founders of the Ukrainian academic science, are analyzed. The modern problems of education and science in Ukraine, one of the ways of solving which is wide public discussion, are investigated.*

Українська Академія наук у Києві розпочала свою діяльність у листопаді 1918 р. за правління гетьмана П. Скоропадського – в непростий час, коли вирішувалась доля української державності. Це не могло не ускладнити процес офіційного заснування УАН. Крім того, не сприяли становленню УАН і розбіжності у поглядах на засади нової наукової інституції двох таких значних організаторів науки, як М. Грушевський та В. Вернадський. Аналіз позицій М. Грушевського та В. Вернадського щодо ціннісних пріоритетів на завершальному етапі формування УАН дає змогу проаналізувати сучасні проблеми НАНУ.

Новому прочитанню періоду заснування УАН присвячена велика кількість досліджень сучасних українських науковців, зокрема І. Дзюби [3], В. Онопрієнка [9], М. Поповича [11]. Постає М. Грушевського як видатного історика та його участь у творенні незалежної української держави почала інтенсивно досліджуватись після здобуття Україною незалежності. У багатьох роботах по-новому було проаналізовано участь

М. Грушевського у розбудові УАН. Серед інших слід назвати дослідження Л. Матвеевої, Є. Циганкової [7], П. Сохань, В. Ульяновського, С. Кіржаєва [14]. Діяльність В. Вернадського в період заснування УАН також висвітлено в численних дослідженнях, наприклад, К. Ситника, О. Апанович, С. Стойка [2], Г. Добрава, В. Онопрієнка [4].

Загальновизнаним є твердження, що М. Грушевський прагнув створити академічну установу на засадах Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка у Львові. Це було цілком виправданим, адже НТШ, головою якого М. Грушевський був у 1897-1913 рр., відіграло визначальну роль у становленні науки в Україні як об'єднання в одну організацію величезної кількості небайдужих до українських проблем науковців. Саме в НТШ стало можливим зусилля цієї спільноти направляти в певне русло, професійно, на науковому рівні формулювати й вирішувати конкретні завдання українознавчої спрямованості. Товариство проводило активну просвітницьку роботу, було важливим чинником зростання національної самосвідомості.

Не менше значення для становлення національної науки мало й Українське наукове товариство в Києві. Головою УНТ було обрано М. Грушевського. Багато вчених, серед членів УНТ, стали організаторами та керівниками наукових установ, професорами вузів, академіками. Закономірно, що УНТ, як дітище голови Центральної Ради, вважало своїм головним завданням українізацію науки. Від дня свого заснування, перебуваючи в гущі суспільно-політичного життя в Україні, УНТ не могло залишатись осторонь процесу формування української академічної науки. Вже у березні 1917 р. на засіданнях УНТ з ініціативи М. Грушевського почало обговорюватись питання про заснування національної академії наук. 29 березня було створено комісію з розробки її статуту. Українське наукове товариство почало сприйматися як неформальна академія наук. Про необхідність національної академії наук часто говорилось на сесіях Української Центральної Ради, засіданнях Малої Ради та уряду. 8 червня 1917 р. було обрано спеціальну комісію, що мала опрацювати плани перетворення УНТ на УАН. Плани створення УАН базувалися на розумінні академії як

громадської організації на зразок НТШ чи УНТ, не підпорядкованої державі та з домінуванням гуманітарних наук. Плани ці не були реалізовані через неопрацьованість концепції та втрату Центральною Радою, і М. Грушевським зокрема, влади.

Знову питання про заснування академії наук було піднято у 1918 р., за влади гетьманату.

Відбувалось заснування Академії в умовах громадянської війни, неодноразових інтервенцій щодо України як зі Сходу, так і з Заходу. Це не могло не вплинути на перебіг подій. Хронологія завершального етапу створення УАН надзвичайно драматична. 5 травня 1918 р. міністр народної освіти Української Держави професор М. Василенко подав гетьману П. Скоропадському план роботи міністерства, який передбачав українізацію школи, створення академії наук, університетів та центральної наукової бібліотеки. Було створено Комісію для вироблення законопроекту про заснування Української Академії наук у Києві. 9 липня 1918 р. відбулося перше засідання Комісії, на якому В. Вернадський говорив про давню академічну традицію в Україні, що бере свій початок ще з часів Острозької академії, створеної на зразок тодішніх європейських академії у XVI ст. Позиція В. Вернадського полягала в необхідності продовження традицій, але на сучасних засадах. Академічна наука, на його думку, повинна бути не зібранням вчених за інтересами, а потужною науковою структурою, здатною оперативно відгукуватись на потреби реального життя та пропонувати шляхи вирішення конкретних завдань. Пріоритет в дослідженнях повинні отримати природничі науки. Нове у створюваній Академії полягало в орієнтації наукової діяльності на прикладні галузі, у впливі науки на піднесення виробничих сил країни [13, 288-291].

Комісія працювала по 17 вересня 1918 р., в період відносної політичної стабільності, і успішно підготувала законопроект про заснування УАН. Його схвалила Рада Міністрів і затвердив гетьман П. Скоропадський. Перших 12 академіків згідно рекомендації Комісії мав призначити уряд, а вони мали в подальшому обирати наступних академіків.

На посаду президента Академії було запрошено М. Грушевського, але він відмовився, через неприйняття гетьманського

режиму і запропонованої Комісією концепції Академії наук. На думку М. Грушевського, академія повинна бути недержавною, громадською установою [10, 596]. Слід зазначити, що у пропозиціях М. Грушевського робився акцент на тому, що перші академіки повинні були обиратися на з'їзді представників університетів.

Слід зазначити, що керівництво УНТ, яке не брало участі в діяльності Комісії для вироблення законопроекту про заснування Української Академії наук у Києві, на загальних зборах 23 червня 1918 р. прийняло рішення, за яким Академія наук повинна була б формуватися безпосередньо на основі УНТ, що вже мало організовані секції, музеї, видання, і висловлювало протест проти намагання міністерства освіти гетьманського уряду прилучити до створення Академії В. Вернадського, розуміння яким принципів організації майбутньої академії не співпадало із поглядами М. Грушевського та багатьох членів УНТ.

Офіційне заснування УАН відбулося 14 листопада 1918 р. 27 листопада 1918 р. на першому Спільному зібранні В. Вернадського було одноголосно обрано Президентом-головою Української Академії наук у Києві.

15 грудня в Києві встановила свою владу Директорія. 16 грудня на Спільному зібранні Академії було обрано делегацію для переговорів із новою владою. 28 грудня В. Вернадський, А. Кримський, П. Тутковський та Д. Багалій зустрілися із головою Директорії В. Винниченком.

2 січня 1919 р. М. Грушевський висловив пропозицію відмовитись від УАН, яку створив гетьманський уряд невідповідно до національних інтересів України та розпочати роботу по становленню Академії з самого початку, змінивши, відповідно, основні засади. Однак ця пропозиція М. Грушевського не отримала широкої підтримки, більшість вчених були проти скасування вже функціонуючої УАН.

Політична ситуація в черговий раз ускладнилася. 25 січня 1919 р. на зборах Академії вирішено було не евакуюватися разом з Директорією перед загрозою більшовицької окупації, а забезпечити функціонування Академії в Києві. Для цього академіки пішли на співпрацю із більшовиками. 10 лютого

А. Кримський та В. Вернадський побували на прийомі у наркома освіти Тимчасового робітничо-селянського уряду України В. Затонського і дістали запевнення прихильності до УАН. 12 лютого 1919 р. на Спільному зібранні засновників УАН було повідомлено про це офіційно, тому радянські історики довгий час називали саме цей день днем створення УАН [3, 253].

В. Вернадський домагався підтримки освіти і науки державними установами. Слід визнати, що в подальшому, в умовах радянського ладу, державне забезпечення функціонування академічної науки призвело як до пріоритету прикладних досліджень (особливо для потреб військово-промислового комплексу), так і до тотального контролю держави за науковими розробками.

Те, що перемогла точка зору В. Вернадського на організацію роботи академії, зовсім не означає, що підхід М. Грушевського був однозначно безперспективним. М. Грушевський мав великий досвід успішної організаційної діяльності. Найвагоміші його науково-організаційні здобутки – це діяльність НТШ у Львові та УНТ в Києві. Завдяки зусиллям М. Грушевського ці організації мали значний вплив на інтенсифікацію національного культурного відродження. Особлива увага в їх діяльності приділялась історичним, філологічним дослідженням. Проводились також, хоча й меншою мірою, і природничо-технічні та медичні дослідження (розвиток останніх стримувався недостатнім матеріальним забезпеченням). М. Грушевський, розробляючи засади національної академії наук, наполягав на створенні такого закладу, де розвиватимуться гуманітарні знання, що становлять на його думку, ядро української культури.

В. Вернадський, поряд із розбудовою української національної культури, порушував проблеми розвитку фундаментальних природничих наук і всього комплексу продуктивних сил України. В академії, на його думку, повинні бути широко представлені природничі й технічні науки. Він вважав, що нову академію не варто створювати як зібрання вчених-аматорів. Академія повинна формуватися з учених, які одержують кошти від держави і віддаються дослідницькій роботі як основній справі свого життя, що державою визнається важливою.

На жаль, дискусія з приводу шляхів розвитку вітчизняної академічної науки не відбулася ні в період заснування УАН, ні пізніше, після перемоги радянського ладу в Україні. Тоталітарний режим в Радянському Союзі швидко поклав край будь-яким відхиленням від ідеологічної лінії КПРС. Наука могла розвиватись лише як засіб для підтримки влади. Науковий аналіз проблем не був потрібен, а в сфері вивчення суспільних процесів він навіть був небезпечним для існуючого режиму. Наслідки такого одностороннього розвитку академічної науки ми відчуваємо й дотепер.

В останні кілька років, одночасно з лібералізацією суспільного життя, почала розгортатись дискусія щодо засад функціонування академічної науки в Україні. Але дискусія ця (як і демократичні зміни) не завжди послідовна. Досягнути змін в діяльності НАНУ поки що не вдається.

“Система, яка існує сьогодні, не тільки не задовольняє потреби країни, вона ще й приносить непоправні моральні збитки і освіті, і науці”, – наголошує М. Зубрицька, проректор з навчальної роботи Львівського національного університету імені Івана Франка [5].

Найбільш болючими проблемами сучасної української науки називаються процвітання плагіату, знецінення принципів наукової етики, присвоєння звань не стільки за наукові здобутки, як за зв'язки в бюрократичній системі.

Заважає прогресу і відірваність освіти та науки від реальних потреб суспільства, а також відсутність стабільних зв'язків зі світовою наукою. Зазвичай співпраця із закордонною наукою відбувається на основі особистих контактів. Неузгодженість вимог до документів про освіту призводить як до невизнання дипломів вітчизняних вищих навчальних закладів за кордоном, так і до невизнання закордонних дипломів у нас. 19 травня 2005 р. Україна на конференції у норвезькому м. Берген офіційно приєдналась до Болонського процесу, що має на меті створення єдиного європейського простору вищої освіти до 2010 р. На жаль, відбувається це приєднання формально. Наявним підтвердженням чого є запровадження рівнів бакалавра та магістра. На ринку праці диплом бакалавра не визнається

повноцінним, тому студенти прагнуть обов'язково закінчити магістратуру.

Українська система кафедр, маючи у своєму складі сталий набір викладачів, самоконсервується. На Заході поширені бакалаврські та магістерські програми, керівники яких набирають собі виконавців будь-де, відповідно до навчального плану.

Зміст навчання гуманітарним дисциплінам у нас здебільшого застарілий, не відповідає не лише світовим стандартам, а й мало узгоджується зі станом сучасного українського суспільства.

Достатньо широка дискусія щодо правомірності існування в теперішній формі ВАК також не призвела до істотних зрушень у вирішенні цієї проблеми. М. Герасимчук, заступник директора Інституту економіки НАН України, чл. -кор. НАНУ наголошує: “ВАК до науки узагалі не має жодного стосунку... В усьому світі дисертація – внутрішньонаукова справа, у яку чиновники не втручаються.... Диплом про надання вченого ступеня видає університет і він же несе моральну відповідальність за це” [12].

Б. Малицький, професор, директор Центру досліджень науково-технічного потенціалу й історії науки ім. Г. Доброва НАН України, професор зауважує, що “у підготовці дисертацій комісія витіснила наукове дослідження” [12]. Уряд затвердив кількість аспірантів на рівні 24 тисяч, а за радянських часів ця чисельність не перевищувала 13 тисяч. У деяких наукових галузях кількість аспірантів збільшилась у 70 разів (економіка, політологія). Вчені звання стали товаром, вартість якого виражена у суспільній повазі до звань.

Але, при обговоренні проблем ВАКу мало говориться про державні виплати та пільги за наукові звання, про матеріальний еквівалент цієї “суспільної поваги до звань”.

Заклики щодо необхідності належного фінансування наукових досліджень, на жаль, за межами обговорення залишають джерела цього фінансування. Звичне сподівання на державне фінансування консервує застарілу систему вищої освіти та її віджилі механізми.

При обговоренні проблем НАНУ навіть не дискутується теза про незалежність від державного утримання. Навпаки,



поважні академіки активно відстоюють право залишати все без змін. Перерахувавши досягнення, делікатно пожалівшись на недостатність фінансування, переходять до гнівного осуду “колишніх наукових співробітників академічних інститутів, котрі не відбулися в науці й подалися у журналісти”, “амбітних вчених, які проміняли велику науку на політичну діяльність” [1]. Борис Олійник на загальних зборах НАНУ говорив про “вчених, які, до відома властей, недарма їдять хліб в академії. Що й потвердив у своїй розлогій, сповненій солідного фактажу доповіді Борис Євгенович Патон” та зауважив про “лукаве зміщення понять, коли Національну академію трактують як релікт тоталітарної системи, якого зрозуміло ж, треба позбутися... разом з академією. А тим часом ця інституція у всі часи і завжди була символом державності нації. Відтак подібні випадки мають одержувати гідну відсіч” [8].

Попри емоційність дискусій, реальні шляхи подолання кризи в українській академічній науці обговорюються мало. Зазвичай, мова йде про перерозподіл державного фінансування.

Наприклад, Ф. Трох вихід бачить в забезпеченні науковців сучасною інформацією, налагодженні міжнародних зв'язків та приєднанні до світового наукового процесу. Він пише, що за радянських часів специфічна бюрократична система у формі академії наук, НДІ та нечисленних наукових підрозділів при провідних університетах функціонувала завдяки фінансовому та адміністративному ресурсу держави. В сучасних умовах така система не лише неєфективна, але й спричиняє глибоке відставання української науки від світової. Щоб якісно керувати, потрібно мати можливість визначення пріоритетів і експертизи результатів. Про зниження суспільного значення професійної науки свідчать події Помаранчевої революції. Якщо студентство широко приймало в них участь, то науковці виступали перш за все як приватні особи. “Наукове керівництво завжди рухалося у фарватері влади, але протягом останнього десятиліття замість реальних дій була лише роздача білянаукових брязкалец у вигляді почесних посад і звань для можновладців” [15].

Автор вважає, що розпад фундаментальної науки вже сягнув тієї стадії, коли перебудувати чи відновити її неможливо. Але

знищувати її до кінця нерационально. Вона ще “здатна допомогти в розвитку освіти й підтримати прикладні дослідження. Важливо лише не плутати ці процеси з науковим відродженням” [15]. Відродженням науки, на його думку, має зайнятися Українське наукове агентство, яке буде організовувати колективну передплату на бібліографічні бази даних і електронні версії основних журналів; пряму фінансову підтримку міжнародних публікацій; участь українських дослідників у міжнародних грантах; видання українських перекладів ключових монографій і оглядів останнього часу; контакти із науковою еміграцією через професійні наукові організації при державній підтримці.

В. Куліш та В. Астаф’єв також наголошують на державному фінансуванні наукових досліджень, побіжно зауважуючи, що “Японія зробила ставку на комерційну науку як на базовий сектор усієї національної економіки (до речі, без наявності академії наук як такої) і – виграла” [6]. Автори не помічають своєї непослідовності. Не дивлячись на революційність заголовку, у статті лише пропонується перерозподілити державне утримання на користь “інженерних наук і технологій”, виділивши їх у Академію інженерних наук України. НАНУ залишити решту коштів та гуманітарно-соціальні і фундаментальні ділянки науки.

У статті з такою промовистою назвою “НАНУ як уламок імперії” варто було б зазначити, що держава, яка оплачує роботу науковців, не лише спрямовує їх науковий пошук, а й має змогу постійно тримати науку під контролем.

Хоча в сучасній українській науці є чимало проблем, але існують й наочні зразки спроб перебороти застарілу радянську академічну традицію. До таких слід віднести, насамперед, Національний університет “Києво-Могилянська академія” та Національний університет “Острозька академія”. Саме в цих наукових закладах успішно реалізуються як відмова від повного державного утримання, так і тісна співпраця із закордонними науковими установами, започатковуються різноманітні магістерські програми на потребу суспільства.

Ще одним прикладом подолання стереотипів радянської науки є поява в Інтернеті порталу “Всеукраїнська мережа експер-

тив” ([www.experts.in.ua](http://www.experts.in.ua)), де розміщуються аналітичні статті, новини та дайджести.

Загалом, проведення широкого громадського обговорення проблем української академічної науки (незалежно від результативності) уже є свідченням початку процесу успішного їх подолання.

### **Література:**

1. Академічна наука жива! // Дзеркало тижня №16 (491) за 24 квітня 2004 р.
2. В. И. Вернадский: Жизнь и деятельность на Украине. / Сытник К. М., Апанович Е. М., Стойко С. М. – 2-е изд., испр. и доп. – К.: Наук. думка, 1988. – 368 с.
3. Дзюба І. М. Академія наук України // Енциклопедія сучасної України. – К., 2001. – Т. 1. – С. 250-287.
4. Добров Г. М., Онопрієнко В. І. В. І. Вернадський – організатор науки на Україні // Вісн. АН УРСР. – 1988. – № 3. – С. 81-92.
5. Зубрицька М. Знання і звання у світлі кривих дзеркал // Дзеркало тижня №41(466) від 25 жовтня 2003 р.
6. Куліш В. та Астаф'єв В. НАНУ як уламок імперії // Дзеркало тижня № 15-16 (543-544) від 23 квітня 2005 р.
7. Матвеева Л. В., Циганкова Е. Г. А. Ю. Кримський – неодмінний секретар Всеукраїнської Академії наук: Вибране листування. – К.: АТ “Обереги”, 1997. – 172 с.
8. Олійник Б. Реформа – не руйнація // Дзеркало тижня №19 (547) від 21 травня 2005 р.
9. Онопрієнко В. І. Історія української науки ХІХ-ХХ століть: Навч. посіб. – К.: Либідь, 1998. – 304 с.
10. Полонська-Василенко Н. Академік В. І. Вернадський (спогад) // Хроніки 2000. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2004. – Вип. 57/58. – С. 496-509.
11. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К.: АртЕк, 1998. – С. 587-601.
12. Рожен О. Плюс докторизація всієї еліти // Дзеркало тижня №37(462) від 27 вересня 2003 р.
13. Ситник К. М. Володимир Вернадський і Академія / К. М. Ситник, В. В. Шмиговська. – К.: Наук. думка, 2006. – 312 с.
14. Сохань П. С., Ульяновський В. І., Кіржаєв С. М. М. С. Грушевський і Асадеміа. Ідеї, змагання, діяльність. – Київ, АН України, І-тут укр. археографії, 1993 – 320 с.
15. Трох Ф. Богоугодні наукові заклади // Дзеркало тижня №5 (533) від 12 лютого 2005 р.

**Людмила СОРОЧУК**

*м. Київ*

## **АРХАЇЧНІ СМИСЛИ ФОЛЬКЛОРНО-ОБРЯДОВОЇ ТРАДИЦІЇ В ЕТНОКУЛЬТУРІ УКРАЇНЦІВ**

*Архаїка календарно-обрядової та родинної творчості становить з обрядом нерозривну єдність, в якій простежується зв'язок нащадків із предками, закони впорядкованості світу. Тому можна стверджувати, що календарна обрядовість відображає певні архаїчні елементи в етнокультурній українців.*

*The archaic of as calendar-ritual and family creation is indissolubly connected with a ritual and in this unity we can watch the connection of descendants and ancestors, laws of order in the world. That is why we can say that calendar rituals represent some archaic elements in the ethnoculture of the Ukrainians.*

У контексті відродження української національної культури постає проблема дослідження фольклорно-обрядової традиції, яка є надзвичайно потужним інформаційним джерелом, що дійшло до сьогодення у формі окремих вкраплень образів та символів в обрядах і фольклорних текстах різних жанрів, які свідчать про наявність первинних закодованих знаків духовної пам'яті наших предків. Архаїка календарно-обрядової й родинної творчості становить з обрядом нерозривну єдність, в якій простежується зв'язок нащадків із предками, закони упорядкованості світу, а отже відображає світогляд українців.

Усна народна творчість як частина культурної спадщини українців є колективним витвором, етнофондом багатьох людських поколінь. Упродовж тисячоліть вона була чи не єдиним засобом узагальнення життєвого досвіду, буття наших пращурів, їхнього світосприйняття та втіленням народної мудрості. З цього приводу С. Килимник говорив: "Ці давні пісні-містерії, ігри та звичаї збереглися в душі кожного українця; не затратились вони на тому довгому, безконечному тернистому шляху

нашої нації, бо вони інтуїтивно, несвідомо, нам незрозуміло є тією святою і безконечною ниткою вічності, що пов'язує душі наші сьогодні з душами наших далеких пращурів, які створили цю культуру. Ось чому не затратилось усе це “[ 5, 177 ]”.

Уснопоетичне художнє слово, усна народна творчість або фольклор є однією із складових етнокультури. Український фольклор за змістом і характером поширення та функціонування тісно пов'язаний із різними етапами та способом життєдіяльності людей і становить вагомий частину народної традиційної культури українців. Важливі події в житті людини, родинні цінності, народний світогляд, релігійні вірування, естетичні прагнення, осмислення минулого, мрії про майбутнє – усе це знайшло увічнення у народній творчості.

Для фольклорно-обрядової традиції характерні колективність, варіантність, анонімність, синкретизм. Дійсність у фольклорі відображається словесно-музично-хореографічними формами творчості, які виражають світогляд народу, його життя і побут. М. Грушевський зазначав, що в кожного народу перед його писемною традицією лежить довгий ряд безписемної творчості, який сягає пракультурних глибин [2]. І справді, узагальнивши багатовіковий людський досвід, усна народна словесність, ритуали, обрядодійства відбивають не лише історію, а й ментальність, національну свідомість, мораль, етикет та звичаєво-правові установки спільноти.

Найхарактерніша ознака фольклору – це його усна форма творення. За допомогою фольклорних творів, які були і є “мистецтвом пам'яті”, народ віками передавав від покоління до покоління досвід свого життя, погляди на добро і зло, людські цінності тощо. Для усної народної творчості властиве поєднання колективного та індивідуального. Індивідуальне, створене однією людиною, швидко поширюється, доповнюється і стає колективним витвором, адже тексти творяться людьми, а отже, народною мовою, увібравши діалектні особливості, наголоси та інтонації.

Фольклорно-обрядова традиція розгортається і передається через тексти, образи й символи, які зумовлюють характер функціонування, спосіб моделювання навколишнього сві-

ту, створюючи можливість з'ясувати, як сприймали світ наші предки, як формувалось міфологічне мислення. Таке мислення існує у масовій свідомості і в наш час, поряд із філософськими пошуками, науковими знаннями, що базуються на аналізі фольклорних текстів, враховуючи психологічні та ментальні особливості українців.

Інтерес різних наукових досліджень до календарно-обрядової поезії, родинно-обрядової творчості зумовлюється тим, що в ній збереглися прадавні основи міфологічного мислення наших предків. Така основа хоча й уривчасто, однак дає можливість репрезентувати нашу етнокультурну. Тому дослідження українського фольклору було і є предметом багатьох наукових пошуків у філософії, етнології, лінгвістиці, етнопсихології та ін. Так, В. Гнатюк, характеризуючи поширені теорії про народну творчість, пов'язану із найдавнішими віруваннями, говорив, що жодна з них не може бути універсальна, бо не можна постановити всіх творів усної словесності пояснити одним способом [1, 133]. Особливий інтерес викликають наукові пошуки, обґрунтовуючи те, що у фольклорних текстах є структури, які концентрують і продукують прадавні міфологічні уявлення на основі архетипів.

Можна констатувати той факт, що під впливом світоглядних поглядів та суспільно-історичних змін усні тексти змінювалися, при цьому деякі взагалі зникли, натомість з'являлися нові. Як уже зазначалося, із часом багато архаїчних текстів було втрачено. Але на початку ХІХ ст. (1827 р. ), після виходу в світ збірки “Малороссийские песни изданные М. Максимовичем” [7], почалися регулярні записи творів усної народної словесності багатьма дослідниками та фольклористами. Тому збережений матеріал, багатий образно-символічним наповненням, й репрезентує основні архетипи етнокультури українців.

Кожна культурна епоха має характерні архетипи, образи, символи, цінності, міфи, що зумовлюють властиві для даного етносу способи інтерпретації традицій, звичаїв, обрядів, способу життя та ментальність. Мова йде про надбання українського фольклору, наповненість усної народної словесності образами, символами, архетипами та цінностями.

Концептуальне вивчення архетипів етнокультури дозволяє аналізувати фольклорні тексти, в яких закодовано моделювання світу нашими пращурами. Найбільш архаїчним компонентом моделювання світу була позиція “верх – низ”. Верхній світ в усній народній словесності асоціюється із символами неба (“вирій”, птахи, ангели, Бог). Нижній світ (світ темряви, світ предків) асоціюється із символами потойбіччя (змії, жаби, демонологічні істоти). Між Верхнім і Нижнім світами є світ Земний. У цьому світі й проходить життя людей, де вони за допомогою різних фольклорно-обрядових дійств вступають у зв'язок із Верхнім і Нижнім світами. Такі уявлення про світобудову та ставлення до світу наших далеких пращурів розкриває архетип Світового дерева.

У багатьох фольклорних текстах Світове дерево уособлює універсальну концепцію світобудови, просторової орієнтації, що відбивається в різних його проявах (небесне дерево, дерево пізнання, дерево життя, дерево роду), а також у образах (вісь світу, світовий стовп, світова гора, яйце, райське дерево, Чумацький шлях). В українській традиції Світове дерево є цілісним і неподільним, де чітко виділяються добрі сили (верх), злі сили (коріння) та земний світ людей (стовбур). Як бачимо, всі структурні рівні Світового дерева склали картину Всесвіту. Концепцію образно-символічної структури Світового дерева, докладний семантичний аналіз, реконструювання та цілісність системи подає І. Мойсеїв у праці “Храм української культури (філософія семіосфери)”. Автор називає низ “грунтовний рівень” – зерно (насіння і камінь), що означає символіку циклізму культурного життя; “серединний рівень” (земля, дорога і річка), що означають просторові й часові виміри; “верхній рівень” (вершина і злет, сонце і зірка) [9, 447– 448]. Тому природно наші предки космос або світ уявляли в образі живого організованого об'єкта, схожого на дерево. Інколи в давніх світотворчих колядках космос називали деревом життя. Прикладом є колядка, записана Нечуєм-Левицьким:

*Колись то було з початку світу;  
Втоди не було неба ні землі,  
Серед моря та два дубочки.*

*Сіли, впали та два голубойці,  
Два голубочці на два дубочки,  
Почали собі раду радити,  
Як ми маємо світ основати? [10, 74].*

Образ Світового дерева (“святе деревце”) в обрядодіях календарного циклу уособлював прагнення людей сприяти урожайності та родючості. Про це найкраще оспівується в українських колядках, щедрівках та веснянках.

У багатьох колядках Світове дерево наближається до господарського двору, і як райське дерево, дерево життя безпосередньо репрезентує родину господаря. Видатний український історик М. Грушевський в одному із досліджень зазначив: “Ми можемо собі тепер уявити, як се предвічне дерево, від котрого веде свій початок земля, небо і всі світила, і всі головні пожитки людські, запливло кінець кінцем на нинішній двір господаря, тримаючи на собі й леліючи його родину” [2, 236].

У родинно-обрядовій творчості Світове дерево сприяє добробуту в родині. Тому “дерево” часто використовують під час проведення весільної обрядовості, де цей атрибут називається „весільним деревцем” чи „вільцем”.

Род (рожай, рід) у міфопоетичному світі поставав творцем всесвіту, опікуном долі, дерева життя. На думку деяких дослідників, Род перетворився в хатнього домовика, який, за повір’ям, жив біля домашнього вогнища, був його охоронцем. Род уособлював і нащадків одного предка, тобто був пов’язаний з усім родом. Він єднав померлих предків, живих нащадків і майбутні покоління [12, 9].

Наведемо приклад, як через образи й символи у фольклорі розгортається притаманний українцям архетип Роду. У текстах багатьох колядок оспівується та пошановується рід:

*Да бувай здоров і віку довгого, сам собою,  
Із своєю жонюю, з усім родом [11,8].*

Для різдвяно-новорічної обрядовості характерне возвеличення й шанування “Дідуха” (зібрані у сніп чи пучок колосся пшениці або жита). Господарі за звичаєм ставлять “Дідуха” на покуті, який є не тільки прикрасою домівки а й символізує



свято Коляди, предків роду, старійшину роду. Раніше люди вірили, що “Дідух” оберігає всю родину. А під час проведення поминальних днів архетип Роду символізується через запалені свічки у свічниках. Безперечно, в українській традиції пошанування роду збереглося ще з давніх часів, коли архетип Роду був невіддільним від архетипу Світового дерева. Із плином часу, зі зміною культурних традицій Бог родючості став покровителем родини. Тому родова, родинна тематика звучить у багатьох родинно-обрядових піснях, казках, прислів'ях, приказках, драматичних дійствах “Водіння кози”.

Таким чином образи й символи в українській фольклорно-обрядовій традиції утворюють образно-символічну систему, відображають архетипи, на основі яких розкривається прадавній (міфологічний) світогляд наших пращурів.

Український фольклор різноманітний за жанровою характеристикою. Він складається з двох великих підрозділів: *поетичного* (віршованого), що найяскравіше виражений у пісенності; *прозового*, що об'єднує різні оповідні види народної творчості казки, легенди, перекази, усні оповідання, анекдоти. Український вчений, дослідник фольклору Ф. Кирчів вирізняє ще і третій підрозділ художньої словесної творчості – *драматичний*, що виступає у формі окремих діалогів, п'єс, сенок для вертепу, народних ігор [6, 193-220].

Варто зазначити, що характерною ознакою поетичного фольклору є віршована форма. Безперечно – це народні пісні, адже саме пісня займає особливе місце в житті українців. Народна пісня поєднала в собі естетичне вираження світосприйняття, є джерелом натхнення, взірць творчості та високої духовності народу. Народні пісні характеризуються правдивістю та реалістичністю людських переживань та почуттів. Пісенна творчість українців збагачувалась протягом століть, тому її розглядають як безцінне надбання української музичної культури.

Як зазначалося вище, архаїчні уявлення, релігійні культи та давня міфологія зумовили ритуальну поведінку наших далеких пращурів, яка відображає умови життя та побуту. Впродовж певного часу сформувались та утвердились календарно-обрядові традиції, які увібрали в себе особливості природної

циклічності, різні етапи сільськогосподарської праці. Особливість родинної обрядовості є те, що в ній об'єдналися ритуально-обрядові дії з піснями, які виконуються з нагоди основних етапів життя людини.

Фольклорно-обрядова традиція своїм змістом, певними ознаками донесла багато елементів архаїки, які здавна перебувають під охороною обряду. Тому календарна та родинна поезія разом з обрядами є неподільною цілісністю, що збереглася в народних традиціях, де значна увага приділяється єдності людини і природи, космогонічним уявленням, таємничості народження і смерті, нерозривному зв'язку нащадків із предками та пошукам відповідей на запитання щодо світобудови.

Багатий і різноманітний народнописаний матеріал українців представляє обрядова поезія. Архаїчні уявлення, релігійні культу та давня міфологія зумовили ритуальну поведінку наших пращурів, пов'язану з життям, побутом та різними видами праці. Спочатку це були своєрідні обрядові пісні – замовляння, що мали сакральне-магічне значення і супроводжувались ритмічними рухами, імітацією явищ природи, певних трудових навичок. Такі ритуальні тексти лягли в основу календарно-обрядової поезії.

Зміст календарно-обрядової поезії розкривається ширше, враховуючи її міфологічну основу й образно-символічне наповнення. Календарно-обрядова поезія утворює замкнене коло, характеризує циклічність природи, відображає чергування періодів роботи та відпочинку, об'єднуючись навколо чотирьох найбільших свят – Новий рік – Коляда, Великдень, Купайло та Спас.

До зимового циклу календарних пісень належать колядки та щедрівки. Це – новорічні вітання, побажання успіхів та щедрих врожаїв у новому землеробському році, величання господарів, їхньої родини, прославлення праці хлібороба та її здобутків.

Весняний цикл складається з веснянок і хороводних ігор. За змістом веснянки характеризуються і служать для заклинання весни, підготовки до польових робіт тощо.

В Україні поширеними є “русальні пісні”, а на межі між весною і літом – петрівчані пісні. У них оспівується весняна при-

рода, народний звичай, велике місце відведено темі кохання.

Великий пласт в обрядовій поезії займають купальські пісні. У піснях присутні мотиви купання, плетення та пускання вінків на воду, вибір пари. Оспівується молодість, краса природи. Купальські пісні, що збереглися до наших днів, є сакральними і виявляють тісний зв'язок із давніми віруваннями, коли цей період вважався поєднанням життєдайних стихій води і сонця.

Окрему групу обрядової пісенності становлять пісні жнивварського періоду, присвячені збиранню врожаю, возвеличенню людської праці та подяка за щедроти землі. У жнивварських піснях разом з возвеличенням праці на землі оспівуються образи сонця, місяця, ясних зірок, веселки, які супроводжували людей у їхній роботі. Місяць постає в образі срібного серпа, а зірки порівнюються з копами пшениці.

Однією з найкращих в усній народній творчості є родинно-обрядова поезія. Це система ритуально-обрядових дій у пісенно-музичному супроводі, які виконуються під час основних подій в житті людини – від народження до смерті. Як і календарно-обрядова творчість, родинна обрядовість зародилася й виникла на основі давніх вірувань та культів і тісно пов'язана з магією.

До родинно-обрядових пісень належать твори, пов'язані з народженням дитини, колискові, весільні та плачі й голосіння. На жаль, останніх зразків залишилося мало. Фольклорні тексти, які виконувались під час народження дитини – наближені до замовлянь, функціонально носять магічний характер і мають символічне значення. Загалом, обряди, пов'язані з появою дитини на світ, що супроводжувалися уснопоетичним художнім словом, є архаїчними і відображають давні вірування та магію.

Окрему групу складають колискові (“материнські пісні”), яким властива тематична й сюжетна різноманітність, барвистість образів і символів. Українські колискові пісні мають велику естетичну, пізнавальну та виховну цінність.

Найбільш різноманітний серед родинно-обрядових пісень є весільний цикл. Весільні пісні переплітаються з обрядовими, утворюючи ціле весільне дійство, народну драму. Українське весілля як цілісна родинна драма складається з цілої системи обрядових дій, монологів, весільних пісень, хореографічних

елементів та ігор є довготривалою святковою церемонією.

Весільна обрядовість має, переважно, характер замовляння щастя, багатства, доброї долі для молодих. Весільні пісні визначаються великою різноманітністю образів нареченого й нареченої, їхніх батьків, весільних гостей, передаючи своїм змістом високу естетику та шанування роду. У весільній обрядовості збережені елементи вшанування предків, старійшин роду, батьків наречених а також чужинців (непрошених людей, запорожців). Варто згадати, що весільні пісні розкривають образи й символи води, вогню, хліба (зерно, весільний коровай), а в піснях нареченого часто називають голубом, соколом, а наречену – голубкою, калиною.

Ще один різновид родинного фольклору – плачі й голосіння, що виконуються у похоронному обряді як прощальні речитативи. Голосіння характеризуються протяжним промовлянням і мають давнє архаїчне походження.

Фольклорно-обрядова традиція зазнає трансформації та оновлення в різні епохи, але не втрачає остаточно своїх позицій. “Трансформація давніх вірувань не означає зникнення величезного шару народної культури, – зазначає С. Мишанич, – це поступовий перехід давніх сюжетів і мотивів, образів і світоглядних уявлень у нову систему художньої творчості – фольклор. Колись нерозчленований масив народної міфології став згодом тією основою, з якої витворилася жанрова система фольклору – казки, легенди, переклади, оповідання, балади, героїчний епос, обрядовий цикл тощо” [8, 204-205]. Такі погляди підтвердила у своїх дослідженнях Л. Дунаєвська, яка говорила, що фактор міфологічної природи сюжету – це те, що об’єднує легенду, повір’я й казку [4, 35]. Продовжив цю думку і В. Давидюк, стверджуючи, що значна частина первісних міфів збережена в українських казках, календарних обрядах і піснях, замовляннях, легендах, оповідях і навіть у найдавніших загадках.

Таким чином, трансформуючись упродовж століть, багато кращих зразків української народної творчості збереглися й набули високої естетичної цінності в художній словесності. Багатство й різноманітність фольклорних текстів, поєднуючись із обрядами, стали традицією культурного надбання українців,

залишаючись при цьому важливим засобом задоволення культурних потреб. Українці як нація, розвиваючи свою культуру, намагалися виявити власну неповторність, віддзеркалюючи свої відчуття, переживання, мрії у слові, пісні, обряді. Таким чином, протягом тривалого часу утворився своєрідний “фольклорний фонд”, народні звичаї та традиції, які є вагомою частиною етнокультури.

### **Література:**

1. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1966, – 246 с.
2. Грушевський М. Історія української літератури. В 6 Т. 9 кн. – К., 1993, Т. I. – 390 с.
3. Там само.
4. Дунаєвська Л. Українська народна казка. – К., 1987. – 35 С.
5. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. У 2-х кн. – К., 1994. – кн. I. – 392 с.
6. Кирчів Ф. Усна народна словесність / Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження. У 2-х Т., Т 2. Духовна культура. – Львів, 2002, – 420 с.
7. Максимович М. Малороссийские песни изданные М. Максимовичем. – М., 1827. – 239 с.
8. Мишанич С. Усна народна творчість / Культура і побут населення України. – К., 1993. – с. 204-205.
9. Мойсеїв І. Храм української культури ( філософія семіосфери). – К., 1995. – 464 с.
10. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. – К., 1992. – 87 с.
11. Сумцов М. Научное изучение колядок и щедривок // Киевская старина. – К., 1886. –№ 2. – 330 с.
12. Ткач М. Дерево роду. – К., 1995. – 112 с.

**Володимир МАКЛЮЧЕНКО**

*м. Остроз*

**ОЦІНКА ДІЯЛЬНОСТІ ТА ТВОРЧОГО ДОРОБКУ  
ДМИТРА ТУПТАЛА МИТРОПОЛИТОМ ІЛАРІОНОМ  
(ІВАНОМ ОГІЄНКОМ)**

*Видатний вчений, церковний і культурний діяч Іван Огієнко присвятив Дмитру Тупталу поему “На чужині” та монографію “Святий Дмитро туптало. Його життя і праця”. Стаття присвячена дослідженню оцінки діяльності та творчого доробку Д. Туптала І. Огієнком.*

*The famous scientist, church and cultural figure Ivan Ogijenko devoted his poem “At the strange land” and monograph “St. Dmytro Tuptalo. His life and activity” to Dmytro Tuptalo. The article deals with the avaluation of D. Tuptalo’s activity and creative work by I. Ogijenko.*

Вагомий внесок у розвиток українознавства вніс видатний вчений, педагог, державний, громадський, церковний і культурний діяч І. Огієнко. До недавнього часу його творча діяльність не висвітлювалась в радянській науці, оскільки у 1917-1920 рр. він брав активну участь у національно-визвольних змаганнях [5, 7]. Лише українська діаспора знала митрополита Іларіона як постать всеукраїнського і світового масштабу [3, 97].

Після поразки національної революції жив у еміграції. І лише нині багатюща наукова спадщина вченого повертається до широкого читацького загалу. Серед творів І. Огієнка значне місце займають його історичні науково-популярні дослідження про діяльність великих українців [2]. Особливу увагу приділяв він святому Д. Тупталу, якому присвятив драматичну поему “На чужині” та монографію “Святий Дмитро Туптало. Його життя і праця”.

Святий Дмитро Ростовський (в миру Данило Туптало) народився у грудні 1951 р. у м. Макарові Київської губернії в ро-

дині козацького сотника. Незабаром його батьки переселилися до Києва. Вони були дуже побожними людьми і прагнули виховати такими ж своїх дітей. Початкову освіту малий Данило здобував вдома, а потім навчався в Києво-Могилянській колегії. У 1668 р. постригся в ченці у Київському Кирилівському монастирі, прийнявши ім'я Дмитрія. Видатний український історик М. Костомаров так описував релігійну схильність молодого монаха: “Данило від природи мав живу уяву та глибоке чуття, тому мав глибоку релігійність і постановив постригтися в монахи. Його настрою допомагала сумна доля України: навкруги себе він бачив кров, сльози, бідоту... Одна біда тягла за собою другу біду, і не видно було кінця цьому важкому стану України” [2, 315]. Незабаром Дмитро був рукопокладений митрополитом Київським Йосипом Нелюбовичем-Тупальським в диякони. Треба відзначити, що митрополита Нелюбовича-Тупальського, який був близьким дорадником гетьмана П. Дорошенка і стояв на позиціях незалежності української церкви, Москва не визнавала. А саме до нього у м. Канів поїхав на висвячення молодий чернець, який поділяв погляди митрополита. Про це, до речі, стверджує такий авторитетний дослідник життя і творчості Д. Туптала, як проф. І. Шляпкін. Він пише, що Д. Туптало був прихильником самостійності малоросійської церкви і не надто любив Московську державу [1, 281].

Д. Туптало жив у трагічний період української історії – період Руїни. Смерть Б. Хмельницького підірвала підвалини української держави. Посилення тиску на Україну з боку Москви, Польщі й Туреччини поступово поділило Військо Запорозьке на два табори, які почали боротьбу між собою. То був період суспільного розбрату, чужоземної інтервенції, фактичної громадянської війни. У 1675 р. ієромонах Д. Туптало на запрошення архієпископа Л. Барановича приїздить в Чернігів. Йому доручають написати працю про чудеса Іллінської Божої Матері. З великим зацікавленням вивчає Д. Туптало церковні архіви, і через два роки з'являється книга “Чуда Пресвятої і Препоблагословенної Діви Марії діючія от Образа Єї чудотворного в монастиру св. славного пророка Іллі Чернігівськом”. Вона була надрукована в Новгород-Сіверській друкарні і мала великий

успіх серед читачів. Пізніше ця праця була перероблена і видана під назвою “Руно орошеное”. Чернігівський період життя Д. Туптала характеризується його енергійною проповідницькою діяльністю. Він близько зійшовся з письменником Іоаникієм Галятовським – автором підручника з риторики “Наука або способ зложеня казань” [1, 281].

Аналізуючи проповідницьку діяльність Д. Туптала, І. Огієнко вказує, що від схоластичних проповідей, які переважали на початку його церковної діяльності, він переходить до проповідей глибоко змістовних, правдивих, спрямованих на захист простого люду. Особливо приваблювали проповіді Д. Туптала соціального змісту. В одній із них святий говорить: “Коли багач їсть, то труди бідних він їсть. А коли п’є – кров людську п’є, людськими слізьми вмивається” [Цит. за вид.: 2, 274]. Ще з більшою гостротою звучить критика, спрямована проти несправедливості тогочасного суспільства. В проповіді “Де подітись Царству Божому на землі” проповідник підкреслює: “Було воно в палатах знатних людей, але там побачило багатство зібране грабунком, крадіжкою, кривдою... Пішло воно до купців, а там обманна міра, обманна вага. У міністерствах і по ратушах Царство небесне знайшло саму несправедливість, і стоїть там плачучи пророк Михей. Царство небесне запитало його, чого він плаче, а він відказав: горе мені. Бо між людьми нема вже правдочинця. Думає Царство Боже: піду в церкву, там же перебуває Господь, і мені личить там перебувати. Увійшло воно до Церкви і бачить: одні дримають, інші говорять один з одним про мирське, а ті тільки тілом у церкві стоять, а розум їх невідомо де літає, клірики читають і співають безуважно. Священники з дияконами у вітварі лаються, а часом і б’ються” [Цит. за вид.: 2, 275]. Цю проповідь не могла не помітити царська цензура і уже згодом її вилучили з творів Д. Туптала.

І. Огієнко вважає, що Д. Туптало залишив дуже помітний слід в українській агіографії кінця XVII – поч. XVIII ст. Відомо, що українська церква ще з давніх-давен прагнула видати життя святих. Писати життя святих в Україні почали дуже рано – уже в XIII ст. У Києво-Печерській Лаврі – центрі релігійного і духовного життя українського народу – було створено “Києво-



Печерський патерик” – збірник оповідань про ченців Києво-Печерської лаври. Пізніше за дорученням митрополита Петра Могили єпископ Сильвестр Косів підготував і видав у 1635 р. книгу “Патерикон або життя святих Києво-Печерської Лаври”. Про життя деяких святих у поетичній формі польською мовою писав Лазар Баранович. У 1684 р. за капітальну працю з життя святих взявся Д. Туптало. З цієї нагоди у його щоденнику зроблено такий напис: “З Божою поміччю, на послух, почав писати життя святих. Дай, Боже, докінчити!”.

“Четьї-Мінеї” написані на основі багатьох джерел (біля 60), насамперед Біблії, творів отців Церкви, “Києво-Печерського патерика”, різноманітних рукописних збірників житійного матеріалу, “Великих Четьїв-Мінеїв” митрополита Макарія, величезного грецького житійного зведення Симеона Метафраста та ін. До використаних джерел Д. Туптало ставився критично, любив повторювати слова, що неправду про всякого святого говорити не можна. Крім власне житій, у “Четьях-Мінеях” наводяться також повчальні слова на дні пам’яті відповідних святих, на початку і наприкінці кожного тому вкрапляються то просторіші то стисліше невеликі трактати на історичні теми.

Перший том “Житій святих” вийшов у вересні 1689 р., а четвертий, останній, у травні 1705 р. З цього приводу літописець Величко писав, що “Четьї-Мінеї” “...серця людей книжних духовною радістю наповнила”. Український народ одержав книги, на яких протягом тривалого часу виховувались монахи, духовенство, побожні люди [1; 283]. У XVIII-XIX ст. праця Д. Туптала неодноразово передавалась, але вже у відредагованому вигляді. Мова творів Св. Дмитрія, що, за висловом М. Костомарова, відзначалась легкістю читання, була цілковито русифікована. “Четьї-Мінеї” стали улюбленою книгою для широких мас населення потягом тривалого часу. Їх продовжували читати і в XIX ст.

Діяльність Д. Туптала не обмежувалась релігійними рамками. Він знаний і як учений-історик. З його історичних праць виділяються “Літопис”, виданий у Москві в 1784 р. Потреба у такій праці була величезною, оскільки сам автор зазначав, що у нашій малоросійській землі трудно знайти слов’янську біблію і

мало хто з духовенства знає порядок біблійних історій. З інших історичних праць слід назвати “Каталог російських митрополитів”, а також “Діяріуш”, у якому проводились щоденні записи протягом багатьох років.

Туптало був і глибоким мислителем, філософом. Його “Алфавит Духовний” містить філософські роздуми про земне життя людини, найвищий смисл якого – злитися з Господом.

Не обминув І. Огієнко і характеристики літературної творчості Д. Туптала, нахил до якої виявився у нього надзвичайно рано. До нашого часу дійшли вісім духовних віршів, що були покладені на музику. Серед них заслуговують на увагу “Ісусе мій Прелюбезний, серце слабосте” та “Похвалу принесу сладкому Ісусу”.

З 1702 р. Д. Туптало стає митрополитом Ростовським. Тут він уперше зустрівся з народним побутом Росії, і його важко вразили брутальні риси цього побуту, моральне здичавіння і темнота не тільки наодної маси, але самих пастирів. У всій Ростовській єпархії не існувало жодного навчального закладу. З великою енергією приступив владика до пастирської праці. У першому посланні до мирян він висловив основні наріжки своєї майбутньої діяльності: “Я прийшов до вас не собі догоджати, але навчати непорядних, потішати слабодухих, заступатися за немічних, добрих любити, злих милостиво карати, старатися про користь для всіх, шукати для всіх спасіння, за всіх молитися” [Цит. за вид.: 2, 293].

Широку релігійну діяльність митрополит поєднував з освітньою. За його ініціативою 1 жовтня 1702 р. у Ростові було відкрито школу, в якій навчалися діти різних станів населення. У школі працювали учителі з Києва. У ній діяв шкільний театр, на сцені якого ставились комедії і драми. Ставились також драматичні твори і самого митрополита. Відомо, наприклад, що “Рождественская драма” була поставлена в Ростові 4 січня 1703 р. Драма належить до так званого різдвяного циклу. На основі Євангелія розповідається про народження Христа та про дії нечестивого Ірода. Текст другої різдвяної драми “Ростовське действо” до нас не дійшов. Знаємо лише назви її трьох актів. Це “Гріхопадіння Адама в раю”, “Перемога Давида над

Голіафом”, “Перемога світу над дияволом”. Деякі дослідники вважають, що Туптало написав свої драми ще в Україні. У Ростові вони були ним лише відредаговані, пристосовані до російського глядача. Існує також думка, що драми написали учителі Ростовської школи. Але, як підкреслює І. Огієнко, з цього приводу не наводяться ніякі докази.

Творчість Туптала впливала на розвиток української поезії і драматургії, вона відбивалася в оповідному стилі Г. Квітки-Основ'яненка. Деякі біографи творчості Т. Шевченка стверджують, що вона мала певний вплив на формування його світогляду. До речі, Т. Шевченка цікавили не тільки твори Святого, але і його пастирська діяльність. Схвально відгукується поет про один із благородних вчинків Д. Туптала у вірші “Заступила чорна хмара...”

*Тільки ти, святий Ростовський  
Згадав у темниці  
Свого друга великого  
І звелів каплицю  
Над гетьманом змурувати  
І Богу молитись  
За гетьмана, панахиду  
За Петра служити [6, 260].*

Д. Туптало був невтомним трудівником на ниві релігійній, освітній, науковій. Його ім'я вписано золотими літерами в історію української і російської православних церков, в історію вітчизняної культури.

### **Література:**

1. Іван Огієнко. Українська церква за час руїни. – К., 2006.
2. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко). Життєписи великих українців. – К., 1999.
3. Мулик-Луцик Ю. Наукова праця митрополита Іларіона. – Вінніпег, 1958.
4. Тарас Шевченко. Вибрані вірші та поеми. – К., 2004.
5. Тимошик М. Невтомний сівач на українознавстві. Передмова до книги Івана Огієнка “Історія українського друкарства”. – К., 1991.

**Валентина ТЕРЕЩУК**

*м. Остроз*

## **ОСОБЛИВОСТІ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ НА РОКИТНІВЩИНІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЗІБРАНИМИ У СЕЛАХ ГЛИННЕ, ЗАЛАВ'Я ТА РОКИТНЕ)**

*Весільна обрядовість – справжня народна драма, що включає ігрові дії, танці, співи, музику. Сукупність обрядів, які визначають послідовність проведення весілля, хоча мають спільні риси в українській весільній традиції, однак відрізняються у різних регіонах нашої держави. У даній статті висвітлюються особливості весільної обрядовості на Рокитнівщині.*

*The wedding is a real people's drama, which includes playing actions, dancing and singing. The all rites, which determinate peculiarities of wedding celebration, have common features in the Ukrainian wedding traditions, but also differ from regions of our country. In this article we want clear out peculiarities of wedding in Rokytno region.*

Весільна обрядовість має відмінності у різних регіонах України залежно від умов розвитку тієї чи іншої місцевості, традицій, звичаїв та обрядів, які формувалися протягом століть.

Весільний обряд майже повсюдно починався сватанням. Н. П. Пахнюк розповіла, що на Рокитнівщині обов'язково свататися йшли пізно ввечері: “Свати йшли до батьків дівчини у супроводі жениха та його дружка чи старшого боярина. Вони несли із собою хліб та сіль” [3]. Зайшовши до хати і привітавшись, старости відкрито повідомляли про причину свого приходу, вони вихваляли хлопця, від якого були послані. На Рокитнівщині знаком погодження на пропозицію сватів був обмін хлібом, а відмови – повернення принесеного хліба.

Заключним етапом передвесільної обрядовості є заручини, смислове значення яких полягає в обрядовому закріпленні остаточної згоди на шлюб. Жінки, які приходили з боку моло-

дого на заручини, називалися свахами. М. О. Кулакевич наспівала пісню, яку зазвичай виконували свашки:

*Пошла молодом у вишневий сад,  
Заховалася у виноград.  
Хто мене знайде у винограде,  
З тим сяду на посадє.  
Прийшов батенько не знайшов,  
Вирвав кветочку да й пошов.  
Боже-Боже, червоняя рожя,  
З ким я останусь [1].*

Дана пісня символізує розлуку дівчини з батьківською домівкою.

Елементи коровайного обряду тісно пов'язані з культом сонця (він обов'язково повинен бути круглої форми), культурами води (на коровай брали непочату воду із трьох, семи чи дванадцяти криниць), зерна (борошно брали з певної кількості млинів), дерев та рослин (оздоба у вигляді шишок та квітів). На підтвердження цього А. Т. Мисюкевич заспівала нам пісню, яку виконували жінки, замішуючи коровай:

*Ой нехто не вгадає,  
Шо в нашом короває:  
С трох польов пшениця,  
С трох криниц водиця  
И грудочка масла,  
А третяя щастя [2].*

Після того, як посадили коровай у піч, обов'язковим ритуалом коровайниць було миття рук, що символізувало закінчення справи. Воду, якою мили руки, виносили надвір, виливали під вишню, яка була символом родючості, продовження роду (дерево роду), а миску кидали через хату. Виконуючи цей обряд приспівували:

*Ой Лєсьо, наш Лєсьо,  
Да налій води в мисю,  
Да будєм ручки мити,  
Да на вишеньку лити.*

*Вишенька розцвітає буде  
Молодіє цоловаца будуть [2].*

Розплітання коси нареченої відбувалося вранці у неділю. Мати вносила подушку, клала її на ослінчик і просила, щоб молода сіла. До нареченої підходив брат, або родич – маленький хлопчик, який розплітав косу. Молода перев'язувала брата хусткою чи рушником. Він вів її на посад, руки у них були сплетені. Виконувалася така пісня, за свідченнями Н. П. Пахнюк:

*А брат сестру за стол веде рано-рано,  
А брат сестру веде за стол ранесенько,  
А ведучи навчає рано /2 р.  
Сестро моя, будь розумна ранесенько,  
Май деверка за батенька рано,  
А свекруху за матьонку [3].*

Особливим, за словами жительки с. Залав'я С. М. Цалковської, є вибирання до шлюбу дівчини-сироти, яке заслуговує значної уваги:

*Становіс, родіно, вся у рад,  
Бо йде сирота на посад.  
Бо єє серденько вліває,  
Бо в єє батенька немає,  
Бо в єє голова й у вінку,  
Бо немає батенька й у родку,  
Бо в єє головка й у кветі,  
Бо нема батенька у светі.  
Становіс, родіно, радками,  
Цолуйса,... (ім'я нареченої), з дядьками [4].*

Н. П. Пахнюк розповіла про весільну зустріч сватів та наспів пісні, приуроченої обрядодійству “вибирання молодого по молоду”, одну з яких виділяю:

*Ой чия ж то родина  
Кругом дежечки ходила,  
Кругом дежечки хлебной,  
До молодої неверной... [3].*

У весільній обрядовості Рокитнівщини особливе місце займав обряд “скакання на діжу”. Всі інформатори наголосили на тому, що для дівчат це був своєрідний екзаме́н і кожна з хвилюванням чекала цього моменту. С. М. Цалковська розповіла, що “свекруха виносила діжу під такий піснеспів:

*Внось, мати, дежку,  
Бо прив'оз син невестку.  
Внось, мати, ще другуго,  
Бо прив'оз молодую” [4].*

Н. П. Пахнюк розповіла: “Коли молоду привезли до молодого, то його рід виносив хлібну діжу, яку ставили біля воза. Якщо молода правильна (чесна), то вона ступить у діжу, якщо неправильна – тоді злазить з воза. Якщо дівчина не ступала в діжу, тобто була нечесна, то родичі молодого варили вареники із ватою, тирсою або половою, посипаючи при цьому сажею, і пригощали ними рід молодой” [3]. Якщо молода була нечесною і при цьому скакала на пікну діжу, то в неї цілий рік погано сходив хліб.

Весілля закінчувалося “циганщиною”, що носило характер веселощів і пісенності; перевдягнені гості могли зайти у будь-який двір, узяти щось із продуктів і з жартами, піснями й танцями йти до молодожонів.

Такі своєрідні відмінності супроводили весілля в Рокитнівському районі, що на Рівненщині. Основні його елементи збереглися й виконуються і в наш час, проте вони давно втратили сакральний зміст, яким були наповнені в давнину.

### **Джерела:**

1. Записано від Кулакевич Марії Олександрівни, 1935 р. н., жительки с. Глинне, Рокитнівського р-ну, Рівненської обл., пенсіонерки.
2. Записано від Мисюкевич Антоніни Терентіївни, 1939 р. н., жительки с. Рокитне, Рокитнівського р-ну, Рівненської обл., пенсіонерки.
3. Записано від Пахнюк Надії Прокопівни, 1940 р. н., жительки с. Рокитне, Рівненського р-ну, Рівненської обл., пенсіонерки.
4. Записано від Цалковської Софії Матвіївни, 1935 р. н., жительки с. Залав'я, Рівненського р-ну, Рівненської обл., пенсіонерки.

**Тетяна СМІРНОВА**

*м. Рівне*

## **МАГНАТСЬКІ МАЄТКИ – КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ОСЕРЕДКИ ВОЛИНИ В КІНЦІ XVIII – НА ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ**

*У статті розкрито вплив польських магнатів Волині на розвиток культурно-мистецьких процесів в кінці XVIII – на початку XIX століть. Головною думкою статті є вплив ідей Просвітництва на формування культурно-мистецької галузі Волині. Це можна простежити на прикладі створення у магнатських маєтках значних мистецьких та книжкових колекцій, що було вагомим етапом становлення вітчизняного музеєзнавства та культурної галузі загалом.*

*In the article influence of the Polish magnates of Volini is exposed on development of cultural and art processes at the end of XVIII – at the beginning of XIX ages. Main opinion of the article is influence of ideas of Elucidative on forming of cultural and art industry of Volini. It can be traced on the example of creation in the magnate estates of considerable artistic and book collections, was the ponderable stage of becoming of domestic cultural industry on the whole.*

Розкриваючи питання розвитку культурно-мистецької галузі на Волині кінця XVIII – початку XIX століть, слід наголосити на значному впливові польських магнатів на даний процес. Сполучена українська аристократія та новоприбула польська магнатерія відігравали провідну роль в суспільному житті Волині протягом всього зазначеного нами періоду. Можна з впевненістю стверджувати, що вони виступали також носіями культури і мистецтва краю, а їхні маєтки були основним полем культурної діяльності на Волині.

“Польські магнати, як зазначає І. Крип’якевич, – в переважній більшості ті, що походили з давніх українських родів, – були носіями польської культури в Україні” [9, 230]. “Зага-



лом, – стверджує О. Михайлишин, – на початок ХІХ ст. польські культурницькі впливи на території всего Правобережжя України, у т. ч. і на Волині залишалися домінуючими” [11, 16]. Описуючи польського магната цього регіону, О. Єфименко зазначала, що магнат на той час кожною своєю дією демонстрував свою велич, “зображуючи монарха в мініатюрі, короля *in patribus*” [2, 143].

Кожен магнат Правобережжя України на своїй території створював так звану “магнатську державу”, де столицею була резиденція, а часом і не одна. У головній резиденції був палац, що відповідав рівню його господаря, на оздоблення якого пан не шкодував грошей. У магнатському палаці завжди було свято, адже саме сюди запрошувалися різноманітні митці та просто цікаві люди: артисти, видатні музиканти для домашніх концертів, вчені, гарні оповідачі та балагури, особливо поети (майже всі справжні магнатські маєтки мали своїх “бардів”). Але, О. Єфименко наголошувала на тому, що кожен магнатський маєток мав свій індивідуальний характер [2, 141-144].

У кінці ХVІІІ – на початку ХІХ ст. будувалися і перебудовувалися всі резиденції від Великопольщі до Києва, Бобруйська, Вітебська чи Клайпеди, для чого запрошувалися переважно закордонні архітектори екстра-класу. Магнатські маєтки прикрашалися ззовні садово-парковими ландшафтами, в тому числі оранжереями, звіринцями та ін. Внутрішнє оздоблення палаців нагадувало музеї: тут обов’язково були великі бібліотеки, значна кількість витворів мистецтва та пам’яток історії, тобто різноманітні мистецькі колекції. У кожному маєтку царювали музи [5, 763]. Даючи характеристику магнатським маєткам О. Єфименко стверджувала: “Мода зайняла своє поважне місце у магнатських маєтках: рум’яна та білила, парфуми та пудра увійшли до загального користування в найбільш віддалених поселеннях; замість чіток та молитовника стали популярними твори пані Жанлис; література, друкована та писемна, у вигляді віршів різного змісту, сатир, газет, закордонних і варшавських, почала входити до побуту навіть самої віддаленої шляхти)” [2, 152].

Епоха Просвітництва – це був час широкого, всебічного, енциклопедичного освоєння та пізнання світу. Так, засобом ак-

тивного пізнання світової спадщини у магнатів були подорожі. Найбільш допитливі та працелюбні мандрівники, наголошує в своїй статті Б. Колосок, використовували їх для збору матеріалів, які могли б поглиблювати знання суспільства про минуле і сучасне [7, 41]. Не менш важливим був той факт, що належність до вищого суспільного класу у даний період часу зобов'язувала проявляти інтерес до мистецтва, що було невід'ємною ознакою вихованої людини. Повертаючись з подорожей країнами Західної та Південної Європи, магнати привозили на батьківщину популярну літературу, численні живописні полотна, предмети антикваріату, гравюри, архітектурні проекти.

З приводу створення масових мистецьких колекцій у магнатських маєтках польський письменник, історик і краєзнавець Ю. І. Крашевський зазначав, що “При незмірних доходах магнатів, легко здогадатися, що в палацах знайдете все, що найдорожче і найвишуканіше, що в їх особах знайдете найвищу освіченість, але наперед можна бути впевненим, що тут марно шукати народного характеру і його рис” [11, 53]. І. Свирида, описуює магнатські маєтки Правобережжя України так: “Палаці магнатів, будинки багатой шляхти завжди заповнювали твори живопису, скульптури, графіки, навіть якщо їхні мешканці не мали колекціонувань або просто художніх схильностей. Особливо часто кімнати були “мебльовані портретами” [14, 179]. Ми погоджуємося із думкою О. Єфименко, що у магнатських маєтках поступово була зібрана маса витворів мистецтва та науки, залишки котрих пішли на прикрашення провідних музеїв та галерей у столицях [2, 143].

С. Лоренц і А. Роттермунд висловлюючись з приводу культурно-мистецьких поглядів магнатів зазначають наступне: “Деякі крупні польські магнати Волині підтримували культурні зв'язки з Францією (князі Чарториські і Браницькі) привозили з Парижа не тільки архітектурні проекти, але і зроблені на особливі замовлення дерев'яні панелі, меблі, тканини, виробу художніх промислів. Зв'язки з Францією мали постійний характер, а оскільки Париж в ті часи був головним осередком культури і мистецтва епохи Просвітництва, його культура проникала на територію Польщі, у т. ч. і на Волинь. Освічені по-

кровителі мистецтв живо цікавилися просвітницькою філософією і літературою, добре розумілися на теоретичних думках, завдяки яким і виникали нові естетичні погляди та нові течії в мистецтві” [10, 11].

Інтерес до стародавнього мистецтва і старовинної культури ставав найважливішим чинником формування процесу розвитку класицистичної течії в європейському мистецтві, починаючи з середини XVIII століття. Так, наголошує І. Свирида, широкої популярності набули колекції витворів античного мистецтва [14, 168]. Спочатку це була зацікавленість археологічними знахідками, яка з часом розширилася на галузь колекціонування. “Із закордону стали привозити граверні видання XVII і XVIII століть, – зазначають С. Лоренц і А. Роттермунд, – що ілюстрували давньоримські знахідки, особливо отримані при розкопках Геркуланума і Помпеї” [10, 13]. Підтвердженням цього факту, за свідченням О. Анджейовського, була велика колекція у будинку графині Тарновської в Горохові (сьогодні Волинська обл. ) [19, 26].

“У багатьох палацах Волині, – наголошує О. Михайлишин, – наприклад, у Горохові, Млинові, Корці, було накопичено значні колекції естампів, різьби, порцеляни, зброї, бронзи, енкаустичного живопису; особливим предметом колекціонування були меблі. Велика кількість витворів мистецтва, зброї, посуду та інше потрапляла до колекцій польських магнатів як трофеї в результаті численних російсько-турецьких воєн (до 1800 року)” [11, 66; 74].

Горохівський Будинок графині Тарновської, за описом О. Анджейовського, був справжнім багатим музеєм, створеним зі смаком: багато живопису відомих майстрів пензля, рідкісні і гарні різьби, колекція розмаїтої зброї (приблизно 1820 р. ). Тут були колекції гравюр від винаходу аж до наших часів [початку XX ст. – С. Т. ] та вибраних мініатюр, серед яких відзначалися делікатністю пензля копії і власні витвори руки самої графині Тарновської [19, 26]. У палаці Урбановських, розташованого в Городку (тепер Рівненська обл. ) були рідкісні друки, рукописи, значна нумізматична колекція: грецькі і римські медалі та ін. [20, 97].

У палаці Сангушків у Славуті була колекція старої зброї, декілька атласних хоругв, гарні акварелі і срібний хрест дуже давньої роботи. Цікавим є опис внутрішнього оздоблення Заславського палацу князів Сангушко, зробленого відомим вітчизняним істориком та краєзнавцем Волині М. Теодоровичем. Він зазначав: “Тут є велика кількість старовинних речей – по науці, мистецтву, розкоші; декілька залів наповнених портретами володарів міста – князів Заславських і різними чудовими картинами, особливо фламандської школи, багато старовинних копій – польських та англійських, багато китайського фарфору” [17, 41].

“У Романівському палаці графа Ю. А. Глінського, – зазначає Я. Охоцький, – було багато срібних виробів з Парижу, порцеляни, покої прикрашали старий посуд, гарні письмові столики з порфіровими і агатовими прикрасами” [22, 148]. За описом О. Кондратюка, “цей палац був мебльований по монаршому” [8, 99]. Граф Глінський, отримав в якості подарунка від Російського імператора Павла I меблі і речі Катерини II, колекцію старовинної зброї [4, 218], колекційні вироби з бронзи, мармуру, мозаїку, картини відомих художників тощо. У палаці було дуже багато мармуру (червоного, темно-зеленого), зокрема на мармурових п’єдесталах були підвішені дуже гарні дзеркала в бронзових рамах ціною 1500 дукатів кожне, мармурові столики з Версалю і Михайлівського палацу (С. -Петербург), галерея мармурових колон. В одній із зал, підпертій довкола стін 24-а колонами зі штучного мармуру, були дуже давні, але добре збережені золочені меблі з майстерною різьбою в стилі Людовіка XVI, чотири столики з флорентійською мозаїкою, набори багатого кришталевого посуду, порцеляни; на каміні стояли два бронзових кубки [8, 95-98]. Салони Романівського палацу “були прикрашені статуями перших скульпторів”, “галереєю дорогих розписів і оригінальних полотен”, там “стояли величезні столи з малахіту і лазуриту, були розміщені прекрасні італійські мозаїки, порфіри, мармурові скульптури” [8, 180]. В одному з салонів палацу розміщувалася колекція лицарських панцирів та шоломів [8, 98].

Як зазначає М. Євтух, “значну збірку пам’яток мав Тадеуш Чацький у Порицьку” [3, 42]. Архівні данні ЦДІАУ м. Києва

свідчать про те, що тут були стародруки, рукописи Т. Чацького (всього – 146258) [18, 283], грамоти, карти, старожитності, а також особисті речі Б. Хмельницького [15].

На нашу думку, колекціонування творів мистецтва у магнатськи маєтках Волині заклало основи музейної справи в цьому регіоні. З приводу мистецьких колекцій магнатів Волині І. Свирида зазначає: “Хоча частина власників трактувала свої колекції лише як сімейні реліквії, а не для широкого публічного огляду, тому, що бачила в них передусім певні матеріальні цінності” [14, 170]. Вже в середині XIX ст. на території Правобережжя України збирання витворів мистецтва набуло ширшого і систематичного характеру, і вперше було поставлене питання про суспільну доступність колекцій [16, 156].

На окрему увагу заслуговує створення великих та цінних книгозбірень у магнатських маєтках. Це було насамперед пов'язане із вимогами епохи Просвітництва – часом ерудитів та часом накопичення і систематизації нових знань. На думку французького філософа Д. Дідро: “В цей час кожна більш або менш забезпечена людина, люба приватна особа, якщо вона не є зовсім не освіченою – мала свою бібліотеку, більш або менш масштабну” [12, 208-209].

“Практично в усіх магнатських маєтках Волині, – наголошує О. Михайлишин, – були добірки літератури з всесвітньої історії, класичної та іншої літератур, написаних усіма європейськими мовами” [11, 66]. Також тут були родинні архіви. Обов'язковим престижним елементом мистецького оснащення палацових бібліотек, були численні портретні галереї, котрі підкреслювали могутність та родовитість аристократів. Традиційно такі приміщення оздоблювалися цінними породами дерева у вигляді панелей та панно, що створювало тло для живописних полотен [11, 73].

Яскравим прикладом культурно-мистецького осередку на Волині був рівненський маєток князів Любомирських. Ця родина була дуже освіченою. В їхньому палаці зберігалися роботи відомих живописців, скульпторів та інших митців, а також багатюща на той час бібліотека. Частина книжкової спадщини князів Любомирських тепер знаходиться у фондовій колек-

ції Рівненського обласного краєзнавчого музею. Найбільша кількість цих книг (майже 200 одиниць) була передана музею у 1982 році Рівненською обласною науковою бібліотекою. Загальна кількість книг з бібліотеки князів Любомирських, збережених у музеї, становить близько 400 одиниць [13, 30].

Також відомими на Волині були бібліотеки Т. Чацького, графа Ю. А. Ілінського, графа О. Ходкевича, маршалки М. Мнішка, князів Сангушків та ін. Так, у складі бібліотеки Т. Чацького у Порицьку були такі книги: філологічні – 1362, правознавчі – 665, медичні – 88, математичні – 161, історичні – 805, філософські – 5260. Всього разом – 8508 книг. Як підтвержують архівні дані ЦДІАУ м. Києва, перелік рукописів, архівних документів, знайдених у цій бібліотеці, в т. ч. рукописи Чацького, а також багатьох польських королів складає 146258 одиниць рукописів [18, 283]. Бібліотека графа Ілінського у Романові складалася з 4000 томів (4200 книжок [4, 218]), в більшості з класичних, латинських, французьких, німецьких, польських творів, в дуже гарних обкладинках, які були розміщені в шафах з червоного дерева, зазначав Я. Охоцький [22, 353]. У Млинівському палаці графа О. Ходкевича, наголошує С. Лоренц, був величезний архів [21, 294] та частина значної бібліотеки, закупленої у старости дрогобицького Ржевуського, і котрої після розпродажі у 1826 р. залишилося 25. 000 томів [24, 35].

Досліджуючи магнатські маєтки Волині М. Теодорович зазначав: “У Вишневецькому палаці дуже багата бібліотека, яка налічувала 15 тисяч томів книг різними мовами [16]. А О. Пшездецький описує цей палац так: “Тут окрім цінних видань було зібрано велику кількість давніх рідкісних польських книжок, рукописів з військової історії, оригінальних листів монархів та відомих людей, історичних матеріалів та праць, зібраного за часів великого коронного маршалки Міхала Єжи Мнішка” [23, 64]. Велика галерея палацу була оздоблена позолоченими карнизами, гербами і рамами, картинами та дзеркалами. Тут на спеціальних підставках стояли бюсти визначних людей Польщі із зеленого гіпсу. В одній з великих зал були зображення трьох останніх королів Польщі в натуральну величину; ще в одній залі – передпокої князів Любомирських із зображенням їхніх

портретів. Картинна галерея Вишневецького палацу складалася більше ніж зі 100 картин, більша частина котрих належала італійським, голландським, французьким, німецьким відомим майстрам [23, 63-64].

Значний інтерес викликає величезний родинний архів у Заславському палаці князів Сангушків. При його дослідженні М. Теодорович поділив цей архів на такі підрозділи: 1) частина архіву Острозького, 2) весь Заславський, 3) частина архіву Тарновського, 4) двох загиблих (зниклих) ліній князів Сангушків – Несухойжсько-Локачевської весь і Коширської частина, а також Ковельської лінії, а також давньо-історичні документи епохи самозванців в Росії, з історії козацтва Б. Хмельницького та історії відомих родин князів Острозьких і Заславських. На особливу увагу заслуговує збірка документів, що відноситься до війни Івана Васильовича Грозного з Сигізмундом-Августом, польським королем, тут є справжні листи царя до короля, переписка гетьмана Литовського, князя Романа Сангушки з королем Євстафієм Волловичем, Радзивіллами, Ходкевичем та іншими відомими людьми; тут є листування гетьмана Жолкевського з різними особами, а також дуже багато матеріалів, щодо історії Волині XVII-XVIII ст. Найдавніші документи відносяться до 1284 р., а “найновіші” до 1793 р. У XIX ст. цей архів було перенесено до Славути в палац князів Сангушків [17, 41]. “У Славуцькому палаці князів Сангушків, – зазначав С. Каретніков, – бібліотека вміщувала значний теологічний відділ, збірку польських хронікерів, мініатюрних рукописів, старих брошур, а також багатий архів з 1284 по 1793 роки [6, 39].

В Острозькому замку Станіслава Сосновського (середина XVIII – початок XIX ст.) – батька відомого скульптора XIX ст. Хоми (Томаша) Сосновського (1810-1886) – знаходилася велика бібліотека, архів, картинна галерея, скульптури та гобелени західноєвропейських майстрів. У своїй статті Я. Бондарчук наголошує на тому, що усе це свідчило про достатньо високий рівень культури цієї родини [1, 277]. Відомими на Волині також були палацові бібліотеки графині Тарновської у Горохові [19, 26] та Урбановських у Городку [20, 97].

Аналізуючи розвиток культурно-мистецької галузі Волині

кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті магнатських маєтків слід зазначити, що створюючи величні палаци, замки, резиденції польські магнати наповнювали їх різноманітними колекціями витворів мистецтва, багаточисельними книгозбірнями, накопичували цінні архівні матеріали та ін. Все це формувало належне культурне середовище на Волині.

Отже, підводячи підсумки слід зазначити, що оскільки у кінці XVIII – на початку XIX ст. Волинь знаходилася у тісних культурних зв'язках з країнами Західної Європи, тому однією з головних рис розвитку культурно-мистецької галузі даного регіону була орієнтація на західно-європейський мистецький досвід. Характерною рисою магнатського маєтку як культурно-мистецького осередку на Волині окресленого періоду була своєрідна синтетичність, що втілювалася у взаємозв'язках різноманітних видів мистецтв, а також у взаємодії професійних і народних форм мистецтва. Головною метою таких осередків було вираження і задоволення духовних запитів та культурних потреб вищої суспільної верстви, а також знаком їхніх просвітницьких прагнень. Завдяки колекціонерству магнатів Волині культурно-мистецька галузь піднялася на вищий щабель, що було вагомим етапом становлення вітчизняного музеєзнавства та культурної галузі загалом.

### **Література:**

1. Бондарчук Я. Томаш Оскар Сосновський (бл. 1810-1886) // Острозькі Просвітники. – Остріг, 2001. – С. 277-284.
2. Ефименко А. Очерки истории Правобережной Украины. – Киев, 1895. – 174 с. (Отгиск из журнала “Киевская Старина”).
3. Євтух М. Б. Розвиток освіти і педагогічної думки в Україні (кінець XVIII – перша половина XIX ст. ): Автореф. дис.... докт. пед. наук: 13. 00. 01. / Київ. ун-т ім. Т. Шевченко. – К., 1996. – 70 с.
4. Історія міст і сіл. Українська РСР. У 26 томах. Житомирська область. – Київ: Гол. редакція Укр. рад. енциклопедії, Інститут Історії АН УРСР, 1973. – 728 с.
5. История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. С. Макульского. Т. 2. – Москва: Искусство, 1957. – 907 с.
6. Каретников С. М. Волынская губерния. Географическо-исторический очерк губернии в связи с историей Малороссии и Западной России в XVII и XVIII веках. С приложением: карты



Волинской губернии, плана Житомира, 8 родословных таблиц и статистических сведений о промышленности губернии. Изд. 3. – Почаев: Типография Почаево-Успенской Лавры, 1912. – 131 с.

7. Колосок Б. Іноземні автори про поселення, архітектуру та оборонне зодчество Волині // Волинь моя. – Вип. 1. – Київ, 2001. – С. 40-52.

8. Кондратюк О. Романів та родина Ілінських // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2001. – №7. – Житомир, 2001. – С. 91-114.

9. Крип'якевич І. П. Історія України. – Львів: Світ, 1990. – 520 с.

10. Лоренц С., Роттермунд А. Класицизм в Польше. – Варшава: Аркада, 1987. – 324 с.

11. Михайлишин О. Л. Палацово-паркові ансамблі Волині 2-ї половини XVIII – XIX століть. – Київ: Б. и., 2000. – 236 с.

12. Разумовская М. Библиотека учёного и библиотека романиста в XVIII веке // Альманах библиофила. Выпуск 9 / Под. ред. Е. М. Осетрова. – Москва: Книга, 1980. – С. 206-222.

13. Рівне 720: від давнини до сучасності. – Кн. I. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – 240 с.

14. Свирида И. И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века. – Москва: Наука, 1978. – 268 с.

15. Сейко Н. А. Трагічні метаморфози. З історії польського шкільництва на Волині (XIX ст. ) // Відродження мови, літератури. Історія України в національних школах. – 1993. – № 10. – Київ, 1993. – С. 8-11.

16. Теодорович Н. И. Город Вишневец // Волинские Епархиальные Ведомости. – 1890. – №19. – С. 607-609.

17. Теодорович Н. И. Местечко Заславль Волинской губернии. Исторический очерк. – Почаев: Типография Почаевской Успенской Лавры, 1891. – 50 с.

18. ЦДІАУ м. Київ. Фонд 710 (Кременецький Волинський ліцей. 1754-1834 pp. ). Оп. 2. Т. 1. Спр. 28 б.

19. Andzejowski A. Pamoty starego Dietiuka. – Wilno, 1914. (Т. 3).

20. Kraszewski J. I. Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy. – Warszawa: Arkady, 1985. – 586 s.

21. Lorentz S. Efraim Szreger. Architekt polski XVIII wieku. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986. – 336 s.

22. Ochocki J. D. Pamiętniki. – Wilno: Nakl. i druk J. Zawadowskiego, 1857. – Т. 1-3. (Т. 3)

23. Przedziecki A. Podole, Wołyń, Ukraina. Obrazy miejsc i czasów. W 2 t. – Wilno: Naklad i druk Teofila Glücksberga. Księgarza i typografia Wileń. cesarskiej med. Chir. Akad. I szkół Białoruskiego Naukowego wydziału, 1841. – 159 s.

24. Słownik literatury polskiego Oświecenia. Pod red. Teresy Kostkiewiczowej. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1977. – 853 s.

**ЗМІСТ**

<i>Тетяна Воропаєва</i> ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	3
<i>Ірина Пасько</i> НАУКОВІ ШКОЛИ В УКРАЇНСЬКОМУ “ПРОВІНЦІЙНОМУ” Й “СТОЛИЧНОМУ” ВИМІРІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....	14
<i>Тетяна Шептицька</i> ФЕНОМЕН “ТУТЕШНОСТІ” В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1920-1930-Х РОКІВ.....	25
<i>Марія Петрушкевич</i> ПРОБЛЕМА МУДРОСТІ У СИСТЕМІ „СХІД – ЗАХІД”.....	34
<i>Дмитро Шевчук</i> ПОСТМОДЕРНИЙ СТАН КУЛЬТУРИ: ПРОПОЗИЦІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ОСМИСЛЕННЯ....	39
<i>Катерина Шевчук</i> КОНЦЕПЦІЯ ТВОРУ МИСТЕЦТВА В ЕСТЕТИЦІ РОМАНА ІНҐАРДЕНА.....	45
<i>Оксана Надюкова</i> ФЕНОМЕН СТРАХУ В ЯПОНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ НА ПРИКЛАДІ СУЧАСНОГО КІНО.....	57
<i>Максим Карповець</i> МІСТО В ПРОСТОРІ І ПРОСТІР В МІСТІ.....	62
<i>Наталія Щеглова</i> ВИТОКИ КІБЕРПАНКУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ.....	67
<i>Жанна Янковська</i> М. В. ГОГОЛЬ І УКРАЇНСЬКА НАРОДНА КУЛЬТУРА ТА ФОЛЬКЛОР (ЗА СПОГАДАМИ, ВИСЛОВЛЮВАННЯМИ ТА ЛИСТАМИ).....	71
<i>Тетяна Ємець</i> ПРІОРИТЕТИ ЗАСНОВНИКІВ ТА РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ (З ІСТОРІЇ НАНУ).....	82
<i>Людмила Сорочук</i> АРХАІЧНІ СМИСЛИ ФОЛЬКЛОРНО-ОБРЯДОВОЇ ТРАДИЦІЇ В ЕТНОКУЛЬТУРІ УКРАЇНЦІВ.....	92

*Володимир Маключенко*

ОЦІНКА ДІЯЛЬНОСТІ ТА ТВОРЧОГО ДОРОБКУ  
ДМИТРА ТУПТАЛА МИТРОПОЛИТОМ ІЛАРІОНОМ  
(ІВАНОМ ОГІЄНКОМ).....102

*Валентина Терещук*

ОСОБЛИВОСТІ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ  
НА РОКИТНІВЩИНІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЗІБРАНИМИ  
У СЕЛАХ ГЛИННЕ, ЗАЛАВ'Я ТА РОКИТНЕ).....108

*Тетяна Смирнова*

МАГНАТСЬКІ МАЄТКИ – КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ  
ОСЕРЕДКИ ВОЛИНИ В КІНЦІ ХVІІІ –  
НА ПОЧАТКУ ХІХСТОЛІТЬ.....112

Збірник наукових праць

**НАУКОВІ ЗАПИСКИ**  
**Серія “Культурологія”**

**Випуск 3.**

**Технічний редактор** Свинарчук Р. В.

**Комп’ютерна верстка** Крушинської Н. О.

**Художнє оформлення обкладинки** Свинарчука Р. В.

Формат 42х30/8.

Папір офсетний. Друк різнографія.

Ум. друк. арк. 3,65. Гарнітура “PetersburgС”

Наклад 100 прим.

Видавництво Національного університету “Острозька академія”  
Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.  
Свідоцтво про державну реєстрацію  
РВ №1 від 8 серпня 2000 року.