

---

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**ПОРТРЕТ СУЧАСНИКА КРІЗЬ ПРИЗМУ  
ЛІТЕРАТУРИ ТА МИСТЕЦТВА ХХ – ХХІ СТ.**

**МАТЕРІАЛИ  
VІ МІЖНАРОДНИХ ЧИТАНЬ  
ПАМ'ЯТІ МИХАЙЛА МАТУСОВСЬКОГО**

**25 – 26 квітня 2013 р.**

**Луганськ**

---

**УДК 821.161.1**  
**ББК 83.3(2Рос)**  
**П60**

**П60** **Портрет** сучасника крізь призму літератури та мистецтва ХХ – ХХІ ст. : матеріали ІV Міжнар. читань пам'яті Михайла Матусовського (Луганськ, 25 – 26 квіт. 2013 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013. – 171 с.

У матеріалах збірника висвітлено актуальні проблеми вивчення життя та творчості М. Матусовського та його сучасників. Об'єктом пильної уваги дослідників став феномен творчої особистості митця у ХХ – ХХІ ст.

Для викладачів, аспірантів, магістрантів, студентів старших курсів вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

**УДК 821.161.1**  
**ББК 83.3(2Рос)**

**П60** **Портрет** современника сквозь призму литературы и искусства ХХ – ХХІ вв. : материалы VI Междунар. чтений памяти Михаила Матусовского (Луганск, 25 – 26 апр. 2013 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ, 2013. – 171 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы изучения жизни и творчества М. Матусовского и его современников. Объектом пристального внимания исследователей стал феномен творческой личности художника в ХХ – ХХІ вв.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусств.

**УДК 821.161.1**  
**ББК 83.3(2Рос)**

**Відповідальний редактор:**

В. Л. Філіппов

**Редакційна колегія:**

І. М. Цой,  
Н. В. Колотовкіна,  
Ю. Є. Ковальова,  
Я. Л. Масольд

**Відповідальний за випуск:**

І. М. Цой

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
(протокол № 7 від 27 березня 2013 р.)

Матеріали доповідей та повідомлень, уміщені до збірника,  
друкуються мовою оригіналу.

© Луганська державна академія  
культури і мистецтв, 2013

ЗМІСТ

<i>Абакумова В. І.</i> Рушійні чинники творчої праці в період перебудови (1985 – 1991 рр.).....	6
<i>Абрашкевичус Г. А.</i> Поиск современного героя в театральном пространстве.....	11
<i>Алексеева Е. П.</i> Национальная самоидентичность как проблема экранной действительности (на примере истории кино в Татарстане).....	17
<i>Асташова М. С.</i> Тема Великой Отечественной войны в творчестве Игоря Панича.....	21
<i>Береговська Х. О.</i> Культурософська платформа мистецьких і наукових зацікавлень С. Гординського паризького періоду (1927 – 1931 рр.).....	24
<i>Боброва В. А.</i> Музыкально-критическое наследие Э. Т. А. Гофмана. О музыке Л. Бетховена.....	29
<i>Бушев А. Б.</i> Провинциальный театр на пороге перемен.....	32
<i>Гребенік К. М.</i> Театральна сценографія в полі наукового дослідження ХХ ст.....	37
<i>Гречко Т. І.</i> Використання модульної технології при дистанційному навчанні.....	40
<i>Грушецький Я. І.</i> Класичний театр ляльок в експериментах українських режисерів останньої чверті ХХ століття.....	43
<i>Доброносова Ю. Д.</i> Медіальність як екзистенціальна підстава мистецького досвіду.....	46
<i>Д'якова Т. О.</i> Меліоративно марковані дендросимволи в українській поезії.....	51
<i>Журавлева Т. Л.</i> Кинематограф Луганска (1925 – 1930-е гг.).....	54
<i>Закорецький А. В.</i> Роль династии Першиных в формировании культуры Луганска.....	57
<i>Звягинцева О. А.</i> Особенности функционирования этикетных формул.....	63
<i>Зенцева А. Ю.</i> «Когда недаром жизнь идет...» (дружеские и творческие связи М. Л. Матусовского).....	66
<i>Золотарёва И. Ф.</i> Из истории становления оркестров народных инструментов в 20 – 30-е годы ХХ ст. на Украине.....	72
<i>Колоусова И. А.</i> Режиссерское прочтение драматургии Леси Украинки (авторский анализ).....	76

<i>Кравченко Є. Г., Бірючева Д.С.</i> Звертання як домінанта мовної поведінки О. Довженка в листуванні.....	78
<i>Крипчук М. В.</i> Святкова культура Луганщини 20 – 30-х рр. ХХ століття.....	84
<i>Лукьянченко О. Г.</i> «Золотое десятилетие краеведения» в истории культуры Луганщины.....	88
<i>Мартиненко М. С.</i> Жінки-письменниці як соціальний феномен в українській культурі першої третини ХХ ст. ....	91
<i>Москалюк Б. А.</i> «Дети росы». Кто они? Набросок к групповому портрету.....	94
<i>Москалюк В. М.</i> Українська мовна естетика: портрет сучасника в ретроспективі.....	101
<i>Нестерук В. В.</i> Проблема героя в современной русской прозе.....	111
<i>Панченко Е. В.</i> Особенности стиля И. Мациевского на примере хоровой миниатюры.....	114
<i>Пастушкова І. Д., Плешакова Г. П.</i> Формування особистості студента через залучення до різних видів творчої діяльності.....	117
<i>Петрик В. В.</i> Подвійність художньої символіки мистецтва Європи і Сходу.....	121
<i>Ремжина С. А.</i> Творчество серебряного века в цикле Н. И. Боевой «Родина» на стихи М. Цветаевой.....	125
<i>Рудницька Н. М.</i> Образ американського підлітка-бунтаря в радянських перекладах роману Дж. Д. Селінджера “The catcher in the rye”.....	127
<i>Саух О. І.</i> Концепт <i>пам'ять</i> у художньому просторі поезії М. Матусовського.....	130
<i>Скрябина Т. А., Кошляк Л. А.</i> Единство слова и тела в поэзии Веры Павловой.....	133
<i>Соколовская Г. Н.</i> Феномен творческой личности Ю. Егорова.....	136
<i>Станіславська К. І.</i> Особливості комунікаційної моделі «митець – глядач» у контексті культури ХХ – початку ХХІ століть.....	141
<i>Тітова В. М.</i> Українська обрядова культура як передумова формування професійного театрального мистецтва.....	143
<i>Триколенко С. Т.</i> Пошук сценографічної метафори	

---

ПОРТРЕТ СУЧАСНИКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРИ ТА МИСТЕЦТВА  
XX – XXI СТ.

---

Михайла Френкеля.....	146
<b>Филь Л. М.</b> Сценография театральных постановок по произведениям Э. Т. Гофмана (на примере сценографических работ русских художников XX в.).....	152
<b>Щуров А. В.</b> Значение ударных инструментов в творчестве Е. Станковича.....	155
<b>Юлдашев Э. С.</b> Звук в кино: поиски, проблемы, новые методы.....	158
<b>Яковлев А. В.</b> Творчество луганских художников в контексте изобразительного искусства XX века. Григорий Кузьмич Слепцов... <b>Відомості про авторів</b> .....	161 166

УДК 94 (477) “1985 / 1991”

*В. І. Абакумова,  
м. Луганськ*

### **РУШІЙНІ ЧИННИКИ ТВОРЧОЇ ПРАЦІ В ПЕРІОД ПЕРЕБУДОВИ (1985 – 1991 рр.)**

Для стимулювання праці персоналу зазвичай використовують широкий арсенал методів: матеріальне й моральне заохочення, соціальні пільги, належні умови праці й побуту тощо. Досвід менеджменту показує, що шлях до ефективного управління індивідом лежить через розуміння його мотивації. Усвідомлення того, що рухає людиною, що спонукає її до діяльності, передує розробці системи форм і методів управління. Не намагаючись оцінювати важелі соціалістичного управління з позиції сьогоднішніх досягнень управлінської думки, зауважимо, що методи стимулу праці, які використовували в радянські часи, ґрунтувалися на базових принципах управління персоналом.

Для надихання митців на творчу віддачу, крім методів непрямой дії (техніко-економічних, представлених умовами, нормами праці, системою матеріального заохочення), застосовували методи прямої дії (виховні, соціально-психологічні стимули), які виступали орієнтиром і мірилом творчої діяльності. Роль останніх відіграла система державних нагород, почесних звань союзного та республіканського рівнів, звань лауреатів премій, зокрема Ленінської премії, Державної премії СРСР, Державної премії УРСР ім. Т.Г. Шевченка та ін., численні конкурси, фестивалі, кінофестивалі, творчі звіти, декади і місячники мистецтва та культури, образотворчі виставки. Методи прямої дії були більш ефективними у заохоченні творчої праці.

Зазначимо, що у роки перебудови влада втратила монополію на організацію творчих заходів, які відігравали значну роль у стимулюванні праці митців. Плідною в цій справі стала діяльність недержавних громадських угруповань творчого спрямування, провідних діячів культури й мистецтва. За їхньої ініціативи почали виникати нові конкурси, фестивалі, кінофестивалі, образотворчі виставки, тематика яких віддзеркалювала національні сподівання авангардної частини діячів культури. Перші збори таких заходів мистецтва належать до 1988 – 1991 рр. Це фестивалі – музичний пам'яті А. Кос-Анатольського (на

фестивалі презентувалася українська музика – від хорових духових жанрів XVI – XVII ст. до новітньої творчості сучасних композиторів, композиторів української діаспори) (Коломия, 1988), української сучасної пісня та популярної музики «Червона Рута» (Чернівці, 1989, Запоріжжя, 1991), «Композиторська молодь України» (Київ, 1990), народного мистецтва «Хортиця» (Запоріжжя, 1991); конкурс хорових колективів ім. М. Леонтовича (Київ, 1989); свята кобзарського мистецтва – «Вересаєве свято» (с. Сокиринці, Чернігівська обл., 1988) і «Бандуристе, орле сизий» (м. Канів, 1989); кінофестиваль, присвячений пам'яті Івана Миколайчука (Київ, Чернівці, 1991); міжнародний конкурс оперних співаків ім. С. Крушельницької (Львів, 1991); міжнародне свято української духовної музики (Київ, 1990); республіканські виставки – образотворчого мистецтва з нагоди 500-річчя українського козацтва (Київ, 1991), «Пам'яті трагедії Бабиного Яру» (1991); конкурс плаката, присвячений 100-річчю першопоселення українців у Канаді (1991) та ін.

Нова тематика віддзеркалювала культурні сподівання національно свідомої частини діячів культури. Такі безпрецедентні події для суспільства соціалістичної моделі розвитку вимагали від людей розумових і душевних витрат на шляху динамічної трансформації сфери суспільної свідомості.

Протягом усього періоду панування радянської влади державне замовлення в галузі художньої культури як особлива форма відносин між владою й діячами культури, виступало дієвим інструментом популяризації державної політики засобами мистецтва. Ефективність досягалася адміністративними, економічними, моральними ресурсами маніпулювання митцем. Реформаторський курс влади, як пусковий механізм суспільно-політичних трансформаційних процесів, призвів до суттєвого оновлення природи державного замовлення. Започаткування в програмі державних замовлень національних пріоритетів націлило діячів культури на впровадження українських мотивів у художню творчість, відновлення статусу української мови як мови мистецтва. Так, у 1990 р. кількість замовлень театрам республіки на сценічне втілення творів української класичної драматургії збільшилася. Дніпропетровський ТЮГ отримав замовлення на інсценізацію «Івасика-Телесика» М. Кропивницького, Кримський український театр драми й музичної комедії – «Русалчиної ночі» М. Лисенка, Черкаський український музично-драматичний –

«Замулених джерел» М. Кропивницького тощо. Усього в цьому році, у межах державних замовлень, театри республіки інсценізували 18 вистав української класичної драматургії [1; 2]. Аналогічний процес почався у сфері кінематографії. Створення в 1990 – 1991 рр. фільмів українською мовою відбувалося саме в рамках програми соціально-творчих замовлень Мінкультури УРСР. З 32 замовлених режисерам в 1991 р. фільмів 29 вийшли в україномовному варіанті [3]. Але, незважаючи на організаційні, фінансові, моральні зміни у функціюванні державного замовлення, воно, за своєю суттю, залишалося адміністративним інструментом влади.

Виборення свободи слова у мистецтві відбувалося в цей історичний період доланням цензури, послабленням ідеологічного тиску, обмеженням чиновницького втручання у творчий процес. Вкажемо на поступовість цього процесу: легалізована «зверху» гласність певний час залишалася формальністю, особливо в Україні, де цензори суворо пильнували за висвітленням чорнобильського питання в художніх творах.

Між тим, послаблення цензури та ідеологічного тиску активізувало альтернативну «офіційному» мистецтву творчість, сприяло появі розмаїття стилів, течій, уможливило проникнення у художні твори тем, які перебували на вістрі суспільного дискурсу. Свідомість митця вже не принижували страхи й заборони. З посиленням нових тенденцій народжувався й відповідний психологічний тип митця, позбавлений потреби творчого конформізму, озброєний власним баченням шляхів розвитку мистецтва й відчуттям вершителя власної творчої долі.

Вивільнення творчого слова з-під цензури дало багатьом митцям старт у професійне мистецтво. У ці роки стали відомими імена *художників* – трансавангардистів О. Тістола, О. Гнилицького, П. Макова, неоавангардистів Т. Сільваші, О. Бабака, О. Животкова та інших, які й сьогодні є визнаними майстрами українського contemporary art. Нове покоління увійшло в *літературу* – В. Медвідь, І. Андрусак, В. Цибулько, Г. Тарасюк, С. Майданська, М. і С. Дяченки, А. Курков; у *кінематограф* – А. Гураль, О. Денисенко, А. Дончик, О. Ігнатуша, С. Ільїнська, С. Лисенко, А. Матешко, Л. Попов, В. Приходько, Д. Томашпольський, В. Феоктистов, О. Чорний, Г. Шигаєва, О. Янчук та ін. Театральний студійний рух відкрив імена *драматургів*: А. Дяченка, В. Оршанського, В.Петранюка; *режисерів*: В. Кучинського, М. Народецького; *акторів*: А. Мартинова,



Н. Каспрук, Г. Зраневської, Г. Орловської, С. Бондаря. Вони та багато інших митців були першими, чиє становлення у вітчизняному мистецтві відбувалося вільно, без пригнічення естетичним та ідеологічним тиском.

Перепад від тотального і всюдисущого контролю до стану широких можливостей поставив митця перед необхідністю: вироблення власного гуманістичного ідеалу, визначення рамок естетичної свободи, вибору – мистецтво або комерція. Швидко прийшло розуміння, що гарантовано продається найдоступніше – детективи, бойовики, розважальні фільми, тобто «легкі» жанри. За рік прокату в республіці фільми не українських кіностудій «Маленька Віра» й «Інтердівчинка» подивилися 50 і 45 млн глядачів відповідно [4]. Продукування т.зв. «касового» мистецтва швидко відбувалося й у театральному мистецтві. На українських афішах акцент припадав на всесоюзні бестселери: *«Інтердівчинка»*, *«Діти Арбату»*, *«Зірки на вранішньому небі»*, *«Залізна завіса»*, *«Кабанчики»*, *«Дача Сталіна»*, перекладені п'єси з красивого закордонного життя, вистави комедійно-адюльтерно-детективного спрямування: *«Сімейний уїк-енд»*, *«Сімейний уїк-енд з убивством»*, *«До ваших послуг, удовиці!»*, *«Кохання по-американськи»*, *«Розлучення по-варшавськи»*, *«Фіктивний шлюб»*, *«Жахливе дівчисько»*, *«Бути жінкою»* тощо. За цих умов життєдайне вивільнення творчого процесу від цензури супроводжували процеси тяжіння митців до маскультури, зниження виховного впливу мистецтва, певна втрата культурою інтегративної ролі у суспільних процесах.

У добу перебудови, вперше за творче життя діячі культури опинилися в ситуації майже не дозованої свободи. Але чим більше надій пов'язувалося з новими тенденціями, тим глибше було розчарування від зіткнення з наслідками реформування професійної сфери. Нова соціально-естетична ситуація, зміна критеріїв у сприйманні публікою та критикою художніх творів загальмовували творчий порив. Набувши свободу дій, чимало митців творчо розгубилися в ній, втратили себе в професії.

Наше дослідження засвідчило, що в другій половині 1980-х рр. конструктивні сили діячів культури майже не витрачалися на творчий нонконформізм. Натомість, є підстави говорити про політичну опозиційність ще вчора лояльних владі (принаймні зовні) українських митців. У творчості почали відкрито аналізувати трагічні наслідки антиукраїнської політики радянської влади, наголошувати на проблемах депортації та геноциду, повідомляти про замовчувані чи сфальсифіковані

історичні події, духовні й матеріальні втрати часів тоталітаризму. Наприклад, серед художніх творів, у яких засвідчено прагнення авторів відкрити заборонені сторінки історії, наголосити на занедбаності культури, нагадати трагедію афганської війни надibuємо повісті Л. Костенко «Сад нетанучих скульптур» (1987), А. Дімарова «Боги на продаж», «Попіл Клааса», «Тридцяті» з «Міських історій» (1988), П. Загребельного «В-ван» (1988), романи Ф. Рогового «Поруки для батька» (1987), Ю. Мушкетика «Яса» (1988), Р. Федоріва «Ворожба людська» (1988), І. Іванова «Колима» (1988), поезію О. Ковалевського «Сонцевир» (1990). Тема голодомору 1932–1933 рр. знайшла відображення в низці праць, серед яких фільми: «33-й, спогади очевидців» (реж. М. Лактіонов-Стезенко, 1989), «Ой горе, це ж гості до мене» і «Я єсть народ» (реж. П. Фаренюк, 1989 і 1990), «Під знаком біди» (реж. К. Крайній, 1990), «Крик» (реж. О. Криварчук, 1989), «Голод-33» (екранізація роману В. Барки «Жовтий князь», реж. О. Янчук, 1991) та ін.

Окремий масив склали кінокартини, спрямовані на викриття злочинів радянської тоталітарної системи, її репресивних механізмів. Зокрема, кінооповідь про Биківню «Любіть», в основу якого покладено вірш В. Сосюри «Любіть Україну» (реж. Л. Букін, 1989), фільми: «Батальйони НКВС» (реж. Л. Букін, 1991), «Табірний пил» (реж. Г. Давиденко, 1990) – про інтелігенцію, кинуту до концтаборів, «Сталінський синдром» (реж. Р. Ширман, 1990), «Танго смерті» (реж. О. Муратов, 1991). Спроба показати розподіл сил у протистоянні УПА - НКВС, трагедію встановлення радянської влади в Західній Україні зроблена в кінокартинах «Карпатське золото» (реж. В. Живолуп, 1991), «Нам дзвони не грали, коли ми вмирили» (реж. М. Федюк, 1991), «Останній бункер» (реж. В. Ілленко, 1991), «Люди з номерами» (реж. Я. Лупій, 1991) та ін. Перелік названих творів не є абсолютним – вони лише демонструють тенденції в художньому процесі.

У підсумках зазначимо, що у добу перебудови (1985–1991) долання практики адміністративного керування творчим процесом, що відбувалось як відхід від напучень і повчань на адресу митців, супроводжувалося доленосними змінами у творчому житті українських митців. Повернення їм права на індивідуальність проросло новими іменами у вітчизняній літературі й мистецтві. Важливим набуттям розкріпаченої художньої творчості стали плюралізм стилів і течій. А втім звільнення творчого

процесу від цензури супроводжувалося тяжінням мистецтва до маскультури, зниженням його виховного впливу, втратою культурою ролі синтезатора суспільних процесів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі – ЦДАВО), ф. 5116, оп. 19, спр. 3066, арк. 7.
2. Відомчий архів Міністерства культури і туризму України (далі – Відомчий архів МКіТ, ф. 5116, оп. 19, спр. 3143, арк. 87.
3. ЦДАВО, ф. 5116, оп. 19, спр. 3069, арк. 37.
4. Відомчий архів МКіТ, ф. 5116, оп. 19, спр. 3143, арк. 104.

УДК 008:792.9

*Г. А. Абрашкевичус,  
г. Симферополь*

### ПОИСК СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Отечественная и зарубежная наука накопила гигантский материал фактов и наблюдений в различных областях человеческой жизни. Очередное открытие феномена человека в современных условиях делает его объектом удивления, восхищения и небезосновательных опасений. Динамично изменяющийся облик общества, его перманентные периоды нестабильности, всё активнее обнаруживает приоритет культуры, усиливается интерес к ней как важнейшей фундаментальной части бытия. Кризис порождает естественное недоверие к возможностям логических научных форм познания и объяснения мира, что влечет за собою усиление чувственно-образного начала. Искусство, как наиболее «чувствительное зеркало, отражающее общество и культуру» [7], быстро реагирующая форма сознания, становится художественно-философской моделью мира, решает наиболее универсальные проблемы человеческого бытия. Театральное пространство идет параллельно с обычной жизнью, выделяя эпизоды, которые заслуживают больше всего эмоциональной энергии человека. Через неоднозначный образ «героя нашего времени», его поступки также постигается и выражается изменчивость жизни нового века. XXI век в значительной мере будет определяться делами и

поступками молодых людей, а их профессиональный, духовно-нравственный, самобытный культурный потенциал окажет существенное воздействие на судьбу столетия. Поэтому на культуру и молодежь возлагаются надежды, связанные с поиском дальнейших стратегий деятельности человека, преодоления обостряющихся противоречий, которые во многом являются результатом самой этой деятельности. Сегодня, по мнению ученых [3, с. 255], культурная самобытность собственного народа оценивается выше, чем его военная мощь. На шкале ценностей культура явно потеснила силу.

С культурологических позиций интересен взгляд на изменение портрета современного героя и отображение его образа в театральном искусстве. Формирование образа и составление портрета, представленного как комплекс, открытая динамичная система, безусловно, опирается на ощущения идентичности с ним молодого поколения. На обыденные оценочные суждения современников о герое оказывает влияние трансформация канонов в области искусства и морали, ранее предопределенных идеологическими нормами эпохи социалистического реализма. Сегодня разрушается традиционное восприятие, которое было при прежней оценке положительного героя. Резкие социальные перемены, как правило, вызывают у нового поколения критическое отношение к предыдущему историческому периоду и общественному пространству, требуя отказа от целей и ценностей старшего поколения, объявляя их ложными, пролонгируя «извечный конфликт отцов и детей». Портрет современного героя тесно связан с духовным портретом молодого поколения, опыт которого радикально отличается от опыта предшественников.

Сегодня молодёжь без оглядки на прошлое, сама активно вырабатывает жизненные ориентиры, формирует креативный стиль поведения, ценности и приоритеты, представления об успехе и смысле жизни, так как прежние подходы к решению жизненных проблем, по её мнению, малоэффективны. В связи с этим в художественном процессе выбора пьесы и её героя для театра всегда остро стоит вопрос о противоречивом соотношении традиции и новаторства. Как вызов времени, в театральном пространстве постсоветского общества расширяется влияние политического театра, апробируются новые формы привлечения зрителя, подчас стираются границы между высоким

---

искусством и массово-доступным, популярным, что приводит к появлению произведений «новой генерации творцов», предлагающих креативные, неоднозначные по восприятию, смыслу и ценностям стили самовыражения. В данной ситуации трансформации общества и культуры обращение к авангарду, «новой волне», конечно, может играть роль своеобразной «амортизации» между переходом от общественного мышления соцреализма к постмодернизму. Одновременно с этим, при явной свободе творчества, весь комплекс цивилизационных и культурных изменений, присущих постмодернистской эстетической парадигме, часто создает принципиально игровой, иронический имидж творчества, легко работает с категориями «безобразное», «пошлость», осуществляет фривольные манипуляции с культурным наследием. За яркими внешними формами часто теряется сущность театрального искусства как примера глубокого человековедения. Наверное, сегодня важно, чтобы неизвестный прежде художественный метод, каждое новаторское направление в театральном искусстве было связано с человеком и знанием о нем. Сам человек, а не форма, должен стать тем импульсом от которого, как подлинного и живого можно отталкиваться, а не брезгливо «запикивать», человек, которому хочется верить и сочувствовать, а не испытывать чувство стыда и отвращения.

Не отрицаю и согласна, что сама жизнь намного сложнее и трагичнее того, чем она представлена на сцене, да и вблизи, человек - совсем иной, чем в исторической, модельной перспективе. Являясь продуктом эпохи, в нем всегда отражаются как позитивные, так и негативные стороны социума, несовершенство мира, дисгармония. «Человек и таков, каким был он всегда, и ежедневно новый. Такой, каким еще не был. Он – бесконечная мысль, фраза, в которой невозможно поставить точку. Он – неоконченное предложение. Человека надо видеть в зеркале вечно текущей Гераклитовой реки» [4, с. 9]. Никогда не была и не будет создана совершенная модель человека и общественного пространства, а это значит, в процессе совершенствования всегда будет модель театра, создающего портрет современного героя, отражающего противоречия человека и его бытия. Размышляя о природе героя, Хосе Ортега-и-Гассет писал, что «...в мире находятся люди, исполненные решимости не довольствоваться действительностью. Они надеются, что дела пойдут по-другому, они отказываются повторять поступки, навязанные обычаем и традицией;

иными словами, биологические инстинкты толкают их к действию. Таких людей называют героями. Ибо быть героем - значит быть самим собой, только собой» [5, с. 138]. Столкновение внешнего мира и мира внутреннего, в результате которого рождается произведение искусства, поиск нового инструментария для более полного раскрытия всех без исключения аспектов человеческой сущности сближает театр-искусство и театр – жизнь. Они творят сегодня культуру в пространстве бытия, и одновременно, становятся её производными, находят точки соприкосновения в культурном и театральном пространстве.

Театральное пространство, как составная часть культурного пространства, лишь отражает те процессы, которые происходят в стране, обществе, человеке. Поэтому через способность влиять на человека театр обретает широкий философский и социокультурный контекст. Как культурный институт, он способен предоставить определенные ориентиры поведения в обществе, его роль существенно возрастает в переломные моменты развития общества. По мнению А. Босенко, «недостаточно жить на пределе возможностей и даже невозможного, необходимо общественное пространство, которое может быть суровым и жестоким, смертоносным, но именно оно сообщает динамику и провоцирует решение и решимость быть, сообщая гениальность, свободную как природа, полагая ее нормой человеческого» [8, с. 32]. Общественное пространство и чувственно-образное начало театра в нём, по-прежнему, оставляет таким, каким задумали создатели – «местом, куда добровольно идут, чтобы смотреть, сопереживать и самим познавать себя, где рождается готовность к небудничным свершениям, где можно услышать заветное слово, принять его или отвергнуть, но однажды приняв, сделать путеводной звездой» [6].

Парадоксально, что при поиске черт нового героя, подбора средств и красок для создания его портрета театр и зритель вновь обращает свой взгляд на образы архетипичных героев, таких например, как Дон Кихот. Обзор афиш отечественных и зарубежных театров, репертуар 2012 года - тому подтверждение. Еще в 2002 году человечество на вопрос, какая книга для него является самой любимой за все времена, ответило: роман Мигеля Сервантеса. Роман, вышедший в свет в 1605 году, был признан любимейшей и лучшей книгой, когда-либо написанной на земле. Сегодня он второй по изданию после Библии, а персонаж, который в руках своего создателя начинал как шут, в течение веков стал святым. Понятым

становится сегодня интерес к Дон Кихоту – герою, созданному в период слома культурных традиций и ставшему вызовом обществу. Он объединяет в себе многогранные человеческие черты – героические, комические, трагические, помогает в поиске актуальных моделей поведения в условиях острых социокультурных проблем [1]. Безусловно, что представления о ценностях каждой культурной эпохи олицетворяются в обликах героев, но при этом каждый новый герой сохраняет черты ядра предыдущего архетипа героя. «Его жизнь – вечное сопротивление обычному и общепринятому. Каждое движение, которое он делает, требует от него сначала победы над обычаем, а затем изобретения нового рисунка поступка. Такая жизнь – вечная боль, постоянное отторжение той своей части, которая подчинилась обычаю и оказалась в плену материи [5, с. 139].

На переломе столетий переосмысление многих стереотипов высвечивает образ Рыцаря печального облика как инструмент понимания существующих проблем культуры, как возможность свободного выбора достижения утопической идеи о преобразовании общества. По мнению Е. С. Дружининой «Дон Кихот стает символом национальной ментальности в тех странах, где кризисная ситуация воспринимается как призыв к героическим действиям». Благодаря Дон Кихоту, личность впервые в европейской истории, стала вопросом мировоззрения или убеждений. Возможно, восприятие его как современного героя, олицетворяющего «всё благородное, одинокое, чистое, бескорыстное и доблестное» (В. Набоков) созвучно мыслям «бунтующих молодых» в трансформационный период отечественной культуры.

Подводя итоги сказанному, можно сделать вывод, что переход из одного столетия в другое переживается как время подведения итогов развития цивилизации, культуры. Культура сегодня рассматривается в качестве той, в высшей степени важной сферы, в которой протекает подлинно человеческая жизнь, в том числе нас самих – потенциальных носителей накопленного духовного опыта. Искусство, как сфера человековедения и проявления духовной жизни объединяет знания об эффективном развитии и совершенствовании перехода от человека разумного к человеку духовному. Именно у театра была и остается возможность моделирования реальных жизненных процессов, формирования образа героя – целостного, в совокупности его облика,

образа мыслей, поведения и душевного мира, что делает театральную сферу той областью искусства, где всегда ценился человек, личность, идет постоянный диалог со зрителем, формируется активная культура.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анастасьев А. Дон Кихот: неотвратимая сила добра / А. Анастасьев // Культура и время. – 2011. – № 2 (Май). – С. 26 – 43.
2. Дружинина Е. С. Архетип Дон Кихота как маркер социальных позиций / Е. С. Дружинина // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 239. – С. 35 – 38.
3. Межуев В. М. Национальная культура и современная цивилизация / В. М. Межуев // Освобождение духа / под ред. П. А. Гусейнова, В. И. Толстых. – М., 1991. – С. 255.
4. Межелайтис Э. Родиться человеком / Э. Межелайтис // Смена. – 1988. – № 12 – С. 9.
5. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 587 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
6. Паоло Грасси. Мой театр: Беседы, записанные Эмилио Поцци / пер. с итал. Ю. А. Добровольской. – М. : Искусство, 1982. – 312 с.
7. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992. – С. 443.
8. Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков (заст. голови), О. В. Сіткарьова та ін. – К. : Фенікс, 2010. – Вип. VII. – 368 с. : іл.



УДК 791.4

*Е. П. Алексеева,*  
*г. Казань, Российская Федерация*

**НАЦИОНАЛЬНАЯ САМОИДЕНТИЧНОСТЬ  
КАК ПРОБЛЕМА ЭКРАННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ  
(на примере истории кино в Татарстане)**

В начале XX века кинозрелище мало чем отличалось от ярмарочного балагана, который апеллировал не к разуму, а к эмоциям зрителя, всего лишь развлекая его, изредка вызывая, впрочем, какую-то степень сопереживания. Так, летом 1906 года (когда не было стационарных кинотеатров) в Цирке братьев Никитиных представления неизменно заканчивались сеансами синемаатографа.

Впервые подбирается *специальная программа для татарского населения: «Большое мусульманское праздничное представление в 3 больших отделениях при участии артистов первого ранга»* в Цирке братьев Никитиных, которая заканчивается «художественными картинами».

В феврале 1924 года в Казани начала работу одна из первых в стране и первая в Поволжье киноорганизация, которая сосредоточила в своих руках кинопроизводство и кинопрокат молодой республики Татарстан – «Таткино». Уже в сентябре 1924 года «Таткино» открывает рассчитанный на 400 мест «Татарский национальный кинотеатр», как его называли вначале, позднее он получил название «Чаткы». Здесь демонстрировались кинофильмы под сопровождение музыкального трио с титрами на татарском языке, которые изготавливались в кинолаборатории «Таткино». Эти фильмы демонстрировались не только по всей Республике, но и за ее пределами, где проживало татарское население. Если же не было титров на татарском языке, то в кинотеатре работал «специальный глашатай-переводчик».

В 1926 году, «ощущая острую потребность в разработке художественно-бытового сценария из татарской жизни», «Таткино» объявляет «конкурс на 2 сценария: из жизни и быта татар со времен феодализма, завоевания и до настоящего времени». Победителем стал молодой партийный работник из Агрыза Абдрахман Шакиров. По его

заявке известный кинодраматург Натан Зархи написал сценарий, который воплотил в жизнь режиссер Юрий Тарич. Фильм «Булат-Батыр», сохранившийся до сего времени, стал первой совместной постановкой киностудий «Совкино» и «Таткино».

В 1929 году «Востоккино» (преемник «Таткино») снимает в Казани художественный фильм «Комета». Фильм по сценарию В. Туркина, который был написан по мотивам пьесы Рахманкулова «Пучина», был снят режиссером Валерианом Инкижиновым. Инкижинов приобрёл всемирную славу участием в фильме В. И. Пудовкина «Потомок Чингисхана», в котором исполнил главную роль Баира. Одной этой роли было достаточно, чтобы навсегда войти в историю мирового киноискусства. Фильм «Комета», где снимались Г. Кравченко, М. Яншин, К. Поздняков, З. Баязедский, рассказывал об эксплуатации духовенством и купцами беднейшего татарского населения в дореволюционные годы. В сюжет картины вплетена лирическая история любви кучера и служанки купца. Картина до наших дней не сохранилась.

Проблема создания татарского художественного кино находилась в центре общественного внимания многие десятилетия. 1961 год стал годом второго рождения Казанской студии кинохроники. Но игровых фильмов на студии не снимали. В 1970-е годы на базе союзных киностудий снимались художественные фильмы с участием татарских актеров и литераторов.

В перестроечные годы, на волне демократических преобразований, вопрос о создании национального кинематографа в Татарстане был одним из самых актуальных. Не случайно идея создания «первого национального художественного фильма» родилась в 1992 году во время проведения I Всемирного конгресса татар. Однако из нескольких вариантов развития национального кинематографа был взят за основу самый утопический: первый татарский фильм должен быть высокобюджетным суперколоссом.

В конце 90-х были образованы фонд развития киноискусства РТ и частные киностудии: «Рамай», «Инновация», «Сабантуй», «Парк Петрова», «Я-Production». В 2000 году вернулся в Казань выпускник режиссерского факультета ВГИКа Ильдар Ягафаров. Он снял в 2000 году с оператором П. Трубниковым короткометражный художественный фильм «Бэхеткэй» («Счастьюшко»). Фильм получился образный, по-хорошему национальный и с элементами европейского кино. «Бэхеткэй» получил диплом Дней турецкого кино в 2001 году в Стамбуле, а в 2002-м стал

---

лучшим в номинации «Иностранный студенческий фильм» на фестивале, посвященном культурам мира, в Хьюстоне, США; потом картина ездила в Турцию, Германию, США и везде была хорошо принята.

В 2002 году в роли кинорежиссера дебютировал народный артист Татарстана Рамиль Тухватуллин. Первый его опыт – фильм «Пропать» – посвящен борьбе с наркоманией. Тухватуллин продолжил традицию использования театральных актеров в татарском постсоветском кино.

В 2004 году в Татарстане было создано два полнометражных художественных фильма на татарском языке: «Куктау» (режиссер И. Ягафаров, сценарист М. Гилязов, оператор Р. Галеев, производство Казанской студии кинохроники, студии «Сабантуй») и «Зулейха» (режиссер Р. Тухватуллин, сценаристы Ю. Сафиуллин, Р. Тухватуллин, оператор Э. Золондинов, производство студии «Рамай»). «Куктау» побывал на VIII Форуме кино стран СНГ и Балтии в Москве. Затем было участие в III Международном фестивале кинематографических дебютов «Дух огня», проходившем в Ханты-Мансийском автономном округе. В 2005 году «Куктау» («Небесная гора») получил на XVI Открытом российском кинофестивале «Кинотавр» приз Гильдии кинопродюсеров. Кроме того, лента удостоилась одной из наград на 45-м Международном кинофестивале для детей и юношества в городе Злин (Чехия).

Фильм «Зулейха» был снят на основе пьесы Гаяза Исхаки. Тема – насильственная христианизация нерусского населения Поволжья. Действие происходит в конце XIX века. Идею фильма одобрил президент РТ М. Шаймиев. У «Зулейхи» была удачная экранная судьба: турецкая государственная телерадиокомпания «Анкара» показала фильм по всем местным и зарубежным каналам; фильм на DVD-дисках распространили по мечетям РФ.

В 2005 году в Казани прошел первый Международный фестиваль мусульманского кино «Золотой Минбар». На I фестивале в Казани осталась статуэтка «Золотой Минбар» – приз за лучшую мужскую роль получил Ф. Бикчантаев в ленте «Куктау».

Полнометражный игровой фильм «Трехногая кобыла» (автор сценария писатель Айдар Халим, режиссер Нурания Замалеева, продюсер Ильхам Сафиуллин, режиссер монтажа Влад Петров, оператор Эдуард Ситдииков) был представлен в 2008 году на IV МФМК «Золотой Минбар». Фильм получил признание авторитетного жюри; оператор-постановщик

«Трехногий кобылы» Эдуард Ситдигов удостоился статуэтки «Золотой Минбар» в номинации «Лучшая операторская работа».

На V МФМК «Золотой Минбар» состоялись премьеры нескольких татарстанских кинокартин. Из них в конкурсную программу игровых фильмов был включен один – лирическая трагикомедия «Орлы» (режиссер Рамиль Тухватуллин, авторы сценария Мансур Гилязов, Айсылу Хафизова, оператор Сергей Литовец). Актерский ансамбль картины «Орлы» – А. Шакиров, Р. Тазетдинов и Р. Шарафеев – стал победителем в номинации «За лучшую мужскую роль в игровом кино».

Фильм «Бибинур» (производство студии «Сабантуй») снят режиссером Юрием Фетингом – учеником Алексея Германа. Кинокартина «Бибинур» на XXXII Московском международном кинофестивале в июне 2010 года была отмечена кинокритиками как одна из наиболее «сильных». А на VI МФМК «Бибинур» получила Главный приз фестиваля.

В 2010 году состоялась премьера короткометражного фильма «Брелок» (авторы сценария Ильдар Ягафаров, Лейла Хасанова, режиссер-постановщик Ильдар Ягафаров, оператор Э. Золондинов, студия «Я-Production»). В 2010 году фильм «Брелок» включили в программу Каннского кинофестиваля. Картина представлена на кинофоруме Short Film Corner, прошедшем в рамках 63-го Каннского кинофестиваля.

Таким образом, первое десятилетие XXI века выявило авангард татарстанского кинопроцесса; это режиссеры И. Ягафаров, Р. Тухватуллин, С. Юзеев, сценаристы М. Гилязов и А. Хафизова.

УДК 75.03

*М. С. Асташова,  
г. Луганск*

### **ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ ПАНИЧА**

Игорь Васильевич Панич – заслуженный художник УССР, творчество которого стало значительным вкладом в развитие искусства Луганщины. Мастер стоял истоков формирования художественной традиции Донбасса, активно воздействуя на ее изобразительный характер и вектор развития.

Творческое наследие художника представляет высокую художественную ценность не только в рамках искусства Луганщины, но на всем постсоветском пространстве. Речь идет о прекрасных образцах соцреализма.

Целостность и глубина мировосприятия – отличительные черты стиля художника. Он утверждал то, во что свято верил – ценность человеческой жизни, право человека быть счастливым на мирной земле, ведущую роль личности в структуре социальной и природной системы. Во всех его картинах звучит непоколебимая убежденность в высоком предназначении человека, его великой миссии в мире [1].

Близкой и волнующей для И. В. Панича всегда оставалась тема Великой Отечественной войны. Увиденное и пережитое требовало переосмысления с временной дистанции [Там же]. Жизнь советского народа в годы Великой Отечественной войны определила содержание всех жанров живописи. В исторических картинах чаще всего воспроизводились эпизоды освободительных войн и народных движений, выражались патриотические чувства современников. Жанр бытовой, обращаясь к изображению советских людей в условиях войны, сближался с историческим и батальным. Пейзаж со следами ожесточенных битв становился пейзажем войны. Портреты тех лет – это образы участников и героев Отечественной войны. Одним из замечательных явлений искусства военного времени было плодотворное развитие тематической картины [2, с. 30]. Дальнейшая эволюция исторической живописи была ускорена подъемом патриотических чувств народа [Там же, с. 57]. К этому времени восходят замыслы ряда крупных произведений живописи Игоря

Васильевича, законченных уже в послевоенный период. Патриотическая страстность, драматическое напряжение чувств, высокая героика и лиричность образов – характерные черты творчества этой исторической страницы.

Многообразными были способы воплощения этого исторического периода в живописи. Атмосфера тревоги и надвигающегося ненастья мастерски воссозданы в картине «Война», открытый драматизм – в произведениях «Во имя жизни», «Сын», «Подвиг», «К мирному труду» и в других произведениях [1]. Художник стремился запечатлеть важнейшие события исторической битвы за свободу, раскрыть причины, обеспечившие победу СССР. Страдания, пережитые в период войны, показали новые, неведомые ранее глубины народного характера. Панич увидел героев среди обыкновенных, рядовых советских людей. Ведь в повседневной жизни так причудливо переплетаются обыденные, героические, поэтические моменты! Советские люди проявили невиданное мужество и стойкость в борьбе. Мастер увековечил подвиг миллиона безымянных борцов. Многие его произведения связаны с непосредственными впечатлениями их автора как очевидца тех событий. Игорь Васильевич изображал своих однополчан, воинов, грудью прикрывавших родную землю на тысячеверстных фронтах. Не остался без внимания художника и подвиг людей, которые в тылу ковали победу. Ведь тогда фронт и тыл были едины. Эта мысль нашла образное воплощение в большинстве картин. Рожденные войной сюжеты в творчестве мастера были различны. Разными путями шел художник и к их воплощению. Но общим для всех работ стало гуманистическое утверждения красоты и ценности человека, антипатия ко всему, что мешает его счастью, что враждебно светлой и радостной жизни на мирной земле. Только человек, переживший войну, может так остро видеть и высоко ценить красоту и значительность каждого мирного дня, окружающее человека спокойствие [Там же].

Творческим воплощением памяти о войне стала картина «Военная пашня». Невзгоды военного детства показал художник на этой картине. Здесь нет места радости, здесь никто не может чувствовать себя защищенным. Пока мужчины отстаивают страну на войне, сохранение домашних хозяйств легло на хрупкие плечи женщин и детей. Недостающую физическую силу приходилось восполнять силой духа.

---

Потребовалось много терпения и мужества, чтобы не погибнуть от голода в тылу той страшной войны. В этой картине художник был немногословен, но эффект от каждого его мазка истинно весом. Здесь мы видим три напряженные фигуры, тянущие тяжелый плуг. Крестьянка на заднем плане прописана нечетко, зато, по лицам женщины и малолетнего мальчишки впереди мы можем осознать, насколько нелегко дается им подобный труд. Мимика женщины искажена в надрыве и страдании, рот приоткрыт, чтобы сделать глоток воздуха, ремень от плуга сильно давит на плечо. Выражение на лице ребенка выявляет его волевой характер и так рано пробудившуюся мужскую выносливость. Всеми силами он старается помочь матери – тянет плуг наравне с ней, упрямо упираясь ногами в землю и отталкиваясь руками. Все фигуры расставлены таким образом, чтобы подчеркнуть и даже усилить устремленность их движения. Колорит произведения весьма мрачный. Над пустой пашней нависли тяжелые зловещие тучи, и как-то хищно кружат вороны. Видимо, еще не скоро эти пахари ощутят облегчение после победы в войне.

Роль Игоря Васильевича Панича, как художника и просто человека ценна для Луганщины и всей страны. Он оставил после себя творческое наследие, значимость которого с каждым днем растет.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Панич Игорь Васильевич. – Луганск : Ред.-изд. отдел облуправления по печати, 1993. – 24 с .
2. История советского искусства. Живопись, скульптура, графика. – М. : Искусство, 1968 – . – Т. I. – 1968. – 520 с.

УДК 75.071.4.071.5-043.83(477.83-25)"19"

*Х. О. Береговська,  
м. Львів*

**КУЛЬТОРОСОФСЬКА ПЛАТФОРМА МИСТЕЦЬКИХ  
І НАУКОВИХ ЗАЦІКАВЛЕНЬ С. ГОРДИНСЬКОГО  
ПАРИЗЬКОГО ПЕРІОДУ (1927 – 1931 рр.)**

Святослав Гординський – один із видатних українських мистців у діаспорі ХХ ст. Був особистістю ренесансного типу – живописець, графік, монументаліст-іконописець, поет, перекладач, мистецтвознавець й організатор культурно-мистецького життя. Творив в умовах полікультурних широт: Львів, Париж, Берлін, Нью-Йорк, Торонто, Рим та багато інших визначних мистецьких центрів. Святослав Гординський зумів психологічно адаптуватися та реалізувати себе в актуальних для свого часу концепціях образотворення, а також задокументувати власне професійне кредо (теоретичне та образотворче) на різних проблематико-теоретичних мистецьких платформах. Він вибудував свою модель естетичного досвіду в поєднанні з тяглістю національної традиції, історії та фольклору.

Мистецька спадщина Святослава Гординського тісно пов'язана не лише з українською культурою, але й з багатьма досвідами модернізму і постмодернізму центральних і східноєвропейських країн. Його мистецтвознавчо-публіцистичні здобутки і монументальне сакральне мистецтво відчутно фігурують в історичному контексті ХХ ст.

У Святослава Гординського було чимало приводів до того, щоб синхронно займатися творчістю (графічно-малярською) та літописанням актуальних подій та ситуацій у культурних середовищах, в яких перебував.

Мистецьке життя Львова і Європи 20 – 30-х рр. було наснажене колоритними подіями, які заслуговували на систематичне укладання у хроніку. Інтелектуальні ідеї цього важливого періоду розвитку національного мистецтва потребували активної участі та фіксації. Конфігурація виставкового та мистецько-організаційного життя Львова між двома світовими війнами виявила цілісну загальноєвропейську платформу міжкультурних діалогів, зокрема із світом паризької богеми.

У критичних статтях С. Гординський намагався окреслити стан і перспективи українського образотворчого мистецтва, охарактеризувати творчі починання й досвіди визначних мистців та інтелектуалів.



У своїх теоретичних дослідженнях С. Гординський порушував низку мистецьких проблем. Спектр проблем тяжів від «форми» до «аналізу» мистецького явища. Конфігурація кожної проблеми визначалася певною комбінацією факторів: часових, творчо-ідеологічних, професійних.

Еволюцію творчої думки С. Гординського (в теорії і в практиці) до 1950-х рр. умовно можна поділити на три періоди (контексти: Львів, Париж, Берлін), відповідно в яких формувався мистець.

Питому частину в періодичних публікаціях С. Гординського займають проблеми: стилістики, художньої манери, «кольору і форми», позиція українського мистця в світовому обширі, аналіз актуальних мистецьких проблем і творчостей.

У своїй першій публікації в Парижі С. Гординський піднімав питання позиції українського художника в європейській столиці, де молодий дослідник наголошував, що сучасний мистець не багато уваги звертає на «красу, естетику, грацію». Його метою було: поставити себе (своє мистецьке я) між предметом і глядачем, поставити так, щоб схопити дану річ з погляду її малярських цінностей – і передати її через власну індивідуальність глядачеві. Важливо для мистця, щоб глядач побачив скільки вкладено духової «інтелігенції» і враження (emotion). Зміст грає для мистця другорядну роль. [4, с. 134 – 141].

До Парижу 20-річний С. Гординський потрапляє через Берлін у 1927 році. Як пізніше згадуватиме: «Все найкраще, що бачив у Берліні, це було французьке малярство» [5, с. 28]. Оцінивши ситуацію, зрозумів, що все і всі там чужі, кожен самотужки, досвідом і творчістю здобуває собі місце. Не скристалізувавши себе як особистість і не усвідомивши своєї творчої приналежності до перспективних мистецьких напрямків, молодий мистець попадав під загрозу зоднаковіння, і навіть сам Пікассо – в групі «справжніх» французів був до деякої міри чужим.

Тоді, у 1928 році С. Гординський познайомився з Пікассо. Зустріччєй було кілька, однак, знаковою була розмова двох художників про творчість мистців різних національностей, в якій Пікассо наголосив: «Для чого ви так прагнете наслідувати модерне, у вас є такий потужний пласт давнього архаїчного мистецтва, міцний етногенетичний код, в якому закладено здавен все те, що тут сьогодні вважається новітнім...» [1]. Потому додав: «Візьміть з Мекки європейського мистецтва тільки модерні формальні засоби, і ними прооперуйте своє національне давнє мистецтво» [Там само].

Ці слова стали пізніше визначальним критерієм у творчості молодого мистця, які наскрізь вплинули на формування подальшого творчого досвіду.

При приїзді до Парижу, головним завданням молодого художника було розібратися в полікультурних площинах, простежити пізнавальний шлях різних творчостей та оригінальних темпераментів. Зрештою, знайти свою мотивацію: крокувати за новітньою модою, щоб «відокремитись і спромогтись на власну оригінальність або ж наслідувати когось, хто віднайшов уже власний шлях».

Незадовго, в 1928 році С. Гординський вступає до академії Жульєна, до професорів: Роберта Повше, пізніше – Пауеля Альберто-Лоренса. В академії він починає власне експериментування. Відчуває безсилля вирівняти і зав'язати творчий діалог з новими вчителями. Переконавшись, що не зможе малювати так, як від нього бажають, вже через шість місяців покидає навчання. Він надовго поселяється в Луврі, де копіює Веронезе, Рубенса, Делакруа.

На початку 1929 року, докладно ознайомившись із багатством розмаїтих мистецьких колекцій паризьких галерей і музеїв, С. Гординського почала цікавити скульптура Давнього Єгипту, Азії, античної Греції та Риму. Він відкриває для себе пластичну форму, яка допомагає йому більше зрозуміти модерністів, конструктивістів та кубістів.

Наступним етапом для С. Гординського було скрупульозне вивчення давньої фрески і фаюмського портрету, творчості неофітів-християн, ранньовізантійського мистецтва. Відтак, робить для себе конструктивні висновки, формує синтез мистецтва політеїстичного й монотеїстичного, станкового та монументального. Як пізніше згадує: «Сезана я вже розумів, Пікассо мене інтригував, та, студіюючи проблему простору, малюючи впродовж півроку натюрморти, я поволі знайшов свою фарбу» [2, с. 4].

Мистець давно відчував гостру потребу виробити нові критерії творчої впізнаваності. Перед С. Гординським постала неодмінна умова створення власного художнього виразу. Він дає свої роботи на виставки у «Salon des artistes francais» (1929 р.), пропонує їх інтернаціональній групі молодих манпарнасців «salon de L'escalier» (1929 р.).

У Модерній Академії Фернана Леже, де він навчався на курсі композиції і плакату, чи не найбільший вплив відбувся на розуміння формальних проблем

сучасного мистецтва. У своїй школі Леже наголошував учням на трьох елементах: кольорі, просторі і композиції. Він був для молодого С. Гординського добрим прикладом сучасного художника, який прагне передати у модерних формах ритм і динаміку сучасного цивілізованого світу. Як згадує С. Гординський: «Особливо важливий тут принцип конструктивізму, який був нам потрібний як антипод проти довгого періоду імпресіонізму» [3, с. 27 – 29].

До Парижа С. Гординський їздив двічі. Вдруге, в 1931 році, вже добре зорієнтований в мистецькому західноєвропейському середовищі, він чітко знав, що мав розвивати. Колишня розгубленість трансформувалася в мистецьку агресивність. В Парижі відбулася триетапна еволюція модерного мистецтва С. Гординського: 1) конструктивно-площинні твори; 2) вплив кубістичного малярства; 3) розуміння і трактування твору як замкненої еліптичної композиції із впливами сюрреалізму. До речі, С. Гординський перший з українських мистців привіз сюрреалізм до Галичини.

У Парижі в С. Гординського сформувалися дві моделі світосприйняття і способів їх образотворчого втілення. Перша модель покладена на підвалини «науки» О. Новаківського (свого першого вчителя). Друга – виросла із «студій» модерністичної школи Леже. У французькій столиці в С. Гординського з'явився вибір: можливість оволодіти чужою (європейською) моделлю пізнання або продовжувати тяглість львівського «виховання», чи знайти власний підхід і засіб творення «українсько-європейського» мистецтва.

С. Гординський зіштовхнувся із явищем «діалогу культур» чи «спілкування культур у європейському середовищі». Він підтвердив можливість особистого діалогу з художньою традицією, з пластом української народної спадщини. Мистець мав потребу перевести традиції через фільтр індивідуальної свідомості і перетворити її у нову художню якість. Добре засвоївши науку зображати світ в ілюзорно-життєподібних формах, оволодівши системою творення узагальнено-умовних образів – він створює свою, авторську «субстанцію» в мистецтві.

С. Гординський переніс на ґрунт свідомості львівських колег можливість сміливої інспірації фольклором, але з виразом форматом під «контемпоральний пошив». Париж став для С. Гординського школою професійного зростання і успішності. С. Гординський був активним в

українській громаді – контактував з В.Винниченком, В.Хмелюком, М.Глушценком і О.Грищенком. Мистець підтримував особисте знайомство з європейськими художниками, такими, як: Джіно Северіні, що був одним із чільних творців італійського футуризму; із Маріо Тоцці та з представниками молоді паризької богеми – М. Бріаншоном, Р. Удо, Ж. Жаненом та ін.

Мистецький метод С. Гординського паризького періоду побудований на інтуїтивному відчутті, розумінні й гарячковому сприйнятті новітніх процесів в багатонаціональній системі мистецьких координат. Він намагався зробити свій помітний внесок в образотворчу систему, відповідно до нових естетично філософських і просторово пластичних концепцій.

Своєрідним звітом з паризьких студій С. Гординський вважав Третю виставку АНУМ 1931 р. Він представив інші твори, неподібні на попередні. «Сьогодні ми пізнали нового Гординського – субтельно модерного графіка та мистця композиції, - писала рецензент «Нової Хати» - в його творах можна провести зовсім ясну лінію між періодом львівським і паризьким» [5, с. 21].

Отже, паризький період (1927 – 1931 рр.) був вирішальним у процесі становлення творчої постави Святослава Гординського, його мистецького досвіду. Тут він оцінив власну творчу потенцію, порівнюючи засвоєну практику із школи О. Новаківського з новітніми європейськими тенденціями. Це дало змогу мистцю, на підставі синтезу, виробити свою впізнавану художню манеру і спробувати адаптувати її в різних видах образотворчого мистецтва в українському просторі.

Святослав Гординський, проживши значну частину життя за кордоном, був органічно зв'язаний з національною культурою України. Його творчість, умовно поділена на довоєнний та еміграційний періоди, відбила різноманітні стилі надзвичайно складного в своєму розвитку мистецтва ХХ століття.

Аналіз існуючої літератури свідчить, що творчість Святослава Гординського не вивчена належним чином, зокрема, не проаналізовано мистецтво С. Гординського в контексті, як національної, так і світової культури.

Актуальним і важливим є сьогодні довести значну роль С. Гординського як інтерпретатора ідей і практик українського та інонаціонального мистецтва й теоретичних творчих досвідів, які,

дослідник умів визначити, систематизувати та осмислити як теоретик і практик.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гординська-Кая Лада. Спогади про тата, кілька коментарів з життя Святослава Гординського / Лада Гординська-Кая // Рукопис. – 2005.
2. Гординський С. Лист з Парижа. Два мистецтва / С. Гординський // Діло. – 1931. – 25 квіт. – С. 4.
3. Гординський С. Львів, Париж, еміграція. Спогади про Степана Луцика / С. Гординський // Степан Луцик – митець. – Нью-Йорк ; Торонто ; Вашингтон, 1973. УВУ. – С. 27 – 39.
4. Гординський С. Огляди Українські малярі в Парижі / С. Гординський // Нові шляхи. – 1929. – № 7. – С. 134 – 141.
5. Гординський С. Третя виставка спілки праці українських образотворчих мистців 1942 р. : каталог-альманах / С. Гординський. – Л., 1943. – С. 21.

УДК 78.072.3

*В. А. Боброва,  
г. Луганск*

#### МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Э. Т. А. ГОФМАНА О МУЗЫКЕ Л. БЕТХОВЕНА

Эрнст Теодор Амадей Гофман вошел в историю мировой культуры благодаря яркому таланту, проявившемуся в литературе и в музыке. Изучая его наследие, мы можем определить еще недостаточно изученный аспект его деятельности, а именно музыкально-критические статьи. Его работы, посвященные отдельным аспектам музыкального искусства, творчеству композиторов положили начало развитию музыкальной публицистике и критике. Как отмечает И. Бэлза, Гофман "начал новую эпоху в музыкальной критике, подняв ее на высоту, которой никто до него не достигал" [1, с. 557]. Высокий уровень его музыкально-критических сочинений определяется соединением литературно-поэтического и музыкального и именно поэтому они приобретают не традиционный публицистический вид, а становятся высокохудожественными произведениями. Как отмечает Ал. Михайлова: "музыкальная критика Гофмана – это и критика нового уровня и совершенно новое художественное явление, возникающее как своего рода синтез – как

целостное выражение личности, выявляющей, но не разрешающей свои внутренние противоречия" [2].

Следует отметить, что в конце XVIII – 1-й половине XIX века в Австрии и Германии уже определился круг литераторов и философов, которые пишут статьи, рецензии, эссе, посвященные музыкальным темам. Среди них – Антон Фридрих Юстус Тибо, Биттино Brentano (фон Арним), Людвиг Тик, Иоганн Вольфганг фон Гете, Новалис и др.

В 1808 г., когда Гофман живет и работает в Бамберге, он пишет новеллу "Кавалер Глюк", с которой начинается музыкально-критическая деятельность, в дальнейшем Гофман станет автором многих статей, посвященных самым разным теоретическим проблемам. В основном статьи печатались в местных газетах (*Allgemeine musikalische Zeitung*) и журналах "*Musikalisches Kunstmagazin*".

Осмысление Гофманом музыки, проблем синтеза искусств, музыкальной выразительности, жанров, а главное создание образа музыканта нашли свое воплощение в его художественных литературных произведениях – "Фантазия в манере Калло", "Серапионовы братья", "Необыкновенные страдания директора театра", "Житейские воззрения кота Мурра".

Особое место в музыкальных предпочтениях Гофмана занимают венские классики – Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен. Он один из первых, кто высоко оценил творчество Л. Бетховена и сделал профессиональный анализ произведений композитора.

Теме бетховенской музыки, посвящены ряд рецензий и статей: рецензия на мессу Л. Бетховена, на симфонию № 5 *c-moll*, op. 67, на увертюры "Эгмонт" и "Кориолан". В "Крейслериану" писатель включил очерк "Инструментальная музыка Бетховена", созданные на основе двух рецензий, опубликованных ранее в бамбергской газете *Allgemeine musikalische Zeitung*. "Крейслериана" явилась эстетическим credo Гофмана и не случайно здесь одно из главных мест занимает музыка Бетховена.

В новелле "Поэт и композитор" (1813 г.) представлен диалог, тема которого связана с взаимоотношением музыки и поэзии, о выразительных возможностях оперы.

Желая подчеркнуть, свое уважение к Бетховену, признавая его талант Гофман дает одному из персонажей новеллы имя Людвиг.

Для самого же Бетховена стала важна оценка Гофмана. 23 марта 1820 года Л. Бетховен пишет письмо Э. Гофману. Для нас представляется важным привести полный текст письма: "Милостивый государь! Пользуясь возможностью благодаря г-ну Небериху снести со столь богатым душевно человеком, как Вы. Вы писали о моей скромной особе; г-н Штарке показал мне в своей записной книжке несколько Ваших строк обо мне. Итак, смею надеяться, что Вы принимаете во мне некоторое участие; позвольте заверить, что мне это весьма приятно со стороны человека столь выдающихся качеств, как Вы. Желая Вам всего наилучшего и остаюсь почтительнейше преданный Вашей милости Бетховен" [3, с. 325].

Находясь в поисках понимания и объяснения сущности искусства, Гофман заложил основы Романтизма. И следуя своей эстетической позиции, он воспринимает музыку Гайдна, Моцарта, Бетховена как романтик. Критик подчеркивает, что романтика у этих композиторов иная.

Говоря о Романтизме венских классиков, Гофман пишет: "Творцы современной инструментальной музыки, Моцарт и Гайдн, впервые показали нам это искусство в полном его блеске; но кто взглянул на него с безграничной любовью и проник в глубочайшую его сущность – это Бетховен" [2, с. 6].

Высказывая мысль о том, что Романтизм может проявляться в самых разных смыслах, Гофман приходит к заключению, что в конечном счете все они соединяются в единый смысл, который приобретает статус идеала новой музыки.

В своем очерке, критик анализируя инструментальные произведения Бетховена, определяет эмоциональную палитру музыки композитора для которой характерна драматичность и трагедийность, яркое сопоставление чувств, эмоциональная спонтанность. И все же для Гофмана, Бетховен остается настоящим романтиком: "Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он чисто романтический композитор..." [4, с. 59].

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бэлза И. Капельмейстер Иоганнес Крейслер / И. Бэлза // Э. Т. А. Гофман Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники – М., 1972. – С. 541 – 563.
2. Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2 т. Т. 2 : антология / сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; под ред. Н. Шахназарова. – М. : Музыка, 1982. – 432 с.
3. Э. Т. А. Гофман: жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / пер. с нем., сост. К. Гюнцеля. – М. : Радуга, 1987. – 464 с.
4. Гофман Э. Т. А. // Э. Т. А. Гофман Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. – М. : Худож. лит., 1991. – 494 с.

УДК 792.03

*А. Б. Бушев,  
г. Тверь, Российская Федерация*

**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР НА ПОРОГЕ ПЕРЕМЕН**

В репертуаре Тверского драматического театра присутствуют или совсем недавно прошли постановки русской классической драматургии – Чехов, Островский, инсценировки Гончарова и Толстого, западноевропейская классика – Бальзак, Шоу, Миллер, Шиллер, Шекспир, О’Нил... Великие имена, великие пьесы с поиском абсолютного Добра... Но исключительно на них одних не может строиться весь репертуар. Последние годы «тяжелую артиллерию» классики разбавили постановками легких зарубежных развлекательных пьес – М. Камолетти, Х. Бергер, Р. Куни, М. Ладо, А. Бенедетти, Дж. Флетчер, М. Фрейн... Но это лишь подчеркивает отсутствие в театре серьезного современного репертуара, поднимающего современные проблемы, и отсутствие зрителя. Парадокс: театр, работавший в 1950 – 1960-х годах без дотации, стоит с протянутой рукой. Театр, бывший притяжением и магнитом, давно не является им для многих. Будто и нет историй успеха других коллективов на столичной и провинциальной сцене.

Основной вопрос: какой же репертуар пришел после 1980-х, а тем более после 1990-х годов? Хочется, чтобы на сцене был современный театр, современная драматургия, современный репертуар, связанный не с развлекательным характером однодневных антрепризных постановок. Так, театр ставит комедии Р. Куни, не представляющие серьезной драматургии,



а зрителя бы привлек серьезный проблемный современный театр. Современность – и нет интересной драматургии. Но почему ее находят интереснейшие современные художники Франсуа Озон, Бернардо Бертолуччи, находил Стэнли Кубрик? Почему в искусстве нам сегодня так интересен Ларс фон Триер – продолжатель традиций Бертольда Брехта?! Показательно, что отсутствует серьезная критика работ театра драмы, отсутствуют обсуждаемые новости театра.

Что такое успешный театр?! Будущее театра под угрозой. Во всем мире зритель не ходит в театр. Некоторые авторитетные искусствоведы (в частности, Р. Должанский) считают, что в сегодняшней России театр вышел из социальной жизни сам, по доброй воле. Театр, имеющий собственное лицо, редок. Театр, имеющий современный репертуар, – редок вдвойне. Театр авангарда – всегда театр элитарный.

Театр предлагает иной взгляд на повседневность, на современность. Это не просто повод провести вечер, но и способ понять, кто ты, что ты, что происходит с обществом, в котором ты живешь. Для этого надо быть современным и проблемным.

Хотя театр успешный – наверное, с точки зрения продюсера, – это тот, куда продаются все билеты. Вообще, нужно изучать структуру театральной аудитории. В конце концов, на каждый авангард должен найтись зритель.

Театр актерский почти умер: с театральных подмостков не звучит поэзия (ее заменила политика, а потом бизнес). Редким дивным цветком представляются чтения А. Демидовой или дивертисменты М. Козакова по Бродскому. Давайте помечтаем: музыкальный арт-театр, камерный театр, новаторский был бы уместен и интересен на тверской сцене. Жизнь предлагает материал: Ю. Шевчук, В. Бутусов, Эдит Пиаф, Сальваторе Адамо, Шарль Азнавур, Мишель Легран, Дейв Брубек, Дюк Эллингтон. Как интересны творцы и их творчество, истории их успеха и любви миллионов их поклонников! Всегда интересен театр, прокладывающий межкультурный мост к средневековью (Роберт Стуруа), к восточной культуре.

Достаточно посмотреть на список Нобелевских лауреатов последних лет, чтобы понять, какое богатство мы храним втуне – Айрис Мердок, И.-Б. Зингер, Г. Грасс, Г. Гессе, Д. Лессинг. В Тверском театре никогда не ставились или мало ставились Тенесси Уильямс, Владимир Набоков,

Генри Миллер, Жан Кокто.

Государственному репертуарному театру нужна репертуарная политика. Для театра семидесятых новаторами выступали Берроуз, Дюрренматт, Ионеску, Мрожек, Беккет, Моэм, Шоу, Нушич, Олби, Уильямс, Чапек, О'Нил, Пристли, Гибсон, Ануй, Жироду, Джойс, Цвейг, Манн, Досс Пассос, Саган. Театры ставил Шварца, Вампилова, Розова, Арбузова, Володина, Бабеля, Рощина.

Прошло тридцать лет... И в общем-то эпоха Н. Саррот, Э. Базена, Г. Грина, Апдайка, Н. Мейлера, У. Стайлера, Гора Видала – это уже история.

Мы с удовольствием, например, посмотрели бы, как в Тверском театре справились бы с постановкой М. Павича.

Просматриваю репертуар московских театров последних лет. Н. Саймон, Ануй, Ив Жамиак, Берджес, Набоков, Стоппард, Питер Акройд, Пинчон, Бергман, А. Николаи, Ф. Скотт Фитцджеральд, Пристли, Й. Бар-Иосеф, Ж. Фейдо, А. Жарри, Э. де Филиппо...

Речь не идет о «чернухе» 90-х годов или устаревших советских пьесах. Советская эпоха закончилась. Необходимо, по мнению Н. А. Нарочницкой, перевернуть страницу, освободившись от заблуждений прошлого, не глумясь над отцами. Театр же ждет обращение к современным российским авторам – Е. Гришковец, Л. Улицкая, Л. Петрушевская, Н. Садур, Н. Птушкина, Н. Коляда, «Псих» А. Минчина, В. Нарбикова, братья Пресняковы и братья Дурненковы, Т. Кибиров, С. Гандлевский, А. Галин, С. Довлатов, Б. Акунин... Почему нам всегда интересны Р. Литвинова и К. Муратова?!

Театру должно подступиться к современным прозаикам и драматургам – И. Мамаева, В. Орлова, С. Шаргунов, З. Прилепин, А. Слаповский, И. Вырыпаев, К. Драгунская, М. Курочкин, А. Проханов, В. Маканин, Б. Акунин, Т. Толстая, Л. Петрушевская, Д. Рубина... Ничего подобного нет в Твери и в помине. В репертуарной палитре есть и малоизвестные в силу тех или иных причин В. Аксенов, М. Алданов, Н. Берберова, Ю. Трифонов...

Навскидку – на московских сценах идут пьесы, авторы которых – У. Уичерли, И. Терзоли, Э. Вайме, А. Эйкборн, Г. Пинтер, Ю. Фоссе, Р. Нэш, Х. Левин, С. Берман, А. Николаи, Д. Мастерофф, Э. Матиссен, Г. Голубенко. Интересно? Неужели нет?!

Многочисленны сайты драматургии в сети Интернет, можно получить информацию обо всех фестивалях, новинках, всех современных драматургах (сайт «Новая пьеса», фестиваль «Любимовка», Театр-школа современной пьесы, «Новая волна» и т. д.). Новаторский репертуар представлен в театре «Практика», театре «Дос», театральной студии М. Рощина. Волею каких судеб жители региона оторваны от новаций в театральном искусстве и «окормляются» лишь хорошо известной всем великой классикой?! Держит ли тверской драмтеатр руку на пульсе перемен?! Все отчетливее слышим как этот вопрос, так и отрицательный ответ на него. Ю. Поляков, Н. Коляда, Б. Рацер – В. Константинов и Р. Куни не восполняют потребность в современном театре.

Вспомним истории успеха. Успех – воздух театра. Прочитаем книгу А. Житинкина «Плейбой московской сцены» – синонима коммерческого успеха, посмотрим на репертуар интереснейшего московского театра «Сфера» под руководством Е. Еланской, театральных коллективов С. Арцыбашева, В. Спесивцева, П. Фоменко. Конечно, и они ставят классику, но не ограничиваются ею. Значительными событиями стали музыкально-драматический театр Е. Камбуровой или постановка мюзиклов в театре оперетты.

Не хочется ли тверской труппе поставить «Молли Суини» – пьесу Брайана Фрилла, одного из самых известных англоязычных драматургов современности?! Глядя на репертуар современного Тверского театра, невозможно представить, что есть современный интеллектуальный театр после 1980-х годов. Прошло целое поколение. Досадно, потому что есть иные примеры. Фестивали театра П. Фоменко и «Современника» на канале «Культура», ежегодные фестивали «Вишневый сад» и «Новая волна» в «Театре современной пьесы», новаторский и глубокий театр «Сфера»... Знают ли в театре, чем заняты и как работают А. Калягин, П. Штейн, М. Макеев, что ставится в Театре Сатиры?

Хочется видеть современные российские пьесы. Три года назад руководитель литературного отдела лондонского театра «Ройял корт» Грэм Уайброу обошел московские театры на предмет наличия в них современной драматургии и спросил в интервью: «Где же ваши истории? Ведь в России продолжается время перемен». Истории с тех пор потекли – только держись, и фестивалей новой драматургии не счесть. Советуют посмотреть потрясающий спектакль финна Йозла Лехтонена

«Чернобыльская молитва» по книге Светланы Алексиевич, «Три действия по четырем картинам» Михаила Угарова (спектакль рождается из четырех полотен художников) и «Пьесу про деньги» Эдуарда Боякова, о которой вы устанете думать: «Это про меня!» – так автор точен и язвителен.

Фестиваль современной британской драматургии с успехом проходил в Москве. Аншлаги на всех спектаклях фестиваля, полные залы на мастер-классах и встречах с режиссерами и драматургами, многочисленные отклики прессы свидетельствуют о колоссальном успехе фестиваля в столице. Какие пьесы понравились и будут поставлены Тверским драмтеатром? Что дал Тверскому театру Всероссийский фестиваль современной российской драматургии имени Вампилова?!

Например, «Госпиталь „Мулен Руж”» – эксцентричная, пронзительная пьеса Дани Лоран, ставшая абсолютным сюрпризом французского театра в 2003 году. Парижский спектакль по этой пьесе обогнал всех претендентов на престижную премию «Мольер» (французский театральный «Оскар»), победив в пяти номинациях! Такое бывает крайне редко. Эта работа не заинтересовала театр. Но заинтересовала бы тверского зрителя.

Андрей Платонов, «Шарманка», – успех. Сергей Довлатов – постоянный успех. Роберт Пенн Уоррен – потрясающе современный и глубокий материал. Недавно в одном из московских театров вновь поставлена пьеса «Кто-то пролетит над гнездом кукушки» – сенсация. Британский драматург Наталья Пелевайн написала пьесу о «Норд-Осте». Или это табу? Или это забыть?! Слышал ли кто-нибудь об этой пьесе, идущей на европейских сценах, в Тверском академическом театре? Или все заняты очередной постановкой «Вишневого сада»?!

Чтобы быть успешными, надо много знать и чувствовать. Например, какими именами представлен английский интеллектуальный роман современности? Что можно перенести в театр? Исповедально-философский роман 1980 – 2000 годов представлен именами Грэма Свифта, Иэна Макьюэна, Джулиана Барнса, Кадзуо Исигиро, Мартина Эмиса, Салмана Рушди, Джона Бэнвилла. Британия известна миру современными пьесами Сары Кейн, Марка Равенхилла, Мартина Кримпа, Джима Картрайта. Театр, где ты?!

Понимая всю деликатность ситуации, не можем не подвести итог: постановка современных интеллектуальных малобюджетных спектаклей и

постановка музикальних спектаклей может спасти академический театр от замыкания и распада. Активная работа по формированию репертуара театра поможет ему занять свое место, быть востребованным и значимым и перестать просить манны бюджетных дотаций на старомодные постановки. Но самое главное – это будет действительно культурная работа театра на благо зрителя, ждущего интересных современных постановок.

УДК 792.01

*К. М. Гребенік,  
м. Луганськ*

### ТЕАТРАЛЬНА СЦЕНОГРАФІЯ ЯК У ПОЛІ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ XX СТ.

У театрі на межі XX – XXI століть відбулися істотні зміни, що торкнулися всіх боків його діяльності, пов'язані із застосуванням інформаційних технологій. Сучасний театр стає на інноваційний шлях розвитку, використовуючи досягнення інноваційних технологій в основних складових постановочного процесу: режисерської експлікації, створенні ескізів декорацій і костюмів, а також у здійсненні сценографічного рішення вистав. Інноваційні технології роблять величезний вплив на розвиток театру як виду мистецтва: з'являються унікальні форми вистав, інноваційні театральні спеціальності, специфічні технології постановочної творчості і театральної справи.

Сучасний етап розвитку театру потребує нової форми планування та керування театральним проектом, що актуально для оптимізації творчого та матеріального постановочного комплексу як у державних, так і в приватних театрах.

Театрально-декораційне мистецтво, або, як його частіше називають, мистецтво сценографії, довгий час знаходилося в якомусь дослідницькому вакуумі. З одного боку, ніхто не відмовляв театральним митцям у праві називатися самостійними творцями, значимість театральної декорації, просторового вирішення вистави як невід'ємної складової синтетичного мистецтва театру визнавалася всіма. Імена художників театру займають

почесне місце поряд з найвизначнішими режисерами і в театральній програмі, і в дослідженнях мистецтвознавців, і в книгах, присвячених різним періодам у розвитку сценічного мистецтва. Існує безліч робіт, що розглядають конкретні етапи історії театральньо-декораційного мистецтва, особливості шекспірівської сцени, мальовничі декорації, багато написано про вплив конструктивізму на матеріальну структуру спектаклів в російській і світовому театрі 20 – 30-х років XX століття. Про зовнішній вигляд вистав в різні історичні епохи писали А. А. Анікст і А. К. Джівелегов, Г. Н. Бояджієв і С. С. Мокульський, А. В. Бартошевич і Б. В. Алперс. Окремими сценографічними аспектами вистави, дослідженням певних напрямів у розвитку художнього оформлення вистави, творчості окремих театральних художників займалися Дж. Гасснер, А. Р. Кугель, А. А. Гвоздьов, П. А. Марков, І. Я. Греміславській, Е. С. Громов, М. Г. Еткінд, С. С. Макульській, М. І. Пожарська, Ф. Я. Сиркіна, М. Є. Костіна та ін. Особливе місце в становленні науки про просторову виразність вистави займають спогади, літературні праці практиків театру, художників і головним чином режисерів, особливо К. С. Станіславського, В. І. Немировича-Данченка, А. Я. Таїрова, В. Е. Мейєрхольда, Е. В. Вахтангова, Г. Крега, А. Д. Попова [4]. Існує безліч монографій і досліджень, присвячених творчості окремих художників театру, як російських, так і зарубіжних.

У теоретичній спадщині і практиці сучасного театру є досить поглиблені передумови, що дозволяють бачити сценографію як всю сукупність просторового рішення вистави. В історії театру можна простежити зміну сценографічних форм в контексті різних культур, епох; при цьому чітко проглядається взаємозв'язок сценографії з іншими організуючими частинами вистави в процесі становлення театрального мистецтва. У теорії акторської гри досліджуються пластичні можливості акторського ансамблю, характер динаміки мізансценіческого малюнка вистави в залежності від системи акторської гри, історичної форми театрального мистецтва, це жанрова визначеність. Принципи оформлення вистав та вплив на сценографію просторових видів мистецтва відображаються в історії декораційного мистецтва. Тут же досліджується і творчість окремих, театральних художників. В історії та теорії театральної архітектури і техніки простежується розвиток художньо-технічних засобів

вистави і виявляються особливості сценічного простору в залежності від зміни історичних форм театру.

- Сценографія як синонім декораційного мистецтва. У Г. К. Лукомського ми читаємо: «Сценографія – мальовниче прикраса сцени...» [1, с. 110]. Доречно тут припустити, що справжній термін є трансформоване «скенографія», що зустрічається ще у М. Вітрувія і позначає «розпис сцени», тобто застосування мальовничих перспектив в оформленні вистави.

- Сценографія як наука про художньо-технічних засобах у створенні просторової образності вистави. Потреба у створенні науки, яка комплексно вивчала б закономірності механізму сукупності всіх технічних і художніх засобів оформлення вистави, назріла давно, хоча безпосереднє становлення цієї науки почалося в наші дні. За такою галуззю театрознавства і закріпилася назва «сценографія». Поділяючи думки В. Є. Бикова, що під «сценографією» треба розуміти «сукупність всіх технічних і художніх засобів постановки вистави» [2, с. 38], визначення такої науки дає В. В. Базанов [3, с. 3 – 4].

На сучасній стадії розвинення науки про театральний термін «сценографія» придбав одне з основоположних значень. Сценографія є вся сукупність просторового рішення вистави, визначаюча візуальну значимість театального образу. Вона включає в себе як окремі грані декораційного мистецтва, архітектурно-технічні можливості сцени і, головне – пластичні можливості акторського складу, які проявляються в розвитку мізансценічного малюнка. Багато в чому мають рацію і ті дослідники, які вважають, що власне сценографія характерна для театру XX століття, тобто режисерського театру, так як тільки такий театр усвідомив значимість сценографічної образності вистави.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Лукомський Г. К. Старовинні театри / Г. К. Лукомський – СПб., 1913. – Т. – № 1. – С. 129.
2. Быков В. Е. Проблемы театральной архитектуры и сценография : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра архитектуры / В. Е. Быков. – М., 1973. – 46 с.
3. Базанов В. В. Эстетичні функції театральної техніки : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства / В. В. Базанов. – Л., 1971. – С. 5.
4. Таиров А. Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров. – М. : ВТО, 1970. – С. 335.

УДК 378.147

*Т. І. Гречко,  
м. Луганськ*

## **ВИКОРИСТАННЯ МОДУЛЬНОЇ ТЕХНОЛОГІЇ ПРИ ДИСТАНЦІЙНОМУ НАВЧАННІ**

Одним з перспективних напрямків удосконалення методології вищої освіти є використання дистанційного навчання в навчальному процесі. Загальновідомо, що дистанційне навчання в порівнянні з традиційним має ряд переваг, таких як відкритість, універсальність, доступність отримання освіти, можливість перекваліфікації працівників з числа безробітних, реальна можливість реалізації прискореного варіанта одержання освіти у вищих навчальних закладах; достатня гнучкість у виборі навчального закладу, місця та часу навчання; забезпечення безперервного процесу навчання: навчання – підвищення кваліфікації – перекваліфікація отримання професійної додаткової освіти; здача слухачами іспитів, заліків, курсових робіт і інших видів робіт без прив'язки до жорстко встановленого терміну [2, с. 125], можливість отримання освіти особам з обмеженими фізичними можливостями. Це й визначає актуальність теми нашого дослідження.

Слід зазначити, що дистанційне навчання дозволяє отримати освіту без відриву від основної діяльності, в будь-який зручний для слухача час та незалежно від місця його проживання. У зв'язку з цим останнім часом в Україні дистанційному навчанню приділяють особливу увагу.

У спеціальній літературі приводяться різні визначення «дистанційного навчання». Більшість з них має такі недоліки: в них акцентується увага на використанні нових інформаційних технологій, відсутня вказівка на системність цього комплексу та на необхідність досягнення головної (результуючої) мети.

Система дистанційного навчання – це така форма навчання, яка «базується на виключно самостійному отриманні слухачами необхідного об'єму та якості, що потребується, знань за професією та одночасно передбачає використання широкого спектру як традиційних, так й нових інформаційних технологій» [2, с. 125]. «Дистанційне навчання являє собою синтетичну інтегральну форму навчання, яка покликана вирішувати специфічні задачі, що відносяться до розвитку творчої складової освіти»

---



[3, с. 52]. Впровадження дистанційного навчання повинне підсилити пізнавальну активність слухачів у власній освіті, різко збільшити обсяг доступного освітнього матеріалу, поліпшити умови індивідуального самовираження учнів.

Успішною реалізацією зазначених задач є впровадження в навчальний процес інноваційних педагогічних технологій, наприклад, модульної технології, розробленої Міжнародною Організацією Праці (МОП).

В основу модульної технології покладені загальновідомі дидактичні принципи: науковості, систематичності, системності, міцності навчання, єдності навчання, виховання та розвитку слухача, урахування його індивідуальних особливостей в навчальному процесі тощо. Модульна технологія представляє собою конкретне, науково обґрунтоване, спеціальним чином організоване навчання для досягнення конкретної цілі навчання, виховання та розвитку слухача. При цьому ставиться не просто загальна ціль, наприклад, підготовка компетентного спеціаліста, а розробляються науково обґрунтовані цілі за етапами навчання, зміст, способи та засоби досягнення цих цілей, які ведуть оптимальним шляхом до кінцевої цілі, формуванню компетентного спеціаліста, який відповідає сучасним вимогам його використання на всіх стадіях професійної діяльності. Модульна технологія побудована на науковому аналізі діяльності слухача, майбутнього спеціаліста, відборі тих якостей, знань, вмінь та навиків, які будуть йому необхідні в професійній діяльності; аналізі та чіткому відборі навчальної інформації, тобто змісту навчального матеріалу, який призначений для навчання та контролю його засвоєння; педагогічній комунікації (навчальне-методичне забезпечення); виборі форм та методів навчання, виховання та розвитку того, кого навчають; конкретизації діяльності викладача та слухача.

Як вже було сказано раніше, модульна технологія використовує загальновідомі принципи. Однак вона має й свої принципи, які притаманні лише їй. До них відносять:

- цілісність, тобто єдність навчання, виховання та розвитку, з одного боку, та системність, з іншого. При цьому системність розуміється як в плані надання самого навчального матеріалу, так й в широкому сенсі, в плані цілісної системи освіти з усіма її частинами;

- безперервність освіти, тобто підготовка слухача до необхідності удосконалювати свої професійні якості протягом всього життя. Навчити на все життя неможливо, бо інформація змінюється кожні 5-10 років;

- діяльнісний підхід, який заснований на дидактичному принципі зв'язку теорії з практикою. Знання набуваються тільки в процесі діяльності, тому важливо організувати діяльність тих, кого навчають, щоб вони могли використовувати отриманні знання;

- культуросообразність, який означає, що навчати потрібно згідно з сучасним рівнем розвитку культури. Неможливо не враховувати сучасних можливостей навчання: комп'ютери, засоби мультимедіа та в цілому рівень культури.

Розглядаючи особливості модульної технології, в першу чергу слід звернути увагу на організацію навчального процесу. Професійне навчання здійснюється за індивідуальними програмами, що враховують рівень знань та попередню підготовку слухача.

Іншою принциповою особливістю модульної технології є інноваційна концепція, що докорінно змінює підхід до відбору змісту навчання. Відбір навчального матеріалу здійснюється з урахуванням конкретних трудових умінь і навичок, якими повинен оволодіти слухач для отримання професії. Складність та значимість цих умінь та навичок для професійної діяльності визначає особливості компонування навчального матеріалу в навчальному елементі (НЕ) – спеціально розробленій дидактичній брошурі, яка спрямована на оволодіння конкретними трудовими навичками [1]. При цьому теоретичні знання органічно вливаються в навчальний процес, завдяки чому забезпечується єдність теорії та практики.

Ще одна особливість модульної технології полягає в доступності викладу навчального матеріалу в НЕ. Це досягається за рахунок комплексного об'єднання ілюстративного та теоретичного матеріалу. Теорія представлена у вигляді коротких лаконічних речень, що сприяє швидкому освоєнню навчального матеріалу. Ілюстрації як би «підкріплюють» теоретичну інформацію, у результаті чого у слухача створюється чітка картина того, що він вивчає.

Модульна технологія дозволяє підібрати для кожного слухача необхідний пакет навчальних елементів, освоєння яких в індивідуальному режимі та їхня доступність сприяє досягненню високої якості навчання.

Наприклад, пакет з НЕ з навчального предмета «Виробниче навчання» для підготовки інженера-педагога може містити в собі інформацію як теоретичного, так й практичного характеру. У такому пакеті можуть бути об'єднані відомості з охорони праці, машинобудівного креслення, транспорту, стаціонарних машин.

Підводячи підсумок вищевикладеному, зазначимо, що модульна технологія забезпечує гнучкість та відкритість навчального процесу, які є необхідними умовами дистанційного навчання.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Плохій В. С., Казановський А. В. Модульна система професійного навчання: концепція, методика, особливості впровадження : навч.-метод. посібник / В. С. Плохій, А. В. Казановський. – К. : ВЦ КТ «Київська нотна фабрика», 2000. – 284 с.
2. Царьов В. Переваги дистанційного навчання / В. Царьов // Вища освіта в Росії. – 2000. – № 4.
3. Шевчук С. С. Можливості реалізації модульної системи через дистанційне навчання / С. С. Шевчук // Матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф. – Донецьк : ДПО ІПП, 2001. – 92 с.

УДК 792.9 (477)

*Я. І. Грушецький,  
м. Черкаси*

### КЛАСИЧНИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК В ЕКСПЕРИМЕНТАХ УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX СТОЛІТТЯ

Остання чверть XX століття для театру ляльок України мала переломний характер. Приходило нове розуміння лялькового мистецтва, як відкритої виражальної системи, ускладнювалася його образна мова.

Театр ляльок нового типу отримав умовну назву театру ляльок «різних засобів виразності», або «третього жанру», оскільки застосовував виразні засоби суміжних видів мистецтв (театру маски, театру драматичного, театру ляльок, зокрема) в їх різноманітних сценічних зв'язках, і, водночас, не належав вповні до жодного з них.

Класичний театр ляльок, або театр «закритого прийому», попри численні новомодні віяння, продовжив своє існування, збагативши власний виразний арсенал життєздатними художніми засобами.

Покоління режисерів, що входило в український театр ляльок в 70-х роках розпочинало свій творчий шлях з опанування відомих і визнаних форм лялькового мистецтва, а саме – ширмових вистав з тростинною лялькою [1; 3, с. 58 – 59; 4, с. 14]. Саме цей тип ляльки виявився найбільш відповідним реалістичному методу в мистецтві радянського театру, впровадженому в життя Сергієм Образцовим та лялькарями його генерації.

Однак у їх експериментах все більшої яскравості набуває тенденція різноманітних стилізацій ляльок, гри з формою, фактурою, пропорціями, а також, використання незвичних текстур матеріалів, що мали б підкреслювати не натуралістичну природу персонажу-ляльки, а, навпаки, – її штучне, театральне, умовне походження.

Митці нової генерації звертаються до опанування образного трюку, закладеного в конструкції самої ляльки.

Багатофункціональність і дієвість театральних ширм, а через них – гра із сценічним простором, також надовго стануть об'єктом творчої уваги режисерів нового покоління.

Ще одним типом театру ляльок однорідного, або «закритого прийому», до якого охоче звертались українські режисери від початку 80-х років були вистави театру маріонеток – ляльок на нитках. Маріонетки дозволяли максимально застосовувати принцип «матеріалізованої метафори» – улюблену «зброю» режисерів у виставах «закритого прийому». Філософський ритм існування ляльок-маріонеток позбавляв виставу небезпеки побутової метушливості.

*Штокова маріонетка*, як ніяка інша лялька, подарувала українському театру ляльок непересічний досвід «нелюдиноподібної» пластики і поведінки в силу своїх анатомічно-конструктивних особливостей.

Помітним напрямком роботи режисерів-лялькарів України в «закритому» прийомі був, так званий, «чорний кабінет». Цей прийом значно урізноманітнював і деталізував психологізм лялькових жестів, можна сказати, витончував його. В той же час дозволяв поповнити

виразні засоби не властивими реалістичному театру засобами анімації та образними трюками.

Актуальність мистецьких реалій змушувала і в «закритому», тобто «пласкому» за визначенням і по суті прийомі, ущільнювати образний простір вистав, помпувати його зримими метафорами, вводити інші виразні елементи, жонглювати жанрами, відмовлятися від реалістичної традиції, чимраз далі уводячи мистецтво театру ляльок від простої констатації ляльками того чи іншого типу «драматичних» штампів.

Отже, мистецька модернізація вистав «закритого прийому» в режисерських пошуках останньої чверті XX ст. яскраво свідчить про незупинну трансформацію «реалістичної» свідомості українського лялькарства. Пошуки режисерів театру ляльок України, хоча й з певним часовим відставанням, пролягали цілком у руслі загальноєвропейських процесів та обумовили наступний етап розвитку лялькового театру в Україні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Васильєв С. Банальна історія / С. Васильєв // Культура і життя. – 1990. – 11 лют. – С. 6.
2. Веселка С. Українська класика: поетичний театр / С. Веселка // Поступ. – 2001. – № 162 (820). – С. 3.
3. Коломієць Р. Спокуса лялькою, або невідворотність долі / Р. Коломієць. – Хмельницький : ПП Мельник А. А., 2010. – 286 с.
4. Семенова Н. Творчі пошуки Черкаського академічного обласного театру ляльок в контексті розвитку сценічного мистецтва останньої чверті XX ст. – початку XXI-го ст. / Н. Семенова // Дипломна робота студентки факультету театрального мистецтва на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр». – К.: Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, 2010. – 90 с.

УДК 7.072.2:7.036

*Ю. Д. Доброносова,  
м. Київ*

## **МЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПІДСТАВА МИСТЕЦЬКОГО ДОСВІДУ**

Перспективною лінією розвитку міждисциплінарних філософських досліджень медіа є осмислення медіадосвіду в контексті зустрічі сучасного митця із можливостями, породжуваними новітніми цифровими медіа. Сфера мистецького медіа-досвіду постає своєрідним експериментальним полем, під час осмислення якого філософ-аналітик не може обмежитися інструментальним підходом до новітніх медіа або розглядати їх тільки як «зовнішні розширення» людського. Визрівання в контексті філософії медіа онтологічної та епістемологічної перспектив створює підстави для розвитку досліджень медіальності як екзистенціальної та пізнавальної підстави мистецького досвіду. Вихід на акцентуацію екзистенціальних засад медіальності та водночас медіальних підстав екзистенціальності розширює горизонти філософії медіа у пізнанні мистецького досвіду, пронизаного медіальністю. Постає і питання про те, як взагалі проявляється медіадосвід у мистецькому досвіді за умов розвитку розмаїття медіа, зміни, нашарування і співіснування різних їх поколінь. Виходитимемо з того, що екзистенціально-пізнавальний досвід людського постає як медіадосвід, де внутрішня медіальність структур свідомості, суб'єктивності та інтерсуб'єктивності проектується назовні, а зовнішня – у вигляді технік, пристроїв, способів опосередкування та запам'ятовування – організує внутрішню. Утворюється своєрідне медіальне коло, важливе для постановки екзистенціальних вимірів. Медіальність є засадничою для людського існування, тому ззовні представлена переважно виміром людської діяльності, вона є більшою за діяльнісний аспект людського. Трагування новітніх медіа у сучасному мистецтві лише як засобів, знарядь, машин інструментального призначення є недостатнім, бо залишає осторонь суттєві для пізнання специфіки мистецького досвіду екзистенційні аспекти у їх суперечливості та неоднозначності. Важливим є розрізнення надлишковості та надмірності у розумінні ефектів новітніх електронних цифрових медіа та формування сучасного медіасередовища.

Нам видається продуктивним пізнання саме *надмірності* як засадничої характеристики медіальності.

Більшість сучасних цифрових медіа так чи інакше включені у різноманітні стосунки із екранною культурою, тому спокусливо визнати мінімальною одиницею породжуваної та розвиненої ними медіальності саме образ як частину інтервізуальності, візуальності, візуалізації. Однак вказівки на те, що сучасна інтервізуальність як вирішальна прикмета сучасного медіасередовища, постає як складена із образів виявляється неодосяжною. Почасти маємо справу із гібридними формами образного та понятійного, інтервізуального та наративного, візуального та аудіального, візуального та вербального. Образи, породжувані цифровими медіа, як актуальні, так і віртуальні, зберігають специфічний зв'язок із матеріальним медіумом, котрий в свою чергу має специфіку присутності, пов'язану із триванням медіа-сеансу як актуалізації одних потенцій людського та віртуалізацією інших. В. Флюссер зазначає, що ми тепер думаємо не лише в числах, але й у деяких «синтетичних» кодах, причому часто така зміна мислення дослідниками трактується як рецидив образного, магічного мислення, що не є прийнятним, тому що старі картини світу є відображеннями, а нові проєкціями, зразками для чогось, чого немає, але могло б бути – «старі картини зобов'язані абстрагуючій, відступаючій уяві, нові – конкретизуючій, проєктуючій силі уяви»[2, с. 75], отже, стикаємося не з уявно-магічним мисленням, а з уявно-проєктуючим.

Різнманітні експерименти із візуальним та візуальністю, пов'язані із новітніми цифровими медіа, у мистецькому досвіді сучасності таки домінують, і часто є поштовхом до мультимедійного синтезу мистецтв, проте медіальність та присутність новітнього медіадосвіду у мистецьких практиках не обмежується лише візуальними, екранними мистецтвами та формуванням нової інтервізуальності. Хоча більш звичними для аналізу дослідників стали саме мистецькі мультимедійні практики в контексті розвитку театру, кіномистецтва і фотомистецтва, відеоарту, медіамистецтва у різноманітті його проявів. Натомість не менш симптоматичний випадок становить присутність новітнього медіадосвіду у музиці - у розвитку експериментів, співмірних із розвитком медіатехніки загалом та електронних медіа зокрема. Композитори ще з часів поширення електричних медіа, виявилися дуже чутливими до появи та накопичення різних, відмінних від використання традиційних інструментів та

традиційного їх звучання, варіантів медіадосвіду. (Не буде перебільшенням сказати, що музичні інструменти, їх співвідношення та ансамблева спільнодія завжди були маніфестацією певного типу медіальності, відмінної від інших медіа, які панували в тій чи іншій культурі і це саме по собі є доволі цікавою темою для філософсько-антропологічного розмислу). Звісно, зараз ми змушені оминати ту лінію розвитку електронних технологій у музиці, котра представлена апаратами зі створення мелодій на основі синтезу їх на кшталт своєрідного конструювання із шматків та на основі панівних у культурні орієнтацій на звучання та відтворення їх. Нас більше цікавитиме лінія, представлена експериментуванням із самою звуковою природою та із способами організації звукової матерії. Ще на початку XX століття Едгар Варез висунув ідею «звільнення звуку», що включала в тому числі і подолання догм звучання, котрі існували раніше, вивільнення з рамок звичних культурних орієнтирів, у результаті чого звуки постають ніби оголеними. Вона реалізувалася через використання інструментального синтезу, який, власне, передував синтезу електронному. І вже в другій половині XX століття розвиток електронної музики та композиторських медіа-технологій мимовільно утверджував варіанти відмінної від попереднього підходу до музики та звуків медіальності. Так композитор-експериментатор Кларенс Барлоу у кінці 70-х років XX століття висловив мрію щодо віртуального «регулятора ковзання», який би допоміг переходити від найвищої тональної визначеності і метричної ясності до абсолютного хаосу та назад. Реалізація задуму виявилася у розробці програм та написанні музичних композицій, одна з яких «Qoqluotobüsisletmesi» була названа самим автором поліфонічною у граничному розумінні цього означення. Робота над нею провадилася на комп'ютері, а версії композиції були виконані для фортепіано із обробкою в реальному часі, для фортепіано із магнітофонною стрічкою і обробкою в реальному часі та для повністю комп'ютеризованого фортепіано із обробкою в реальному часі. Подібна вкоріненість у медіа-технології (тоді, коли вони ще не були масово поширені) у процес створення музики показова, бо в її випадку ми не маємо справу із медіа-технікою лише як засобом – вона перевершує свою інструментальність і проявляє надмірність, стимулюючи надмір через медіальність у самому досвіді митця-композитора. Між медіа (комп'ютером) та оператором-митцем

---



відсутнє переважання машинного, і водночас медіа виступають не просто «зовнішнім розширенням» людського, бо відбувається вивільнення внутрішньої потенції, розташованої саме на кордоні – на тому самому *медіа* (як проміжку опосередкування), котрий оприсутнює медіа-сеанс.

Проте з перспективи переходу від нуль-вимірності абстракції (до неї за словами В. Флюссера людство нині підійшло впритул, бо в своєму культурному розвитку пройшло шлях від першого відступання-кроку від життєвого світу до останнього кроку у напрямку тотальної абстракції) до нового *проекування як синтезу* цікавим є ще один момент у розвитку комп'ютерних медіатехнологій у музичному мистецтві – момент підкресленого повороту музики від крапки нуль-абстракції на сто вісімдесят градусів та повільного руху назад у напрямку до конкретного життєвого світу. У випадку із новими медіа-технологіями у композиторському мистецтві це підтверджують як найскладніші аспекти авторських концептуальних підходів, виражені часто у вигляді конкретизації абстрактних концептів, пов'язаних зі сферою фізики чи математики, так і різноманітні способи обробки звуків, які є також прикладом проектування як руху назад до мульти-вимірності від нуль-вимірних абстракцій. Проникнення революційних змін у сферу матеріальності музики і переозброєння аналітичного апарату науки про музику в бік його математизації та породження новітньої цифрової медіальності у композиторському досвіді демонструє водночас і крайню точку наближення нуль-вимірності, і початок руху у зворотньому напрямку. Нині маємо справу із проблематизацією, породжуваною розвитком медіадосвіду митця-композитора у його контакті із медіа-технікою новітнього цифрового покоління, сталих співвідношень абстрактного, конкретного, образного. Про рух від нуль-вимірності до проектуючого синтезу уяви свідчить не лише специфіка самих композицій і творів із різноманітним впровадженням медіа-технологій новітнього цифрового покоління та присутністю відповідного ним медіадосвіду і медіальності митця-композитора, але й висловлювання усвідомлення суті проектування та ставлення до звуків підходу з боку самих їх творців (наприклад, французького композитора Бернара Пармеджані або піонера електронної музики на пострадянському просторі Едуарда Артем'єва). Прикладом формування нових варіантів медіальності, руху до нових співвідношень абстрактного/конкретного вважаємо і творчість української

композиторки Алли Загайкевич, яка за словами дослідниці І. Ракунової «моделює власний звуковий світ, заснований на «грі» з акустичною природою в рамках авторської концепції електронного звуку» [1, с. 120]. Технологія звукового перехресного синтезу (музиці до кінофільму «Мамай»), різноманітні прояви синтезу звуків музичних інструментів та звуків природи у електронній партії, що оприсутнює концепцію розгортання мультинаративу настроїв та внутрішнього їх діалогу і діалогів (твір «Героня»), обробка звуку в реальному часі, коли комп'ютер перетворюється на один із інструментів (аудіовізуальна електроакустична інсталяція «Тікати, дихати, мовчати»), робота із рівнем існування звуків, вільним від традиційних орієнтирів звучань, у їх найдрібніших нюансах висоти звуку та його забарвлення – все це свідчить не просто про використання медіа-техніки як машини чи знаряддя, а про роботу із надмірністю медіа для вивільнення потенційної медіальності митця. Самі концептуальні поштовхи, які викликали появу окремих творів Алли Загайкевич демонструють своєрідну проблематизацію співвідношення абстрактного-конкретного у екзистенціальному досвіді (наприклад, у розгортанні у декількох її творах отілесненого чи втіленого переживання повітря). Феноменологічний підтекст таких «поштовхів» передбачає або уважність до індивідуального переживання та вивільнення із них смислів, або співпосередництво мистецького досвіду в контексті синтезу із іншими мистецтвами. Її підхід до композицій передбачає створення звуку, засновком чого стає в тому числі і розширення тембрових можливостей класичних музичних інструментів, нові принципи їх ансамблевої взаємодії на основі не заданості наперед самовираження. Таким чином у випадку із проникненням нової медіальності (як медіальності, пов'язаної із новітніми цифровими медіа) у досвід митця-композитора постає новітній синтез на основі проектування сприйняття – стикаємося з конкретизуючою, проектуючою силою уяви (Флюссер), характерною особливістю якої є не «відступання від», а «наближення до». Це свідчить про екзистенціальний засновок присутності медіальності у мистецькому досвіді загалом та мистецькому досвіді в контексті сучасної електронної музики, що робить останню способом не лише пізнання світу, але і його проектування та синтезу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич / И. Н. Ракунова. – Киев : Феникс, 2010. – 208 с.
2. Флюссер В. О проецировании / В. Флюссер // ХОРА. – 2009. – № 3/4. – С. 65 – 76.

УДК 82–1

Т. О. Д'якова,  
м. Луганськ

МЕЛІОРАТИВНО МАРКОВАНІ ДЕНДРОСИМВОЛИ В  
УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

З-поміж багатьох меліоративно (позитивно) сприйманих в світогляді українців рослин традиційно є *калина, дуб, тополя, сосна*. Ці дендросимволи відбивають особливості світобачення життя й смерті, вірності та зради, розлуки й любові, щастя чи неолі. Українська поезія ілюструє глибинну символіку рослин, „відзначену етнічно-культурною конотованістю та національно-історичною співвіднесеністю” [5, с. 5].

Найбільш оспіваною в Україні є **калина**. Традиційно її вважають символом самої України, а ще – вогню, сонця, неперервності життя, вічної любові, дівочої краси, кохання, вірності, гармонії життя. Численними є звернення українських поетів до образу калини: Т. Шевченко „Зацвіла в долині червона калина...”, Леся Українка „Калина”, І. Франко „Червона калино, чого в лузі гнешся?”, І. Драч „Калинова балада”, І. Калинець „Калина”, А. Листопад „Пісня про калину”, В. Ляшкевич „Калина”, І. Калиниченко „Про калину та березу”, „Прадідова калина”, у кожній з поезій реалізовано етнобачення рослини, її символіку, пов'язані з нею вірування й сподівання.

Крім цього, червона калина – „символ крові взагалі, а також крові військової й війни, чому й стала їхнім символом” [4, с. 56], плоди калини „стали символом мужності людей, що віддали своє життя боротьбі за Україну” [1, с. 11]. Ось як постає образ калини й України в поезії В. Стуса:

„На колимськiм морозі калина  
зацвітає рудими слізьми.  
Неосяжна осонцена днина,

і собором дзвінком Україна  
написалась на мурах тюрми...” [6, с. 263].

Символом сили та довголіття був і залишається дуб, який здавна користується в народі глибокою шаную. Обожнення дуба, вірогідно, зумовлене його довговічністю, надзвичайною міцністю деревини. До образу й символіки дуба зверталися й поети: І. Франко („Ой ти, дубочку кучерявий...”), Б. Грінченко („Дуб”), М. Пригара („Прадід”), С. Руданський („До дуба”), О. Олесь („Столітні велетні-дуби”) та інші. Один із найвиразніших образів дуба створив П. Тичина в поезії „Як Дуб із Вітровієм бився”:

„Не одно уже століття  
Дуб стояв, простерши віття, –  
весь в корі, як у броні,  
трудні роки, ночі й дні...

Знав одне лиш добре діло.  
Листя дихало й раділо,  
Дуб добрячим обростав –  
доки й сам, як витязь, став.

Батьком був він Клену й Глоду.  
Всім давав він прохолоду.  
Кожен знав: хай грім гримить –  
Дуб од бурі захистить...” [8, с. 400].

В українській поезії символіка **тополі** пов’язана з Україною, красою природи, смутком матері. Це дерево – символ дерева життя, України, матері, краси, сумної дівчини, весни, добра й зла [7, с. 219], втілення жіночої долі взагалі [2, с. 138].

У поемі Т. Шевченка „Тополя” є персоніфікований образ тополі-дівчини, яка так і не дочекалася коханого:

„...Таку пісню чорнобрива  
В степу заспівала.  
Зілля дива наробило –  
Тополею стала.  
Не вернулася додому,  
Не діждала пари;

Тонка-тонка та висока –  
До самої хмари.  
По діброві вітер виє,  
Гуляє по полю,  
Край дороги гне тополю  
До самого долу” [10, с. 60].

Саме тополі присвятив чимало віршів П. Тичини: „Ой, що в лузі дві тополі граються...”, „Там тополі у полі...”, „В темряві ночі тополі тріпочуть...”, „Де тополя росте...”. Це дерево оспівали О. Олесь („На чужині”), А. Малишко („Україно моя”), В. Симоненко „Лебеді материнства”), М. Вінграновський („Тополя”), І. Багряний („Ходять тополі-дівчата оазами...”), Л. Костенко („Заворожи мене, волхве!...”), В. Герасименко („Повільно кружляє листочок тополі...”) та інші митці.

**Сосну** через її вічно зелене гілля традиційно сприймають меліоративно, соснові шишки стали символом родючості та плодючості [3, с. 571]. Проте інша символіка сосни (як і ялини) – покірність, про це свідчить і поезія Лесі Українки:

„З вітром весняним сосна розмовляла,  
Вічнозелена сосна.  
Там я ходила і все вислухала,  
Що говорила вона.  
Ой, не „зеленого шума” співала  
Вічно смутная сосна...” [9, с. 67].

Отже, українські поетичні твори зберігають та інтерпретують символіку вірувань, пов’язаних з дендронами, дозволяють мати яскраве уявлення про традиційні світоглядні настанови українців, їхні споконвічні мрії та прагнення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Божок О. П. Дерева, оспівані народом / О. П. Божок, В. О. Божок // Наук. вісн. Нац. лісотехнічного ун-ту України : Символ дерева у світовій культурі та художній творчості. – Л. : НЛТУ України. – 2006. – Вип. 16.4. – С. 10 – 13.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. ~ К. : Либідь, 2002. ~ 664 с.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. Жайворонок. ~ К. : Довіра, 2006. ~ 703 с.
4. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу : іст.-реліг. моногр. / Митрополит Іларіон. ~ Вид. 2-е. ~ К. : Обереги, 1994. ~ 424 с.

5. Коломієць І. І. Флоролексеми в українській поезії II половини XX століття : функціонально-стилістичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 „Українська мова” / І. І. Коломієць. – К., 2003. – 25 с.
6. Поезія. Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус. – Вид. 2-е. ~ К. : Наук. думка, 2002. ~ 272 с.
7. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. ~ К. : Міленіум, 2002. ~ 260 с.
8. Тичина П. Г. Золотий гомін : вибр. твори / П. Г. Тичина ; упоряд., вступ. ст. С. А. Гальченка. – К. : Криниця, 2008. – 608 с.
9. Українка Леся. Лірика. Драми / Леся Українка ; передм. Ф. Кислого, приміт. Н. Вишневської. – К. : Дніпро, 1986. – 415 с.
10. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко ; вступ. ст. О. Гончара, приміт. Л. Кодацької. – К. : Дніпро, 1985. – 640 с.

УДК 778.5

*Т. Л. Журавлева,  
г. Луганск*

### **КИНЕМАТОГРАФ ЛУГАНСКА (1925 – 1930-е гг.)**

К концу 1925 года на Украине резко выросло количество кинотеатров и кино клубов с кинозалами. Как сообщал журнал «Кино» за август 1926 года: «За последние 10 месяцев на территории Украины открылось 540 новых экранов». Было принято решение о реорганизации краевых отделов ВУФКУ. Донецкий отдел состоял из Старобельского, Луганского, Артемовского, Сталинского, Мариупольских округов и охватывал 222 экрана [1].

В эти же годы была поставлена задача расширения киносети на территории Украины и ускорении кинофикации села, так «как кино в нем является первым проводником культуры» [2]. Если посмотреть на рост киносети Украины, то данные показывают, что если на 1 апреля 1924 года было 314 киноустановок, то на 1 февраля 1927 года – 1501.

Осуществление реформ в Луганске началось с капитального ремонта двух крупнейших кинотеатров – бывших «Эрмитажа» и «Паласа», где были увеличены фойе, аппаратные будки и усилена вентиляция. В «Паласе» потолок укреплен железными балками. Кинотеатры были переименованы и стали называться «Красный маяк» и «Свет и знание»,

хотя луганчане называли их по старинке.

Газета «Луганская правда» за 30 октября 1928 года об открытии перестроенного кинотеатра «Свет и знание» писала: «В четверг, 1 ноября, состоится открытие кино „Свет и знание“, в котором будут демонстрироваться научные и детские фильмы. Для открытия кино будет показан игровой мультфильм „Зеленый шум“. В течение ноября будут показаны научные картины: „Химическое оружие, химические приспособления и борьба с ними“, „Нефть“, „Радио“, спортивный фильм „Лыжи“, детский – „Трое“, видовая „Казахстан“» [3].

Ранее в этом кинотеатре показывались и художественные фильмы, например, «Дом в сугробах» режиссера Ф. Эрмлера на тему Гражданской войны, который вызвал положительные отклики как у зрителей, так и в прессе.

Листая газеты того времени, мы узнаем из публикации в «Луганской правде», что в кинотеатре «Красный маяк» показывают картину «Укразия»: «Картина отражает наиболее интересные эпизоды Гражданской войны – работу подпольных большевистских организаций, грабежи, насилие белых и т. д. Революционный сюжет картины делает ее близкой рабочему зрителю, а по выразительности она смело может быть поставлена наряду с лучшими заграничными фильмами» [4]. «Укразия» – это один из первых историко-революционных фильмов, снятых режиссером Петром Чардыниным на Одесской кинофабрике в 1925 году.

Газета «Луганская правда» за 2 ноября 1928 года писала о том, что в кинотеатре «Красный маяк» состоится премьера «уголовно-авантюрного фильма „Жизнь за жизнь“». Удивительно, что этот фильм десятилетней давности преподносился как новый.

Кроме художественных фильмов, зрители могли посмотреть кинохронику, первые советские документальные фильмы. В Луганском кинотеатре «Красный маяк» 17 мая 1928 года демонстрировалось пребывание афганского падишаха в Москве, 6 ноября 1928 года кинотеатры «Красный маяк» и «Свет и знание» демонстрируют исторический фильм «Документы эпохи».

В 1925 году в Луганске был открыт летний кинозал в саду имени Первого мая. И хотя в газетных заметках тех лет неоднократно указывается о заминках в работе «музыкальных иллюстраций» при кинопоказе – «в самых неподходящих местах иллюстратор играл...

фокстрот» – первый летний кинозал играл важную роль в культурной жизни города. Из архивных данных известно, что «кино здесь достигло определенных успехов». Особенно зрителям нравился фильм «Крытый фургон» режиссера О. Фрелиха, выходу которого на экран летнего кинозала предшествовали новые световые рекламы. Вообще рекламные плакаты успешно использовались для привлечения зрителей на киносеансы.

Показывали кино и в саду им. Ленина, в «клубе Цуповых», и в парковой зоне городка паровозостроительного завода. Кроме того, «крутили» кино и при клубах. В газете «Луганская правда» за 1926 год читаем: «Печальный вид имеет клуб им. Ленина при заводе ОР во время демонстрирования кинокартин. Возле кассы невероятная давка, очередь не соблюдается, каждый надеется на свои локти и кулаки. Прodelываются и такие хитроумные махинации: среди суматохи окошко кассы незаметно окружает компания дюжих «хлопцев», закупивших заранее билеты и не пропускающих никого к кассе через свою цепь. Хочется билет – плати лишний пятак и получай» [5].

Именно в конце 20-х годов центрами общественной и культурной жизни трудящихся становились Дома культуры и рабочие клубы. В репертуаре клубов были такие популярные фильмы, как «Бухта смерти» А. Ромма, «Папиросница из Моссельпрома», «Закройщик из Торжка» Я. Протазанова, «Ягодка любви» и «Сумка дипкурьера» А. Довженко, «Аэлита», «Приключения мистера Веста в стране большевиков», «Наталка-Полтавка».

Первым, специально построенным зданием для клуба в Луганске стал Дворец культуры им. Ленина паровозостроительного завода. У завода был свой клуб – клуб им. В. И. Ленина, организованный в 1920 году. Здесь демонстрировались кинокартины, о чем сообщает, например, газета «Луганская правда» от 19 января 1926 года. Однако правление завода приняло решение построить для клуба новое огромное здание. Этот вопрос был вынесен на обсуждение в горсовет. 27 октября 1926 года принимается решение: строить клуб на площади Розы Люксембург (бывшая Преображенская).

На протяжении всего времени в Луганске кинематограф пользовался большой популярностью и оставался важным фактором культурной жизни города.



**ЛИТЕРАТУРА**

1. Кіно (Харків). – 1926. – № 8.
2. Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні / О. О. Шимон. – К. : Мистецтво, 1964. – 150 с.
3. Луганская правда. – 1928. – 30 окт.
4. Луганская правда. – 1932. – 4 июля.
5. Луганская правда. – 1926. – 4 сент.

УДК 930.85

*А. В. Закорецкий,  
г. Луганск*

**РОЛЬ ДИНАСТИИ ПЕРШИНЫХ  
В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНСКА**

Династия этой фамилии, начиная с конца семнадцатого века, была знаменита тем, что стояла у истоков Луганского литейно-пушечного завода и поселка Луганский Завод.

Вот как писал Г. С. Довнар об Иване Першине в своей книге «Луганцы», которая вышла к 200-летию Луганска и Луганского литейного завода: «Тридцать шестой год шел этому прошедшему, как говорят, Крым и рым, человеку. А ушел он во солдаты из своей Божедаровки на Славяносербщине ровно двадцать лет назад. Служил в артиллерийском кадетском шляхетном корпусе – не менее восьми годков рядовым фузилером (солдат вооруженный фузеей – гладкоствольным ружьем), затем присвоили ему звание капрала, еще через два года – каптенармуса, еще через три – сержанта, а вот недавно в чине прапорщика отставили от воинской службы по случаю паховой грыжи. Узнав о посылаемой Горным департаментом экспедиции в его отчие края, подал прапорщик Першин Иван Антипович нижайшую просьбу зачислить его в охранную команду. Спасибо, уважили. Даже назначили жалование из расчета 136 рублей в год» [1].

В эту команду был зачислен и младший брат Ивана Антиповича – Семен Антипович Першин.

Что касается села Божедаровка, откуда родом братья Першины, то на современной карте Луганской области мы его не найдем. Божедаровка была переименована в село Еленовка и находится в Перевальском районе.

Возглавил экспедицию в Донецкий край шотландский инженер Карл Карлович Гаскойн – владелец Карронского литейно-пушечного завода в Шотландии. Так, по просьбе генерал-губернатора П. А. Зубова, Екатерина II и направила экспедицию для строительства литейно-пушечного завода в донецких степях. Место, которое господин К.К. Гаскойн выбрал для строительства завода, находилось на правом берегу реки Лугани, что напротив села Каменный Брод. В мае 1796 года вместе с солдатами воинской команды на Луганский завод прибыл с семьей прапорщик Иван Антипович Першин, а через три месяца, также с семьей, его брат Семен. Происхождением они были из «солдатских детей» и сами прошли многолетний путь солдатской службы.

В свои 40 лет Иван Антипович прослужил 20 лет; а последние 10 лет, как он написал в послужном списке, «с определением в почтальоны в Санкт-Петербургский почтамт». В августе 1794 года «по прошению его от службы отставлен с награждением чина прапорщика». Иван Антипович был человеком грамотным и потому был назначен заводским надзирателем.

В Указе Екатерины II «Об устройении литейного завода в Донецком уезде при речке Лугани и об учреждении ломки найденного в той стране каменного угля» предусматривалось: «для перевозки всех материалов для завода... употребить на первый случай 200 человек артиллерийских погонщиков». К концу 1796 года на Луганский завод была прислана фуршштадская команда из 93 человек с фурами и тягловой силой. Конюшни расположились в Вергунке и Красном Яру. К октябрю 1797 года 9 человек из команды умерло, а еще через год Сенат постановил оставшихся к тому времени «78 фурулейит отправить в батальон генерала Гельвиха». Перевозка материалов с того времени начала осуществляться прикрепленными крестьянами и непременно работниками завода.

К осени 1796 года на строительстве Луганского завода было собрано более 1900 человек. По тому времени это очень большое количество людей необходимо было обеспечить жильем и питанием.

Недалеко от завода, рядом с трассой канала, подводящего воду к колесам, вращавшим механизмы завода, начали спешно строить

хворостяные, обмазанные глиной казармы. Ряды этих казарм стали первыми улицами селения Луганского завода. Сохранились чертежи казармы для семейных мастеровых. В двух покоях (комнатах) казармы площадью 17,5 м<sup>2</sup> и высотой 2 м проживало 4 семьи. К зиме 1796 – 1797 годов большая часть казарм была уже построена, о чем 25 февраля 1797 года президент Берг-коллегии Михаил Соймонов докладывал Павлу I: «В строению завода означенного канал весь почти вырыт на четырех верстах; построены дома для директора, магазинов и мастеровых». В некоторых документах того времени указывается количество казарм. В 1799 году надзиратель Луганского завода И. А. Першин писал землемеру Новороссийской губернии: «На даче Бахмутского уезда села Вергунки построен казенный литейный завод при речке Лугани, при котором состоит 45 казарм. В них мастеровых ныне на лицо мужеского пола 1016, женска – 988, а всего 2004 душ». Эти временные жилища сохранились еще и через 8 лет. В январе 1805 года управляющий Луганским заводом Я. Нилус в рапорте о состоянии завода докладывал: «Землянок больших для арестантов и караульных – 3; казарм плетеных – 47». Обращает на себя внимание и то, что к тому времени мастеровые построили 60 собственных домов и 50 землянок.

В послужном списке прапорщика Ивана Першина значилось, что он «женат на кондитерской дочери (Анне. — *Авт.*) и у него двое детей: сыновья Сергей – 4 года и Павел – 2 года». Спустя некоторое время, в поселке Луганский завод в семье Ивана Антиповича родились два младших сына: Николай – в 1800 году и Александр – в 1803.

Жизненный опыт, природный ум позволили надзирателю Ивану Першину проявить себя при обустройстве мастеровых Луганского завода, наделении их земель, усадьбами и пахотными землями; решении спорных вопросов, возникающими между жителями, и, наконец, поддержании порядка в селении. Он пользовался уважением как среди мастеровых, так и чиновников завода. Труд заводского надзирателя был оценен – в 1812 году он был уже старшим заводским надзирателем и получил звание маркшейдера 9 класса. Рос Луганский завод и его селение - увеличивался и круг обязанностей Ивана Першина. В 1822 году он – член правления завода. В 1830 году имеет чин обергштен-фервальтера 8 класса (майора) и является старшим членом правления, по существу третьим человеком

после горного начальника и управляющего заводом. В то время Ивану Антиповичу было уже 73 года.

Отставной прапорщик Иван Антипович Першин, положил начало службе внутренних дел, а также династии заводских специалистов.

Семен Першин, младший брат Ивана Антиповича, стал солдатом в 15 лет. Участвовал в штурме Очакова. А в 1794 году был отставлен от службы в чине прапорщика. На Луганском литейном заводе с 1796 года в должности надзирателя за магазинами (складами). В послужном списке отмечено: «Женат, детей мужеского пола не имеет». За свои долгие годы работы на заводе высокого чина не достиг.

Второе поколение Першиных – это четыре сына Ивана Антиповича. О Сергее и Павле нам практически ничего не известно. А вот о Николае и Александре сведения имеются.

В 1814 году сыновья маркшейдера Першина – 11-летний Александр и 14-летний Николай – были приняты в Горный кадетский корпус. Пройдя обучение вначале в младших, а затем в старших классах, в 1824 году они окончили это учебное заведение и начали службу на Луганском заводе, первый «при сдаче сего завода в Артиллерии снарядов», второй младшим заводским надзирателем. Вскоре практиканты Першины получили звание шихтмейстеров 14 класса.

В Луганском областном архиве хранятся документы, которые имеют название: «Переписка Департамента Горных и Соляных дел с правлением завода (Луганский литейный. – *Авт.*) о приеме на службу выпускников Горного Кадетского Корпуса братьев Першиных». На листе 1 от ноября 1824 года за № 1168 следующая записка: «Правление Луганского завода. Предложение. Препровождая при сем в оригинале полученное мною из департамента Горных и Соляных дел предписание касательно практикантов Николая и Александра Першиных, присланных в действительную при вверенном мне заводе службу предлагаю правлению учинить согласно онаго выполнение, внося их в список чиновников, первого из них (Николай. – *Авт.*) определить в должность младшего заводского надзирателя, а последнему (Александр. – *Авт.*) предписать быть при сдаче с сего завода в артиллерии снарядов – Горный начальник. Подпись».

В 1827 году горный инженер Александр Першин по заданию Евграфа Петровича Ковалевского и горного начальника Ивана

Васильевича Ильина возглавил экспедицию, направленную для изучения геологии Нагольного кряжа, затем на протяжении 10 лет занимался геологическими исследованиями южной части Донбасса.

Александр, как известно, высоких чинов же достиг и, видимо, постоянно служил при складах. Хотя в 1871 – 1874 годах служил смотрителем лесов и степей и имел чин коллежский секретарь.

Николай также не достиг высоких чинов и тем не менее был перспективным служащим. За 20 лет своей полезной работы он получает чин шихтмейстера 13 класса. Эти 20 лет он посвятил поиску полезных ископаемых в Донецком крае. В штате Луганского горного округа в 1842 году Николай Першин числится «горным инженером для усиления горной промышленности Южной России» и занимается геологическими исследованиями вместе с такими известными геологами, как П. О. Кульшин, А. В. Васильев, А. Б. Иваницкий, А. В. Гурьев. С 1850 года имел чин поручика.

Среди документов «Переписки» имеются аттестаты Николая и Александра Першиных об окончании Кадетского Корпуса. Александр Иванович Першин учился прилежно и имел хорошую аттестацию. Но нас интересует больше Николай Иванович Першин – отец автора проекта герба города Луганска, Александра Николаевича Першина. За время обучения в Кадетском корпусе он изучил 21 предмет. Знал два языка: французский и немецкий, военные дисциплины: фортификация и артиллерия, а также механику, геодезию, маркшейдерское искусство, обучался с успехом черчению и рисованию. «Во время пребывания в Корпусе было поведение хорошее и доброй нравственности, за что, как и за успехи в науках, награжден был книгами...» В числе подписавших «Аттестат» был инспектор над классами Евграф Петрович Ковалевский – великий ученый, академик, государственный деятель. Это он многие годы своей деятельности посвятил изучению Донецкого края. Евграф Петрович проводил свои собственные экспедиции в Донбассе и освещал в статьях «Опыт исследований в Донецком горном кряже» и «Геологическое обозрение Донецкого горного кряжа». Ему впервые удастся обозначить параметры горного кряжа, названного Ковалевским «Донецкий кряж». «Исследования велись широко – от села Петровского в Харьковской губернии до реки Кальмиус и станицы Екатерининской в землях Войска Донского. Ковалевский принимал активнейшее участие в

геологоразведочных работах, а также вопросами технологии, организацией заводского производства» – так охарактеризовал деятельность Ковалевского в Донецком крае геолог из Луганска.

В 1843 году Н. И. Першин от Луганского горного округа находится «при надзоре за работами при каменноугольных Подмосковных разведках». Много полезного было сделано горным инженером Николаем Першиным, но не был пожалован чинами: за 20 лет службы он поднимается только на одну ступеньку чиновничьей лестницы – становится шихтмейстером 13 класса, в то время как специалисты знатного происхождения за 10 лет службы получали звания на 5 – 6 классов выше.

Третье поколение Першиных – это два сына Николая Ивановича: Иван и Александр. Иван был смотрителем полей и лесов в 1869 году. Больше о нем сведений нет. А вот Александр достойно продолжил на Луганском заводе династию Першиных. В начале 70-х годов XIX века он занимает должность смотрителя лесов и полей Луганского горного округа.

Интересно, что после того, как Луганску был дан статус города, центра Славяносербского уезда и возник вопрос о гербе города, с предложениями о его содержании, о том, что должно быть отражено в его фигурах, в феврале 1896 года выступили предводитель дворянства Сергей Ильенко, городской голова Владимир Вербовский. Рисунок проекта герба выполнил Александр Николаевич Першин. При этом он показал себя не только как талантливый художник, знакомый с законами геральдики, но и как патриот города, знающий его историю.

Интересный автограф оставил Александр Першин на одном из документов Городской управы Луганска. Документ представляет собой план части города, где находились Луганский патронный завод, улицы Казанская, Преображенская, Николаевская и другие. Полностью план показывать нет смысла – большой. А вот этот автограф: «Копия с генерального плана части города Луганска с обозначением на нем черным цветом дома Авдея Алексеевича Кушнарера в квартале №76 с подлинным верно. Исполняющий обязанности Луганского Городского Архитектора. Коллежский асессор Першин. 1899 год января 25 дня ». Судя по этому документу Александр Першин был образованным и знающим человеком, если ему доверили должность городского архитектора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Довнар Г. С. Луганцы: Историческое повествование в рассказах / Г. С. Довнар. – Донецк : Донбасс, 1994. – 430 с.

УДК 811.11

*О. А. Звягинцева,  
г. Луганск*

**ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ  
ЭТИКЕТНЫХ ФОРМУЛ**

Актуальным для современных филологических исследований является рассмотрение формул речевого этикета и их функционирования. Термин **этикет** означает установленные правила поведения, формы обхождения, принятые в обществе. Существование этикета свидетельствует о том, что люди, которые проявляют доброжелательность и вежливость, воспитанность и сдержанность, делают общение более легким и продуктивным. Этикет – явление универсальное, характерное для любого языка. Но в то же время этикет является явлением национальным, т. к. нормы поведения, принятые у одного народа, могут рассматриваться как выражение неуважения, грубость или неуважительное отношение к собеседнику у другого. Из множества различных видов этикета особый интерес вызывает **речевой этикет**, т. е. совокупность всех этикетных речевых средств и правила их использования в тех или иных ситуациях [3].

Основными областями употребления речевых этикетных форм являются:

- ◆ приветствие;
- ◆ прощание;
- ◆ извинение;
- ◆ просьба;
- ◆ благодарность и т. п.

Системы этикетных речений изменчивы, они с высокой точностью отражают историческое время и социальные слои их уместного применения. Подобные речения ситуативны, зависят от официальной и неофициальной обстановок, отражают очень тонкие различия в выборе

того или иного регистра общения. Примером могут быть различия форм приветствия у разных народов: *Приветствую Вас!*; *Здравствуйте!*; *Здравствуй!*; *Здорово!*; *Радуйся!*; *Будь здоров!* *Мир Вам!* *Как дела?*; *Здоровеньки булы!* и т. д. [1]

**Этикетные формы** или **формулы** часто близки к фразеологическим единицам и являются готовыми к использованию. Но в большинстве случаев, эти фразеологические предложения не следует понимать буквально. Они не несут смылосодержащую информацию, но выполняют функцию установления контакта между будущими коммуникативными партнерами. Например: *Здравствуйте!* рассматривается как форма приветствия и инициации общения, а не призыв *Быть здоровым*; *Не поминайте лихом!* воспринимается как формула расставания или прощания, и никак иначе. Этикетные формулы обычно выражают отношение к собеседнику в различных речевых ситуациях, а также являются средством стилистической дифференциации речи. Примером могут быть формы извинений (*Прошу прощения!* и *Извини!*). Речевой этикет придает речи вежливость независимо от ее содержания. С другой стороны, умная и содержательная речь произведет неприятное впечатление на слушателей, если произносящий эту речь будет грубо нарушать нормы речевого этикета.

Актуальным является рассмотрение английского речевого этикета как совокупности специальных слов и выражений, придающих вежливую форму английской речи, а также правила, согласно которым эти слова и выражения употребляются на практике в различных ситуациях общения. Английский речевой этикет имеет давние и четко сформированные традиции, отклонение от которых в процессе общения воспринимается как выражение неуважения к собеседнику или как откровенная грубость. Нормы и правила этого этикета значительно отличаются от речевых традиций русского или украинского языков.

В англоязычном обществе между культурными людьми общение ведется на трех уровнях вежливости – официальном, нейтральном и фамильярном. Каждому уровню вежливости соответствует свой собственный стиль речи. На официальном уровне главное значение имеет социальное положение коммуникативных партнеров и их должности. Отклонение от официальных этикетных форм может привести к конфликту, а также разрыву отношений и прекращению всякого общения.

---



На нейтральном уровне вежливости осуществляется вежливое общение между незнакомыми людьми, а также между теми знакомыми людьми, которые не находятся в официальных или фамильярных отношениях. Фамильярный уровень вежливости является нормой общения в кругу семьи, родственников и друзей [2].

Например, вопрос '*What time is it?*' характерен для фамильярного типа общения, тогда как нейтральному уровню вежливости будет соответствовать формула '*Excuse me, could you tell me the time, please?*'. Для официального уровня общения вопрос о времени, вероятно, будет неуместным и прозвучит грубо и невежливо.

Английский речевой этикет также предполагает аккуратное использование полных имен. Общеупотребимыми являются первый и последний компоненты английских имен, соответствующие имени и фамилии в русском или украинском языках. Но при трех-четырех компонентных именах, таких как *Louise Veronica Ciccone* или *Marie-Henri Beyle*, использование второго и/или третьего встречается крайне редко и является характерным только для устной речи. Обычно такие полные имена указываются только в официальных документах. Следовательно, обращение '*Dear, Louise Veronica*' может звучать странно и в некоторых ситуациях иронично.

Таким образом, основной принцип использования этикетных формул, помимо универсального принципа вежливости, - это принцип соответствия речевой ситуации. Перспективным является исследование обстановки общения (официальная/неофициальная) и фактора адресата (социальный статус, личные заслуги, возраст/пол, степень знакомства) в процессе выбора этикетных формул.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Казарцева О. М. Культура речевого общения: теория и практика обучения : учеб. пособие / О. М. Карзарцева. – 4-е изд. – М. : Наука, 2001. – 496 с.
2. Английский речевой этикет : курс лекций [Электронный ресурс] / сост. Л. Л. Григорьев. – Режим доступа : <http://www.englishhome.ru/english-k.html>.
3. Введенская Л. А. Культура и искусство речи. Современная риторика / Л. А. Введенская, Л. Г. Павлова. – Ростов-н/Д. : Феникс, 1993. – 576 с.

УДК 82-1

*А. Ю. Зенцева,  
г. Луганск*

**«КОГДА НЕДАРОМ ЖИЗНЬ ИДЕТ...»  
(дружеские и творческие связи М. Л. Матусовского)**

*В сырых землянках, в сумраке траншей –  
Нигде я не встречал плохих людей...  
Казалось, здесь Россия собрала  
Все лучшее, что только лишь могла.*

*М. Л. Матусовский*

«Не минута молчания, а целые недели молчания потребовались бы, чтобы вспомнить их всех поименно – переползавших под обстрелом болота Невьего Моха, грызших сухари, размоченные болотной водою, умиравших рядом с героями своих очерков, сделавших все, чтобы изменились правила орфографии и слово Победа писалось отныне с большой буквы». Так сказал Михаил Матусовский обо всех достойных людях, встречаемых им на фронтовых перепутьях.

В Великой Отечественной войне в качестве военных журналистов, командиров, политработников, бойцов, ополченцев, партизан участвовало свыше тысячи поэтов и писателей. На войне рождалось их слово – яростное, гневное, героическое, ведущее на бой, на подвиг, беспощадно разящее врага... Всю войну, от первого до последнего дня, прошел в качестве военного корреспондента Михаил Львович Матусовский, работая в редакциях газет «Красноармейская правда», «За Родину!», «Фронтальная правда» Северо-Западного – 2-го Белорусского фронтов.

*А память готова взорваться опять,  
Лишь только ее вы затроньте.  
Вы знаете, где нам пришлось воевать?  
На Северо-Западном фронте.*

Сотрудниками Городского музея истории и культуры города Луганска ведется большая научно-исследовательская и фондовая работа с мемориальной коллекцией поэта-фронтовика М. Л. Матусовского, изучается и анализируется его творческое наследие. В фондах музея есть уникальная книга «Миша Черный – это я!» с дарственной надписью: «Мише Матусовскому – солдату войны, мастеру прекрасных, талантливых

песен, замечательному поэту с пожеланиями добра и крепкого счастья. М. Хонинов».

Они познакомились уже после войны во время пушкинских торжеств в Михайловском. Плотный, моложавый человек с глазами, привыкшими смотреть в степное пространство, с волосами цвета воронова крыла, это был поразительно точно названный Пушкиным «друг степей калмык». В своих сборниках стихов и прозы Хонинов так четко нарисовал каждую примету быта, знакомого ему с детства, ничего не упустив в изображении мельчайших деталей этой жизни. Весь этот мир написан так сочно, со всеми оттенками и острыми запахами то овечьей кошмы, то догорающего чадающего костра, – что нам и впрямь может показаться, будто мы побывали на дальнем пастушьем стойбище.

Уже одного этого было бы достаточно, чтобы стоило вам познакомиться с калмыцким поэтом, другом Михаила Матусовского.

Михаил Ванькаевич Хонинов родился 1 января 1919 года в хотоне Цаган-Нур, Калмыцкой АССР, в бедной батрацкой семье. В 1936 году окончил Астраханский техникум искусств и стал актером Калмыцкого драматического театра в городе Элисте, затем его директором. Он прокладывал даже не пути, а первые тропинки калмыцкого драматического театра.

Великую Отечественную войну Михаил Хонинов встретил на Смоленщине в первой половине июля 1941 года командиром взвода Забайкальского полка. Оказавшись со своим стрелковым взводом в окружении, был контужен. Дети русской крестьянки Марии Стрельцовой из деревни Сенино нашли раненого комвзвода в обвалившейся траншее. Женщина пожалела его, с риском для собственной жизни укрыла у себя в доме и выходила. Okрепнув после контузии и снова научившись ходить, он пробирается в тыл врага и организует в белорусской деревне Местино подпольную группу: собирает бойцов, очутившихся в таком же положении, как он, и местных жителей, не желающих жить под властью захватчиков.

1080 дней и ночей Хонинов сражался в отрядах народных мстителей на Могилевской и Минской земле, был командиром отдельной действующей роты под именем Миша Черный, за голову которого фашисты сулили 10 000 оккупационных марок. «Дикой дивизией» называли гитлеровцы и полицаи роту Миши Черного, разбившую

фашистський гарнізон в Колвче і водрузившу партизанське знамя над взятим селенням. Семнадцять суток держалась рота в огненному кільці в Хачинському лісу, відбивая по десять атак в день, а потім раптово зникла в цих лісних чащах. Миша Чорний успішно орудував в міжуреччя Дніпра і Сожа. Він – людина, в честь якого село Погорелое, спасене партизанами від гибелі, місцеві жителі переіменували в Хоніново...

Вот почему белорусский партизан Миша Чорний, он же калмыцкий поэт Михаил Хонінов, имеет полное право считать землю Янки Купалы и Якуба Коласа своей второй родиной. За военные заслуги он награжден орденом Красного Знамени и боевыми медалями.

М. Хонінов – лауреат премии журнала «Огонек», почетный гражданин белорусского города Березино.

Теперь наверняка, вы совсем по-иному встретите стихи, подписанные фамилией Хонінов. В Калмыкии, Москве, Белоруссии вышли книги его стихов и прозы: «Светят огоньки», «Когда звенит домра», «Калмыцкая весна», «Под небом России», «Отцова земля», «До последней атаки», «Битва с ветром», «Все начинается с дороги», «Орлы над степью», «Хвои и тюльпаны», «Ты помнишь, земля Смоленская» (роман) и другие. В них все доподлинно, все написано не с чужого голоса. Пепел пожаров и прах от взрывов легли на страницы. Кровь навсегда ушедших друзей проступает сквозь строки. И ощущение единства и кровной дружбы, и солдатской нежности, знакомое людям, рискующим вместе жизнью, и эти сказанные на одном дыхании слова Михаила Хонінова:

*И коль наступит смерти час,  
Последней станет эта стычка,  
Две матери помянут нас:  
Мать – Беларусь и мать – калмычка.*

Партизанские стихи Михаила Хонінова можно отнести к лучшим образцам боевой армейской поэзии. А их автор сам заслуженно стал героем и действующим лицом многих стихотворений, художественных и документальных книг. Михаил Матусовский гордился дружбой с калмыцким поэтом и посвятил ему немало теплых слов в своей автобиографической книге «Семейный альбом».

Когда держишь в руках пожелтевшие от времени письма и рукописи из архива Матусовского, прошлое оживает, человеческая память снова и снова воскрешает образы, улыбки, голоса тех, кто был рядом с ним на

жизненном пути. Письма – биографии. Письма – воспоминания. Письма – раздумья. Среди множества писем, адресованных Михаилу Львовичу, есть несколько с обратным адресом на конверте: Новгородская область, деревня Цемена, Маше Матвеевой.

*«Я вспоминаю теплый вечер в Демянске и встречу на этом вечере с Вами. Как важно в жизни встретить хорошего человека...»* Молодой женщине из демянской деревни Цемена многие посвящали стихи. Одно, написанное Матусовским, сделает Машу Матвееву известной на всю страну.

Она родилась в 1942 году в деревне Маслино. О войне больше знала по рассказам матери. Отступающие немцы забрали их семью с собой – как прикрытие от огня советских войск. Довели до Старой Руссы и бросили. Домой они возвратились только после войны. Маша в результате несчастного случая стала инвалидом: парализовало обе ноги и руку. Об учебе в школе не могло быть и речи. Читать и писать ее учили дома. Уже, будучи взрослым человеком, экстерном сдала экзамены за первые четыре класса школы, еще за два года окончила полный курс восьмилетки и стала работать в Цемене библиотекарем.

В этом районе расположены два больших захоронения погибших солдат в Великой Отечественной войне. Одно из них находилось неподалеку от места работы Марии. На высотке, которая во время войны несколько раз переходила из рук в руки, располагалась большая братская могила с сотнями фамилий. В начале пятидесятых годов сюда свозили погибших из найденных в округе захоронений.

*То ее снег уберет покрывалом,  
То занесет ее палой листвой.  
Кто здесь лежит: офицер ли бывалый  
Иль неизвестный солдат рядовой?  
Ветер проселочный свищет уныло,  
Зябкие тучи идут чередой.  
В каждом селе есть такая могила:  
Каменный столбик с железной звездой.*

Маша Матвеева дала себе клятву – пока есть силы, будет ухаживать за этим воинским обелиском, станет его хранителем. Что тогда произошло в сердце женщины, никто не знает, сама она говорит, что внутренний голос подсказал так поступить.

В июле 1976 года, возвращаясь с работы, она увидела у захоронения группу людей. Сначала встревожилась, ведь накануне хулиганы сломали посаженную ею рябину. Поднялась на холм. Человек двенадцать стояли у обелиска. Один из них подошел к Марии: «Кто Вы?». Она так и ответила: «Хранительница». Незнакомец представился: «Михаил Матусовский».

И тут же подошли остальные. Все оказались ветеранами Северо-Западного фронта. Благодарили женщину за заботу о павших воинах. А она не верила своим глазам – сам Матусовский жмет ей руку.

Кто в те годы не знал песен и стихов Михаила Львовича?! «Что так сердце растревожено», «Летите, голуби», «Не забывай!», а «Подмосковные вечера» стали вообще неофициальным гимном Советского Союза. Долго говорили о жизни, поэт подарил Марии сборник своих стихов, а перед отъездом обещали писать друг другу.

Через несколько месяцев почтальон принес ей письмо из Москвы от Владимира Кислинского, члена Совета ветеранов Северо-Западного фронта: «...Мы с Михаилом Львовичем докладывали на расширенном заседании нашего Совета о своей поездке по Новгородской области и особо говорили о Вас. Сугубо между нами – Михаил Львович задумал о Вас стихи и первые наброски читал мне по телефону».

Посвященные поэтом строки Мария Николаевна услышала только через несколько лет, но в исполнении самого Матусовского. Он вновь приехал на Новгородчину и читал стихи со сцены Демянского дома культуры. В зале на почетном месте сидела Мария Матвеева. Вот эти стихи:

*То залетят сюда белые аисты, то по холмам зацветет бересклет.  
Вот говорят, будто все забывается, что ж для нее утешения нет?  
Сеется дождика мелкое сито, так что не виден овражек и мост,  
Кончив занятия, Маша Матвеева на деревенский приходит погост.  
Всех их пометило метой кровавою, и навсегда прописала война:  
Тех – под Берлином, иных – под Варшавою, ну а вот этих в селе Цемена.  
Так и лежат они к югу от Ильменя, в тысячах верст, от друзей и родных.  
Каждого знает их Маша по имени, может поведать о каждом из них.  
Здесь они мокли, тряслись на колдобинах, мерзли в снегу, обминая бока.  
Маша жалеет их всех, но особенно жаль почему-то ей сына полка.  
Маша стирает с гранита как следует след от слепых бесконечных дождей,  
Маша о чем – то с ним тихо беседует, будто он братом доводится ей.  
Много до осени сделать ей надобно: здесь есть и нужды свои, и дела,  
Там прохутились столбы под оградю, там со звезды позолота сошла.*

*Будто бы ей это кем-то завещано, будто бы долг ей поручен святой.  
Так и живет на земле эта женщина, всех одаряя своей добротой.  
Тихо положит букет незатейливый, не потревожит солдатские сны,  
Светлое сердце – Мария Матвеева, библиотекаря из Цемены.*

Стихотворение, которое так и называлось «Маша Матвеева из Цемены», Матусовский долго не включал в свои сборники. Но вся страна его узнала намного раньше книжной публикации. Заезжий московский журналист переписал его у Матвеевой и отдал в одну из центральных газет. Тираж разошелся по стране. Поток писем Марии Николаевне увеличился. Теперь писали не только ветераны, родственники погибших обращались к ней за помощью в розыске отцов, мужей, сыновей, братьев. На конвертах значился адрес так, как он звучал в стихотворении – Новгородская область, деревня Цемена, Маше Матвеевой.

Очень многим оказала помощь Мария Николаевна. Новые знакомства продолжались через переписку. Много лет Маша Матвеева оставалась бессменным хранителем братского воинского захоронения. Только в 1990 году из-за ухудшения здоровья переехала в Новгород. Уже 23 года как не стало Матусовского. Но десятки писем Марии Николаевны к Михаилу Львовичу живут и поныне, они бережно хранятся в фондах музея. Живет и посвященное ей стихотворение – откровение поэта-фронтовика, потрясенного большим сердцем маленькой, больной, но необычайно доброй женщины.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский М. Л. Избранные произведения : в 2 т. Т. 2 : «Семейный альбом» / М. Л. Матусовский. – М. : Худож. лит., 1982. – 559 с.
2. Матусовский М. Л. Семейный альбом / М. Л. Матусовский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 431 с.
3. Матусовский М. Л. Суть: Стихи и поэмы / М. Л. Матусовский. – М. : Сов. писатель, 1979. – 264 с.
4. Матусовский М. Л. Такая короткая долгая жизнь / М. Матусовский. – М. : РИФ «РОЙ», 1995. – 176 с.

УДК 785.1:787:930.24

*И. Ф. Золотарёва,  
г. Луганск*

### **ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ОРКЕСТРОВ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В 20 – 30-е ГОДЫ XX ст. НА УКРАИНЕ**

После октябрьской революции 1917 года наряду с политическими и экономическими преобразованиями началась коренная перестройка культурной и идеологической жизни общества в молодом государстве.

Культурная политика была поставлена на службу этой новой идеологии. Власть желала контролировать своих граждан не только на производстве, но и во время досуга. Создавая и формируя новое общество, она особое внимание уделяла приобщению советских людей к новой социалистической культуре по всей Советской империи. Особое внимание в идеологической работе уделялось искусству вообще и музыкальному в частности.

В 1919 году при Всеукраинском отделе искусств Народного комиссариата просвещения был создан Всеукраинский музыкальный комитет, который и возглавил культурное строительство на Украине

Для усиления культурно-просветительской работ декретом совнаркома Украины был основан Главный политико-просветительский комитет республики (Главполитпросвещение). Его структурными подразделениями стали комитеты Наркомпроса: театральный (ТЕА), художественный (ИЗО), музыкальный (МУЗО) и т. д. При комитете МУЗО был основан совещательный орган – Высший музыкальный комитет (ВМК), который с 1925 г. возглавил П. Козицкий.

Был принят кодекс законов об образовании, в 741 статье которого было предусмотрено развитие театрального и музыкального образования и художественное воспитание трудящихся с путём организации в клубах и сельских домах культуры самодеятельных хоров, оркестров, театров. Эта статья кодекса была первым законом, который регламентировал государственное централизованное управление процессом художественной самодеятельности и музыкального образования в Украине.

С ноября 1922 г. открываются музпрофшколы и музтехникумы. В этих учебных заведениях готовили музыкантов-исполнителей для профессиональной сцены, а также руководителей художественной



самодеятельности. Так в Луганске в 1920 году была открыта первая музыкальная школа, где обучение на народных инструментах (домра 4-струнная, мандолина, балалайка, гармоника, баян) возглавил С. А. Васильев.

Большую роль в развитии музыкальной культуры сыграла организация государственного радиовещания и открытие в 1924 году радиостанции в Харькове, а вскоре и в остальных городах республики, в частности в Луганске. Радиопередачи в специальных радиоконцертах, радиообзорах, радиофестивалях знакомили население с новым репертуаром, профессиональными и самодеятельными художественными коллективами.

Во второй половине 20-х годов появляются новые формы массовой музыкальной работы, которые вошли в систему советских музыкальных праздников на Украине, это музыкальные выставки, на которых экспонировались новые нотные издания, музыкальные инструменты советского производства, выступали самодеятельные и профессиональные коллективы. С 1926 года вводятся Дни Музыки; этот праздник проходил по всей республике каждый год в первую неделю декабря. В самодеятельных коллективах проводилась учебно-воспитательная музыкальная работа, которая часто имела характер систематического музыкального обучения. Зачастую профессиональное и самодеятельное исполнительство на народных инструментах мало отличалось друг от друга.

Богатство музыкального инструментария украинского народа дало возможность создавать оркестры разного типа и состава. Одним из первых оркестров украинских народных инструментов в состав которого кроме бандур входили скрипки, цимбалы, сопилки, лиры, трембиты был создан в 20-х годах при Харьковском рабочем клубе «Металлист» под управлением Л. Гайдамаки.

Тогда же в одном из рабочих клубов Харькова был организован оркестр, в состав которого, помимо украинских народных инструментов, вошли и 4-струнные домры. Это было удачным экспериментом совмещения интересных по тембровой окраске музыкальных инструментов украинского и русского народов.

В это время на Украине появляются, так называемые, неаполитанские оркестры, основу которых составляли мандолины и

гитары. В Киеве при обществе им. Леонтовича существовал и пользовался большой популярностью оркестр под руководством М. Радзиевского. В состав этого оркестра кроме мандолин и гитар входили различные виды концертин. Оркестр имел сокращенное название «МИК», иногда для тембрального обогащения концертина вводилась и в состав домрово-балалаечных оркестров.

В середине 20-х годов В. Комаренко сконструировал оригинальные конструкции оркестровых гармоник с тембрами деревянных духовых инструментов: флейты, гобоя, кларнета, фагота. Эти гармоники вытеснили из оркестров концертину, став основой оркестровой баянной группы оркестров народных инструментов восточного региона Украины.

Также на Донбассе в тот период была очень популярна русская хроматическая гармоника и баян, эти инструменты также стали входить в состав оркестров.

К этому времени в городах восточной Украины (Харькове, Донецке, Луганске и т. д.) при клубах были сформированы оркестры народных инструментов русского типа, которые имели в своём составе домры и балалайки.

На Донбассе гремела слава оркестра Дворца культуры Брянской шахты (Ю. Черняев). Появляются пока ещё немногочисленные самодеятельные оркестры в Луганске (Дворец культуры металлистов, в Пединституте, в Доме учителя), в клубе им. Горняков Кадиевки Луганского округа и др.

В Луганске С. Васильевым были организованы оркестры и ансамбли домрово-балалаечного типа, с участием хроматических гармоник или баянов: это уже упомянутый ансамбль народных инструментов Клуба металлистов, это оркестр народных инструментов при клубе им. Сталина, которым он руководил с 1925 по 1940г.г., оркестр Детского дома №2 г. Луганска, который находился в переулке им. Крупской, где С.Васильев работал музыкальным воспитателем с 1934 по 1941 г. Коллективы С. Васильева постоянно участвовали в городских, областных смотрах, конкурсах художественной самодеятельности и неизменно занимали призовые места.

В 1936 году Совнарком УССР и ЦКП(б)У в постановлении «Про розвиток українського самодіяльного мистецтва» утвердил проведение республиканской олимпиады самодеятельного искусства в г. Киеве. В

---

олимпиаде приняло участие около 2000 человек, в основном это были певцы и музыканты. В состав жюри входили: А.Хвыля, П.Козицкий, И.Паторжинский, Л.Ревуцкий, М.Рыльский и др. Участником этой олимпиады был и Луганский домрово-балалаечный оркестр под руководством В.Васильева, который стал победителем в инструментальном жанре, получив высокую оценку жюри за свое выступление.

К сожалению, развитие исполнительства на народных инструментах, в том числе оркестрового, сдерживалось отсутствием достаточного количества качественных музыкальных инструментов, но это уже тема для дальнейшего рассмотрения.

УДК 791.44.071.1

*И. А. Колоусова,  
г. Луганск*

### **РЕЖИССЕРСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ДРАМАТУРГИИ ЛЕСИ УКРАИНКИ (авторский анализ)**

Современные режиссеры-постановщики вновь и вновь возвращаются к литературной классике, которая уже обрела историческое и художественное значение. Следует отметить, что в настоящее время появилось достаточно много интересных работ, в которых найдены новая интерпретация, формы и средства художественно-образного решения известных драматических произведений. Театральное искусство переживает момент реформирования и находится в поисках современной эстетики, которая бы отвечала реалиям нашего мира и в тоже время была способна выразить глубокое содержание, создать яркие образы.

В данной работе предлагается авторский анализ литературно-музыкальной композиции, постановка которой была осуществлена студентами специальности "Театральное искусство" на сцене Луганской государственной академии культуры и искусств. Сценарий и режиссура принадлежат автору.

Основой сценария литературно-музыкальной композиции «Сподіватись» («Надеяться») стали драматургические произведения

известной украинской поэтессы Леси Украинки (Ларисы Косач). Жизнь и творчество этой выдающейся личности, поражающей своим мужеством, подвижничеством, гениальностью рядом с безнадёжным приговором судьбы, дают богатейший материал для написания сценария и постановки композиции состоящей из драматургических произведений, стихов, прозы, её писем. Её творчество органично совмещало в себе личное и общественное, интимное и гражданское. И всё это переплетается с глубочайшей нежностью, женственностью, неутомимой жадной любви, что даёт содержательный материал для возрождения в душах зрителей чувства красоты и благородства.

Название работы «Сподіватись», что означает в переводе - надеяться, взято из выдающегося стихотворения поэтессы (CONTRA SPERM SPERO), в котором отражена главная тема и идея всей жизни Леси, на протяжении, которой она неустанно боролась с социальными условиями и несправедливостью того времени и противостояла своему личному недугу. Также из названия рождается и воплощается художественный образ всей постановки, где режиссёрским ходом, и противоборствующими силами выступают такие придуманные аллегорические персонажи-образы, как «Надія – Надежда», «Журба – Тоска» и «Доля – Судьба».

Образы были выбраны не случайно, так, как образ «Надежды» и светлой «Грусти», которые помогают писательнице бороться против «козней судьбы», которыми всегда было наполнено её сердце. Они сквозным действием пронизывают всю драматургическую композицию, и присутствуют в каждом эпизоде постановки. Персонаж «Доля» (Судьба) – это образ нелёгкой судьбы, которая, к сожалению, вначале появляется, как женщина в светлых одеждах с младенцем (Лесей) на руках, дарит ей бесценный подарок – талант великой поэтессы, при этом уготовав страшный рок – болезнь. Судьба была беспощадна и коварна к Лесе. В кульминационном моменте постановки Доля всё-таки забирает жизнь героини, но при этом звучит голос Леси – текст стихотворения, который выражает сверхзадачу постановки:

*Так! Я буду крізь сльози сміятись,  
Серед лиха співати пісні,  
Без надії таки сподіватись,  
Буду жити! - Геть, думи сумні!*

В режиссерской работе используется достаточно много символов. Так, например, в начале композиции под музыку появляются герои будущих произведений Л. Украинки: Лукаш, Мавка, Перелесник, Одержимая, Мессия, донна Анна и Дон Гуан, в окружении которых появляется и сама главная героиня постановки – маленькая Лариса (Леся). Они выносят на сцену чёрные и белые шары как символ переплетения её жизненных дорог. В игре девочка выбирает для себя чёрный и белый шар, что символизируют её светлый, неисчерпаемый талант и тёмную, тяжёлую болезнь.

Белая и тёмная ткань, также интерпретируются, как символы её борьбы с болезнью. В моменты чтения писем к матери Леси, чёрная ткань окутывает её, стягивая в пластическом решении руки, ноги и всё тело. А белая ткань, как символ чистых страниц, на которых гениальная поэтесса выплескивала своё могучее, действенное слово, благодаря чему и неустанно боролась сама и поднимала на борьбу народ. Не останавливаясь она вновь и вновь писала. Но чем более жестокой была к ней судьба, чем глубже и сильнее поражала её болезнь, тем больше сопротивление оказывала Леся.

Драматургический материал для постановки был подобран не случайно, так как каждое драматическое произведение писательницы несёт свою особую нагрузку. Здесь были представлены и автобиографические сюжеты. В самые трудные два года жизни Леся Украинка создала свои лучшие произведения.

Драма-феерия в трёх действиях «Лесная песня» – это первое драматургическое произведение поэтессы. В форме чудесной сказки Леся Украинка воплотила вечную, неувядающую идею: трагедию возвышенной судьбы. Большая стихотворная драма была написана всего за десять дней. Вновь основным конфликтом в драме является противостояние двух миров: один тёмный, жёсткий, другой романтический, идеализированный, преисполненный человечности, любви и красоты. В постановке и воплощении режиссёрской идеи, реальные действующие лица, в том числе и сама, Леся, переносясь в свой придуманный мир, вступают в отношения с фантастическими, сказочными персонажами.

Поэма «Одержимая» также приобрела символическое значение в жизни и творчестве автора – она была создана за одну ночь у постели любимого человека. Здесь воссоздано душевное состояние поэтессы во

время написания, что помогает понять идею поэмы, раскрыть аллегорическую природу образов.

Большая драматическая поэма «Каменный гость, или Дон Жуан» не менее знаковая работа в творчестве украинской поэтессы, получив ещё одно название: до чего «...дерзость хохлацкая доходит», – скажет господин Струве [1, с. 309]. Может и вправду дерзость, так как до неё эту тему разрабатывали Тирсо де Молины, Мольер, Байрон, Пушкин и многие другие. Об испанском рыцаре Дон Жуане писали самые выдающиеся и признанные представители литературы и искусства. Сюжет истории приключений испанца использовала и Леся Украинка, вложив в него новую идею: победа каменного, консервативного начала, воплощённого в командоре, над раздвоенной душой гордой, эгоистичной женщины – донны Анны, а через неё и над Дон Жуаном, «рыцарем свободы».

Во всех драматургических отрывках, которые были использованы для постановки литературно – музыкальной композиции «Сподіватись», заложена одна объединяющая идея, пронесённая через всю постановку, воплощённая в органичном действии исполнителей, художественно – образном решении – вечная любовь и надежда.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Костенко А. Леся Украинка / А. Костенко. – М. : Мол. гвардия, 1971. – 347 с.
2. Драгоманов М. Литературно-публицистические труды : в 2 т. / М. Драгоманов. – Т. 2. – Киев : Наук. думка, 1970. – 207 с.
3. Зюков Б. Б. На сцене и экране – Леся Украинка / Б. Б. Зюков. – Киев : Мистецтво, 1987. – 237 с.

УДК 81'38:801 82

*Є. Г. Кравченко,  
Д. С. Бірючева,  
м. Донецьк*

#### ЗВЕРТАННЯ ЯК ДОМІНАНТА МОВНОЇ ПОВЕДІНКИ О. ДОВЖЕНКА В ЛИСТУВАННІ

Українська епістолярна спадщина, дослідження якої активізувалося передусім виданням епістолярних текстів, безсумнівно, найцікавіше й найбільш вагомим джерелом вивчення міжособистісних взаємин і пошуку

етнічних стереотипів мовної поведінки та творчої особистості митця. Адже листи допомагають скласти цілісне уявлення про його духовний світ, створити «правдиву модель... характеру» [6, с. 19].

Сучасна україністика має вже чимало досліджень з різних аспектів епістолярію. Це розвідки про листування І.Мазепи, Т.Шевченка, М.Коцюбинського, І.Франка, Л.Українки, П.Куліша, Є.Плужника, О.Кобилянської, О.Довженка, В.Марченка, В.Стуса тощо. «Лист письменника – це твір літературного і історіографічного жанру, позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності й конкретного адресата, написаний з урахуванням специфіки кореспонденції певної історичної доби» [5, с. 55] тобто охоплює всі особливості письменницького епістолярію: оцінку історичних подій (історіографічний аспект), наявність художніх елементів (естетичний аспект), відображення психологічних особливостей автора, вираження його особистості (психологічний аспект), стильові особливості (специфіка епохи) [6, с. 25].

**Актуальність** розвідки зумовлена потребою вивчення мовної особистості О.Довженка через епістолярну спадщину.

**Мета** статті – проаналізувати систему та функції звертань у листуванні О.Довженка як маркерів ідіостилію та мовної поведінки митця.

**Об'єктом** дослідження слугують звертання, відібрані з епістолярію О. Довженка [2].

Листування О.Довженка цікаве за змістом і формою, воно має безліч тональностей: це дружньо-фамільярні листи (О.Довженка до І.О.Соколянського, до В.В.Вишневського, до О.О. Фадеєва, до Ю.К.Смолича, до П.Й.Панча), стримано-офіційні (листи О.П.Довженка до Президії СРПУ, до О.І.Сердюка), ласкаво-інтимні (листи О.П.Довженка до дружини Ю.І.Солнцевої, до рідних), послання ділового характеру ( листи О.П.Довженка до О.І.Скороходної, до Л.М Коваленка) та ін. За характером порушуваних проблем виокремлюються такі групи послань: 1) родинно-побутові; 2) інтимно-дружні, інтимно-товариські; 3) ділові; 4) офіційно-ділові.

Найбільшу частину епістолярної спадщини О.Довженка становить інтимно-товариське та родинно-побутове листування, під яким розуміють приватне неофіційне письмове звернення до адресата, що характеризується достатньою змістовою свободою, невимушеністю у доборі мовних засобів,

безпосередністю у вираженні думок і почуттів, низьким ступенем стандартизації. Епістолярії мають ту перевагу над усіма іншими текстами, що їм притаманні невимушеність тону, простота побудови фраз, розмовна лексика, високий ступінь емоційності, оскільки в них автор є самим собою, відкритим, щирим [1; 4].

Відаючи належне канонам епістолярного стилю, який будується за транспозитивною адресною стратегією, яка передбачає переведення живомовної усної безпосередньої комунікації у текстову писемну, листи О.Довженка загалом характеризуються виразною індивідуальністю, засвідчують свободу у висловлюваннях автора як щодо змісту, так і щодо форми, адже автор листа - носій психологічного стану, особа-хронікер і локалізатор (на це вказують лексеми з часовою і просторовою семантикою).

Обов'язковим елементом мовно-етикетної системи листування О.Довженка є звертання, які характеризуються не лише частотністю вживання, а й виступають особливим засобом передачі внутрішнього світу митця, його мовної компетенції та культури. Звертання в листах О.Довженка є своєрідним камертоном стильової тональності усього епістолярного тексту.

Основний стильовий акцент належить передусім початковим формулам-звертанням, які здебільшого позиційно виокремлені. Вагома частка таких одиниць представлена у першому висловленні епістолярного тексту, що є додатковим елементом створення невимушеного, імпровізованого діалогу, напр.: *Дорогий друже і брате мій Юрій* [2; с. 42]. У ситуації звернення до адресата в листах використовуються власні назви (імена, імена по батькові адресатів, прізвища) і загальні назви (апелятиви).

Поряд з офіційними повними документальними іменами в листах О.Довженка функціонують розмовно-побутові варіанти. При дружньому спілкуванні, коли існують близькі й теплі стосунки між комунікантами, використовуються особові імена з їхніми численними варіантами або ж індивідуально-авторські новотвори, які виникли в колі родини, напр.: *Дорога моя Юлюшо* [Там само, с. 349]. Вони мають позитивне емоційно-експресивне забарвлення завдяки зменшено-пестливим суфіксам. Особові імена та їхні варіанти в ролі звертань, як правило, супроводжуються ніжними епітетами, сповненими глибокої симпатії до адресатів. До складу



одного звертання може входити у О.Довженка одразу кілька означень-поширювачів, що посилює ступінь емоційності: *Дорогий Юрко! Не знаю, хто Вам сказав, що я поїхав до Києва* [Там само; с. 354]; *Дорогий товаришу Вершигора, дорогий воїне і полковнику!* [Там само, с. 350].

Імена по батькові адресатів супроводжуються лексемами атрибутивної семантики. Вони використовуються залежно від взаємин автора з адресатом, мети листа, ситуації, в якій вона пишеться: *Дорогий Петре Петровичу!* [Там само, с. 380]. Означення *дорогий, любий* вказують на близькість комунікантів, можливо не на дружній, але досить теплий характер взаємин.

У листах письменника звертання на ім'я функціонують у двох основних морфологічних різновидах: у кличному і називному відмінках. Найбільш поширеним є вживання традиційного і природного для української мови кличного відмінка, пор.: *От про що я думаю, друг* [Там само, с. 324]; *Крім тебе, Іван, я більш нікому не вірю* [Там само, с. 325]; *Дорогий друже!* [Там само, с. 335]; *Дорога і люба Олено!* [Там само, с. 342].

Серед звертань-апелятивів можна виділити такі групи: назви спорідненості і свояцтва, вжиті в прямому й переносному значенні; назви осіб за фахом, родом діяльності, посадою; назви осіб за їхніми стосунками з іншими особами; усталені в суспільстві номінації, що функціонують як етикетні; кваліфікативні назви осіб, персоніфіковані найменування, що виражають якісну й оцінну характеристику адресата, емоційне ставлення до нього.

Назви спорідненості та свояцтва посідають важливе місце і виконують дві основні функції: номінативну (при зверненні до найближчих родичів) і мовно-етикетну у листах О.Довженка. Своєрідність цих етикетних формул полягає в тому, що вони багаті на родинну ласку, сповнені любові й поваги до представників старшого покоління, чуйності та ніжності у ставленні до молодших членів родини. Листів до родичів збереглося мало. У них присутнє узагальнююче звертання: *Дорогі мої старики* [Там само, с. 346]. У звертаннях до матері присутні лексеми спорідненості, які виконують не лише етикетну функцію, але й відображають стосунки між ними: *Мамо! Моя рідна, цілую Ваші руки* [Там само, с. 361]. У спілкуванні з батьками О.Довженко використовує форму пошанної множини, присутня українська традиція звернення до матері на «Ви»: *Велике спасибі ... Вам, мамо, за*

---

*Ваші щедрі материнські молитви* [Там само, с. 346]. У листах О.Довженка займенник Ви – найвищий прояв шляхетності та поваги до свого роду, предків. Уживані й народнопоетичні звертання, зокрема **голубонько** до матері: *Дорога моя сива голубонько мати...!* [Там само, с. 361]. Звертання О.Довженка до сестри ніжні, сповнені турботи, перестороги: *Сестро моя дороженька* [Там само, с. 361]; *Сестро моя добра і нерозумна* [Там само, с. 371].

Крім основної номінативної функції, назви спорідненості і свояцтва у листах виконують і мовно-етикетну функцію, яка реалізується у випадках перенесення семи «кровна спорідненість» на осіб, які цією властивістю не наділені. Зокрема в листах присутні такі звертання із лексемою *брат*: *Коля-брате* [Там само, с. 371]; *Здоров брате* [Там само, с. 371] і порівняй: *Дорогий друже і брате мій Юрій* [Там само, с. 372]; *...відпустіть мені, брате, двох акторів...* [8, с. 384]. Втрачаючи значення спорідненості, такі звертання виконують функцію якісної та оцінної характеристики адресата, репрезентуючи характер суб'єктно-об'єктних відношень.

Епістолярна спадщина О.Довженка багата на звертання, що є назвами адресатів за характером діяльності, за посадою. Функціонування професійно-посадових найменувань обмежене ситуативним параметром «офіційна тональність спілкування». Найбільше таких звертань зафіксовано у листі до П.П. Вершигори: *Дорогий воїне і полковнику!* [2, с. 350], *Так-то, дорогий воїне* [Там само, с. 352], *Будьте здорові, дорогий полковнику Вершигоро* [Там само, с. 353], або до Президії СРПУ: *Вертайтесь хочу на Україну. Президіє!* [Там само, с. 384].

У листах О. Довженка поширені й усталені в українському суспільстві номінації, як-от *товариш*, *друг*, що функціонують як етикетні, які є загальнозживаними і не містять вказівки на соціальну диференціацію комунікантів, а виявляють шанобливе, ввічливе ставлення: *Дорогий товаришу Вершигора, дорогий воїне і полковнику!* [Там само, с. 350]; *Салют, салют, дорогий мій друже-товаришу* [Там само, с. 368].

Одним із найважливіших та найбільш поширених мовних засобів на позначення звертання у О.Довженка є використання особових займенників **ви** і **ти**. Навіть при тривалому спілкуванні О.Довженко у стосунках зберігає дещо стриманий характер, що виражається й у виборі звертального займенника **Ви**: *...я не помилюся в Вас, а Ви – в*

кінематографії (До Ю. Т. Тимошенка). Займенник **Ти** уживається ним зазвичай до близьких друзів, родичів: *Ти мені напиши...* (До І. О. Соколянського); **Ти** єдина людина, якій я пишу [Там само, с. 336]. О.Довженко віддавав перевагу таким звертанням, які найбільше відповідали умовам ідентифікації адресата. Вибір звертань регулюється ним з врахуванням багатьох чинників: ступеню знайомства з адресатом, соціальними характеристиками комунікантів (вік, стать, соціальний статус, посада), обставинами написання листа тощо. У епістолярії О.Довженка звертання виконують специфічні прагматичні функції: дейктично-контактну, номінативно-контактну, спонукальну, соціально-регулювальну, власне контактну, номінативно-ідентифікативну, етикетну, емоційно-оцінну. Більшість звертань є синкретичними з функціонального погляду.

Звертання з епістолярію О.Довженка слугують показниками ідіостилу письменника, функціонують як культурно-історичні чинники розвитку української літературної мови, відбивають специфіку мислення мовців певного часового періоду та віддзеркалюють лінгвоестетичну систему відтворення світу письменником, його мовно-культурну компетенцію.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Богдан С. К. Формули етикету в українському епістолярії / С. Богдан // Урок української. – 2003. – №1. – С. 30-34.
2. Довженко О. П. Твори : в 5 т. / О. П. Довженко – К. : Дніпро, 1964. – Т. 5 / ред. О. М. Підсуха; упоряд. і прим. С. П. Плачинди. – 1966. – 542 с.
3. Ленець К. Епістолярний стиль / К. Ленець // Стиль і час : хрестоматія. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 203-211.
4. Корогодський Р. Велика цитата, або Любовні листи полоненого // Корогодський Р. Довженко в полоні. – К., 2000. – С. 74-128.
5. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст. / НАН України ; Ін-т літератури ім.Т.Г. Шевченка. – К., 1998. – 257 с.
6. Петриченко Н. Г. Використання епістолярної спадщини письменників на уроках української літератури : навч. посібник / Н. Г. Петриченко. – К. : Ленвіт, 2004. – 114 с.

УДК 930.85

*М. В. Крипчук,  
м. Луганськ*

**СВЯТКОВА КУЛЬТУРА ЛУГАНЩИНИ  
20 – 30-х рр. XX століття**

На початку XX ст. Луганськ затвердив себе як найбільший промисловий, науковий, культурний центр зі своїм особливим життєвим устроєм і різноманітними традиціями.

Про досягнення промисловості, про заводи й заводських робітників дуже багато писали в радянський час. Природно, що поруч з такими «серйозними» темами в поле зору дослідників час від часу потрапляла й тема культурного життя робітників. Активні зрушення в культурному житті регіону відчуються після Великої Жовтневої соціалістичної революції в 1917 р.

У 20-х роках XX ст. ведуться роботи з благоустрою робітничих садів. Оскільки соблива увага приділяється культурним заходам просто неба, то поступово впорядковуються сади заводів Жовтневої революції, О. К. Л. та емаліровочний. У колишньому ботанічному саду зводиться літній театр на 800 глядачів. Для обслуговування цього театру культвідділ райкому металістів запрошує російську драматичну трупу в складі 35 чоловік під керівництвом режисера й артиста харківських театрів Добровського.

На початку XX ст. особлива увага приділяється організації та проведенню свята 1 Травня. Традиції першотравневих свят вкоренилися в Луганську ще з 1906 р. Щороку міські робітники відзначали 1 Травня, за винятком суворої реакції в 1909, 1910 і 1911 рр.

З особливим піднесенням першотравнєве свято відбулося в місті Бахмут у 1926 р. У святковій ході брали участь діти, профспілки, військові частини, спортивні організації, допризовники, скаути, учні шкіл міста. Вихованці дитячих будинків і притулків роз'їжджали на прикрашених вантажівках. У всіх театрах відбулися святкові концерти й мітинги. Увечері урочисто вшанували героїв праці. Вночі на площі просто неба була здійснена постановка п'єси «Гімн життя».

Плануючи першотравнєве свято 1928 р. в Луганську, керівництво міста вирішує перенести святкування на стадіон. У рамках святкування

пройдуть вільні рухи фізкультурників (1700 осіб), масова інсценівка «Світовий Жовтень» (300 осіб), далі – концерт об'єднаного духового оркестру в складі 120 осіб під керуванням Епштейна, хор дітей (120 осіб), хор дорослих (150 осіб), концерт струнного оркестру (100 осіб), виступ велостудії з фігурною їздою. Завершення театралізованої видовищної програми планувалося о 15 годині. Увечері для всіх трудящих були відкриті клуби, сади, кіно. У клубах намічались виступи драматичних і хорових гуртків, агітаційний колектив синьої блюзи і т. д.

У цей день були скасовані зупинки транспорту біля Палацу праці та братської могили, планувалося спростити маршрут театралізованої ходи організацій міста та скоротити до мінімуму виступи ораторів на мітингу. Струнками колонами проходили частини Червоної Армії, діти, колишні безпритульники з будинку-комуни, залізничники, текстильники і держзавод № 60 та ін. Серед демонстрантів яскраво виділялися червоні прапори, як у далекі роки Великої французької буржуазної революції. Червоний був основним геральдичним кольором, на прапорах він символізує бунт, революцію, боротьбу.

Вдалою частиною свята були вільні рухи дітей-фізкультурників. Одягнені у все біле, вони яскравими цятками миготіли на великому майданчику стадіону, символізуючи чистоту, незаплямованість, невинність, чесноту, радість. Слід зазначити, що найчастіше білий колір асоціюється з денним світлом, а також із силою, яка втілена в молоці.

Коли фізкультурні руху підходили до кінця, з боку Кам'яного Броду злетів літак. Покружлявши над Ботанічним садом, він повернув до стадіону й знизився до висоти двоповерхового будинку. Аероплан піднявся увись і почав здійснювати «мертві петлі», «ковзання на крилі» і т.д., що викликало захоплені оплески у всіх присутніх на святі.

Аналізуючи масові дійства цього періоду, відомий теоретик театру А. І. Піатровській підкреслював: «Дві основні форми соціального спілкування виніс робітничий клас із глухих підпільних часів: маніфестацію і мітинг» [1, с. 51]. У цей час і в наступні роки на Луганщині простежується тенденція до розвитку мітингової дії в масових святах, що особливо характерно для періоду перших п'ятирічок.

У 30-ті роки XX ст. на Луганщині поширюється рух художньої самодіяльності. Населення виявляє зацікавленість до театральних форм розваг. Традиційними для цього періоду стали огляди художньої

самодіяльності та театралізовані мітинги, що стали новою формою масової політичної агітації. На театралізованих мітингах виступали хори, оркестри. Готувалося спеціальне оформлення. Різні види мистецтва доповнювали і підсилювали агітаційні промови ораторів.

Також у 30-ті роки XX ст. з особливим підйомом відзначається свято Великого Жовтня. У місті Старобільськ при підготовці святкування 19-ї річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції відділом культури і пропаганди ленінізму Старобільського окружного комітету КП (б) України був складений докладний план святкової кампанії.

Святкування тривало п'ять днів. Увечері четвертого жовтня проводилася міська районна конференція жінок-робітниць і колгоспниць, під час якої відзначили преміями кращих ударниць-стахановок соціалістичного виробництва. П'ятого жовтня були проведені вечори молоді, присвячені 19-й річниці Жовтня. Цього ж дня організовувалися молодіжні карнавали, приурочені проекту сталінської конституції і подіям в Іспанії. Шостого жовтня проводилися дитячі ранки по школах міста. О шостій вечора відбулися урочисті засідання пленумів Міськради та сільрад за участю районних організацій. Після пленумів влаштовувалися самодіяльні вистави для учасників зборів.

Масовість все більше стає об'єктом ретельного планування. Необхідно було у вигідному світлі представити втілення радянського свята. У цей період важлива була масштабність заходів і насамперед її неухильне зростання. Тому звіти про проведення свят починалися, як правило, з кількості учасників, яких повинно було бути не менше, ніж у минулому році. Дотримуючись такої кількісної логіки, святкові демонстрації початку XX ст. набули гігантських масових масштабів. Слід зазначити, що важливим була не точність цих кількісних даних, а саме гра з цифрами як відображення образу радянського мислення, у якому «масовість» грала роль центральної референтної величини [2].

Увага приділялася художньо-культурному оформленню жовтневих демонстрацій: у лозунгах і плакатах були відтворені досягнення, що їх домоглися трудящі за дев'ятнадцять років.

У Луганську святковий мітинг починався «Інтернаціоналом». Усе дійство відбувалося біля пам'ятника Іллічу. Уночі місто сяло тисячами палаючих лампочок, привертало до себе увагу вітрини магазинів, на яких розташовувалися портрети, декоровані червоними рамками.

---

Архівні документи свідчать про те, що організація театралізованих дійств на Луганщині мала загальний масовий характер. Велике значення надавалося символічному оформленню та декоруванню транспортних засобів, що зображували діяльність окремих заводів, із максимальним використанням в образному рішенні новітніх технічних можливостей (матеріалів, звуку тощо). Кавалькада оформлювалася виробничими емблемами, бутафорськими фігурами та іншим силами самих підприємств міста Луганська, що відкривало можливості творчої фантазії, самодіяльності.

Основною формою святкувань стали мітинги й демонстрації, в оформленні яких використовувалася радянська символіка (червоні прапори, емблеми та ін.).

Слід зазначити, що драматургія свята як універсального твору мистецтва мала важливу мету. Відбувався розподіл за часом різних елементів святкування. Організація розважальної частини в другій половині першого дня і на другий день дозволяла уникнути змішання політичної урочистої частини, що включала урочисті збори, демонстрацію і мітинг, і народних гулянь, які теж мали ідеологічне призначення, а саме: виконували дидактичну функцію – виховання в дусі колективізму та формування «доброго смаку». Радянське свято розглядалося як символ нового часу й використовувалося для того, щоб підкреслити контраст між системами і світоглядами.

На основі аналізу масових свят післяжовтневого періоду можна зробити висновок, що саме в цей час відбуваються активні пошуки в організації масових дійств просто неба. Така тенденція була обумовлена не лише радянською ідеологією, а й тогочасною культурною політикою. У масових видовищах особлива увага приділяється символічному характеру декораційно-художнього оформлення, яке за змістом відповідало загальній ідеології радянського часу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Пиотровский А. И. Празднества 1920 года. За советский театр! : сб. ст. / А. И. Пиотровский. – Л. : Academia, 1925. – 78 с.
2. Рольф М. Советские массовые праздники / М. Рольф. – М. : РОССПЭН : Фонд первого президента России Б. Н. Ельцина 2009. – 439 с. – (История сталинизма).

УДК 027.53(477.61)

*О. Г. Лукьянченко,  
г. Луганск*

**«ЗОЛОТОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ КРАЕВЕДЕНИЯ»  
В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНЩИНЫ**

Богата и необычайно интересна культура нашего края, уходящая своими истоками в далёкое прошлое. На всех этапах развития библиотеки как часть культурного наследия страны отражали исторический путь Луганщины, бережно собирая и сохраняя в своих фондах «повести временных лет».

В истории библиотечного дела в целом, и в развитии библиотечной сети Луганского края в частности, двадцатые-тридцатые годы XX-го столетия называют ещё и «золотым десятилетием краеведения». Библиотеки всех уровней собирали, сохраняли и пропагандировали литературу о родном крае. Ряд документов той поры свидетельствуют о регламентации вопросов краеведения на уровне государственных законодательных мер. Одним из первых был Декрет ВУ ЦИК о народном образовании (ст. 623) от 30.04.1924 года, который обязывал отправлять в библиотеки по одному экземпляру местной печатной продукции. В 1925 году выходит «Положение о центральных губернских и окружных библиотеках», предоставляющее право библиотекам создавать специальные краеведческие отделы для организации краеведческого движения.

С этого времени начинается активная работа библиотек Луганщины по накоплению краеведческих фондов. Мощным подспорьем в организации идеологической работы с населением служила резолюция ЦК РКП(б) от 18.06.1925 года «О печати», в которой указывалось на усиление помощи пролетарским и крестьянским писателям. Активное становление новой пролетарской культуры на Луганщине связано со стремительным развитием пролетарской литературы, одним из центров которой стала массовая литературная организация «Союз пролетарских писателей Донбасса «Забой» (далее – «Забой»), созданная в конце 1924 года на классово-партийных позициях. В 1927 году она становится филиалом Всеукраинского союза пролетарских писателей (ВУСПП). Но в 1932 году выходит решение ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-



художественных организаций», исходя из которого ликвидируются все литературно-искусствоведческие организации и создаётся единая в СССР писательская организация – Союз писателей СССР.

В литературной жизни Луганщины «Забой» сыграл огромную роль: он был настоящей школой для начинающих пролетарских писателей, многие из которых стали профессиональными мастерами слова. В литературе Донбасса появляются новые имена – Г. Баглюк, П. Беспощадный, Ф. Вольный, Б. Горбатов, П. Гайворонский, Ю. Жуков, В. Сосюра, Н. Упеник, И. Приблудный, Г. Терентьев (Кошевенко), Ю. Черкасский, Г. Шишов и другие. Молодые писатели активно печатаются в пролетарской периодике, часто встречаются с читателями в библиотеках промышленных районов, где читают свои произведения, организуют политические дискуссии, помогают библиотекам проводить культурно-просветительную работу, пополняют краеведческие фонды своими книгами.

В газетах округа открываются литературные странички, печатаются творческие консультации для начинающих литераторов. «Забой» также имел свою – пятую – страничку в «Луганской правде», например, в номере от 12 июня 1930 года на 5-ой страничке помещены материалы В.Безродного («Гуртове»), Ю. Черкасского («Строится дом»), Г. Шишова («Письмо»). В №75 от 1 апреля 1930 года на «Литературной страничке» напечатаны отрывок из повести Г. Шишова «Старая шахта», очерк В.Безродного «Катастрофа», стихи Ю. Черкасского, П. Анненкова. На этой же странице помещён редакторский комментарий «Певцы угля» о творчестве Б. Горбатова, Г. Баглюка, П. Беспощадного, Г. Терентьева и Г. Шишова: «Пятеро – лучшие сыны горняцкого коллектива. Их порой тяжёлые, как глыбы угля, слова резко осмеивают гнилое, отжившее и радостно опевают новую эпоху, эпоху бурного роста страны. Литературный Донбасс растёт. Видных – пятеро, а неизвестных, начинающих – толпы» [3, с. 5].

Частыми гостями на Луганщине были и русские писатели: А. Серафимович, М. Светлов, В. Маяковский, А. Жаров, Вс. Иванов, А. Безыменский, К. Симонов и многие другие. В 1931 году в Донбасс приезжает Михаил Светлов, и вместе с Павлом Беспощадным они проводят ряд встреч с рабочими городов Горловки и Енакиево.

А в 1934 году в городе Луганске организованы литературные встречи читателей с поэтами Михаилом Матусовским и Николаем Упеником.

Интересной была и работа в районных библиотеках, показательным примером может служить деятельность директора Ровеньковской районной библиотеки Нилы Поповой. Она часто приглашала членов писательской организации, которые не только читали посетителям библиотеки свои произведения, но и проводили беседы, дискуссии о «текущем моменте» политической жизни страны.

Стихи о героике гражданской войны, о шахтёрском крае, о родной Луганщине, о трудовых успехах, о любви и молодости, звучащие из уст самих авторов, впечатляли читателей, отдельные строфы сразу же становились цитатами. Встречи с литераторами, проведённые работниками библиотек, были очень важным событием в творческой жизни населения, повысили и статус библиотек как организаторов новой социалистической культуры. Краеведческие фонды луганских библиотек пополняют книги молодых писателей Донбасса, периодические издания, на страницах которых публикуют отрывки из художественных произведений о родном крае.

Начало 20-х годов XX ст. – это также время активного развития библиотечного краеведения просвещения. Библиотеки высших учебных заведений, школ печатают статьи по методике краеведения, обзоры литературы в различных периодических изданиях, на страницах ежемесячного журнала «Освіта Донбасу» Донецкого губернского отдела народного образования. В этом журнале были отведены даже специальные рубрики – «Відділ краєзнавства» и «Бібліографія».

Творчество пролетарских писателей отражало эпоху грандиозных преобразований в экономической и политической жизни края. Промышленная разработка Донбасса, богатого на различные полезные ископаемые, развивала и научно-исследовательскую работу учёных, инженерно-технического состава. Это, в свою очередь, стимулировало работу библиотек по накоплению библиотечных фондов краеведческими источниками; библиотеки всех уровней начинают активную разработку краеведческой библиографии: создаются краеведческие каталоги, тематические карточки, отражающие литературу краеведческого содержания, издаются библиографические тематические указатели.

Таким образом, 20 – 30-е годы XX столетия – время становлення библиотек как краеведческих центров «золотого десятилетия краеведения» в истории культуры Луганщины.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Донбасс: писатель и время : Лит.-крит. очерки / Е. М. Волошко. – Донецк : Донбасс, 1979. – 343 с.
2. Замковой В. П. Артёмовский литературный цех : культурологический очерк / В. П. Замковой. – Артёмовск, 1993. – 227 с.
3. Литературная страничка «Забой» // Луган. правда. – 1930. – №75.

УДК 82'06-055.2

*М. С. Мартиненко,  
м. Луганськ*

### **ЖІНКИ-ПИСЬМЕННИЦІ ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.**

Про українську жінку сказано й написано чимало. Муза, Кохана, Мати, велика Трудівниця завжди оберігала свій рід український. І не раз їй доводилося ставати войовницею за гідність українського імені, за майбутнє України. Соціальні контрасти, закріпачення села, чужинський гніт – тяжко відбилися на жіночій долі. З великим уболіванням розповіла про це українська класична література. Ніякий інший народ не мав стільки жінок-письменниць, як Україна. Це Г.Барвінок, М.Вовчок, О.Кобилянська, О.Пчілка, Л.Українка та інші письменниці славної України [5].

Аналізуючи тенденції, підходи, моделі висвітлення життя та творчості жінок письменниць, вчених, громадських діячок, можна з упевненістю сказати, що і вони зробили вагомий внесок у формування нового простору в умовах українського національного відродження [6].

Необхідно зазначити, що осмислення феномена жіночої присутності в українських культурно-суспільних та наукових процесах розпочиналося з окремих праць істориків, де ініціатива належала Д. Багалію, М. Василенку, Михайлу та Олександрю Грушевським, І. Франку. Органічною та невід'ємною складовою фемінологічного масиву стали розробки літературознавців Б. Грінченка, М. Драй-Хмари, О. Маковея, А. Музички,

С. Ніковського, М. Євшана, С. Єфремова, присвячені жінкам-письменницям. Примітною ознакою на цьому етапі новітніх зрушень в історії українського жіноцтва стала домінуюча більшість вчених-чоловіків, і лише у поодиноких випадках (Івга Спаська, Софія Русова) – самі жінки долучаються до розробки проблематики [6].

Увага науковців концентрувалася на неординарних, талановитих, найбільш яскравих та самобутніх жіночих постатях. Спектр таких праць є широким і різноманітним за спрямованістю, форматом, контекстом. Більшість у ньому складають публікації, присвячені знаковим для української історії та культури жінкам. Серед них – Наталія Кобринська, Марко Вовчок, Леся Українка, Ольга Кобилянська, а також жінки, чия доля була пов'язана з науковою діяльністю – О. Єфименко, П. Литвинова-Бартош, Олена Пчілка. Інший масив публікацій представлений дослідженнями узагальнюючого характеру, що охоплювали широке коло відомих письменниць. Їхній творчий доробок розглядався в контексті розвитку української літератури в цілому, з підкресленою проекцією його значення у загальнонаціональному культурному процесі [4].

Відома жіноча постать як об'єкт наукового дослідження поставала у світлі історичних джерел, публіцистично-літературної спадщини, спогадів сучасників і до того ж під кутом жіночого зору та чоловічого сприйняття.

Першим і єдиним тогочасним виданням, де аналізувалася громадська, наукова, літературна діяльність українського жіноцтва, була праця С. Русової «Наші визначні жінки», надрукована вперше в Коломиї 1934 р. з нагоди ювілейного Українського жіночого конгресу. У цей час С. Русова перебувала в еміграції у Чехословаччині. Тут вона стала професором педагогіки в Педагогічному високому Інституті ім. Драгоманова у Празі, коли їй виповнилось 65 років, тобто в той час, коли, більшість жінок зазвичай припиняють цікавитися громадською діяльністю. Її праця не була типовим історичним дослідженням, проте без неї не можна уявити роль жіноцтва в творенні українського культурного простору [3].

Серед героїнь нарисів, названих С. Русовою «характеристиками-силуетами» [7], були відомі жінки: Наталія Кобринська, Уляна Кравченко, Марко Вовчок, Ганна Барвінок, Олена Пчілка, Леся Українка, Дніпрова Чайка (Людмила Березина-Василевська), Грицько Григоренко (Олександра Косач), Христина Алчевська, Ольга Кобилянська, Марія Загірня,

Олександра Єфименко, Любов Яновська. Тобто, праця давала комплексне уявлення про видатних представниць українського жіноцтва, відповідно до їхньої діяльності на користь України. У цілому праця С. Русової – це збірка есе, що мала яскраво окреслений пропагандистський характер: жіночі біографії розглядалися виключно під кутом зору боротьби за визволення «рідного народу», – незалежно від того, з якою сферою діяльності вони асоціювалися [7].

Внесок жінок у науку чи культуру аналізувався в контексті їхнього драматичного особистого життя, а творчість кожної з них – як свого роду альтернатива особистій жіночій драмі. Репрезентуючи своїх героїнь, С. Русова виділяла їхні характерні риси, пріоритетними серед яких вважала «відданість справі», «невгасаючий патріотизм», «самовідданість служінню народу», «незламність духу», «тверду волю», «бурхливу енергію». Ці жінки, як зазначала дослідниця, «працювали в нашому громадянстві, в нашій світлій науці в тяжкі часи знуцання над нашим народом; вони йшли тернистим шляхом, не знаючи ні компромісів, ні боязкового дезертирства – і стоять перед нами як моральні зразки свідомих і шляхетних українських жінок» [7]. Не позбавлена односторонності та певних упереджень С. Русова окреслила коло тих жінок, що стали й залишилися символами творення українського культурного простору.

Їхні творчі та наукові надбання були представлені як єдина цілісна складова загальної спадщини Галицької та Наддніпрянської України. Утілення цієї ідеї мало особливе значення, оскільки українські землі у 20-х роках XX ст. знов опинилися поділеними між різними державами, а історична наука в радянській Україні дедалі більше ідеологізувалася [2].

Отже, в українському літературно-мистецькому житті з'явився цілий спектр напрямів та підходів, завдяки яким вибудовувались моделі життя та діяльності відомих жінок. Осмислення соціокультурного феномена жінки в контексті творення нового національно-культурного простору потребувало подальшого розвитку з урахуванням здобутків світової науки та культури. Але, на жаль, українській історичній думці судилася інша фаза розвитку – з іншими завданнями та пріоритетами, які не так скоро будуть подолані [1].

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Алексєєв Ю. М. Україна на зламі історичних епох / Алексєєв Ю. М., Кульчицький С. В., Слісаренко А. Г. – К. : ЕксОб, 2000. – 158 с.
2. Донців Д. Дух нашої давнини / Д. Донців. – Дрогобич : Відродження, 1991. – 150 с.
3. Ігнатенко П. Український національний характер / П. Ігнатенко. – К. : ДОКК, 1997. – 135 с.
4. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 608 с.
5. Огієнко І. Українська культура / І. Огієнко. – К. : Абрис, 1991. – 130 с.
6. Павличко С. Фемінізм / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 322 с.
7. Русова С. Наші визначні жінки: Літературні характеристики-силуети / С. Русова. – Вінніпег : Волинь, 1980. – 107 с.
8. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу / М. Семчишин. – К. : АТ «Друга ріка», МП «Фенікс», 1993. – 555 с.

**УДК 82.02:821.161.2**

***Б. А. Москалюк,  
г. Луганск***

**«ДЕТИ РОСЫ». КТО ОНИ?  
НАБРОСОК К ГРУППОВОМУ ПОРТРЕТУ**

У каждого поколения есть особое, присущие ему черты, которые помогают художнику описать, воссоздать в портрете облик какой-либо человеческой индивидуальности или группы людей. И вместе с внешним сходством запечатлеть в изображении (рисунке, картине, фотографии) духовный мир человека, создать типичный образ представителя профессии, народа, эпохи.

Портрет – жанр трудный. Будь-то пластические искусства, фотодело, художественная литература или журналистика – везде в портрете необходимо не только добиться полного сходства фотографии или рисунка с оригиналом, но и суметь реалистически правильно раскрыть характер человека. По памяти, воображению без наброска и эскиза, тем более без понимания натуры, настоящий портрет создать трудно.

Тем и интересна задача VI Международных чтений памяти Михаила Матусовского – составить через призму литературы и искусства двух последних столетий портрет современника.

Известно несколько разновидностей портрета. Остановимся на обобщенном, групповом портрете нынешнего луганского студенчества.

В основу размышлений о современной молодежи положены личные наблюдения как преподавателя высшей школы. Они весьма далеки от наблюдения, подобного наблюдению сплошного в статистике, при котором обследованию подвергаются все без исключения единицы изучаемой совокупности (объекты наблюдения), что позволяет сложить определенную картину, к примеру, об украинском студенчестве: его поле, возрасте, срокам обучения и т. д. Но даже при сугубо научном подходе при проведении наблюдения, имеют место ошибки регистрации – расхождения между установленным наблюдением и фактическими значениями изучаемых величин.

Поэтому, не претендуя на полную объективность, на примере самодеятельной творческой группы студентов Далековского университета, называющей себя группой «Дети росы», отдельными штрихами попытаюсь обрисовать наиболее типичные черты нынешней университетской молодежи.

«Дети росы». Кто они? Во-первых, это юноши, девушки – ровесники независимости Украины. Во-вторых, – представители поколения глобализированной экономики и постмодернистского культурного пространства.

Научно-технический прогресс и развитие информационных технологий привели к тому, что сегодня в человеке всячески культивируется и поощряется потребление уже готовых образных форм и шаг за шагом выхолащивается, ненавязчиво уничтожается его собственный креативный потенциал. Поэтому любое стремление и умение молодого человека, тем более на пороге его вступления в зрелую жизнь, создать свой индивидуальный творческий продукт, заслуживает всяческого одобрения и поддержки.

В мае 2011 года творческая группа «Дети росы» выпустила первый номер Молодежного литературного журнала «Индиго». В журнале преимущественно была представлена проза – рассказы. Отпечатан он был за счет средств авторов и спонсоров, имел хороший дизайн и полиграфию. Издание быстро нашло своего читателя. И не только потому, что было бесплатно распространено и бескорыстно роздано в вузах города. Журнал был интересен тем, что его авторы – одной возрастной категории с

читателями, они, эти авторы свои, знакомые по студенческой скамье, представители студенческого братства.

Проект заработал. Не так давно, 12 сентября 2012 года, читающей общественности Луганска был презентован четвертый номер журнала. Представлен он был в ресторане «Шоколад» акцией «Мой город – не дыра».

Реализация любого проекта требует наличия средств. В основу материализации и реализации идеи издания своих произведений, ребята положили некоммерческие принципы и методы привлечения сбора необходимых для этого средств. На современном языке это называется фандрайзинг. Вместе с тем, фандрайзинг – это не только поиск денег. Это также поиск и приобретение друзей и помощников, которые разделяют миссию организации, хотят помочь ей в достижении целей и даже участвуют в этом. В Интернете о «Детях росы» сейчас размещено около двух тысяч статей. И ни столько об их творчестве, сколько о добрых, благотворительных делах, как, например, инициатива «Детей росы» о поддержке и спасению онкобольных детей.

Своим содержанием, тематикой проза авторов журнала, написанная преимущественно от первого лица, располагает к доверительности, ибо созвучна настроениям современной молодежи. Это то «я», о котором со временем можно будет сказать: «Я таким был, таким, в известной степени, остаюсь и сегодня». И это откровение сознательного «Я» как прямой контакт передается читателю.

В текстах уже опубликованных рассказов проглядывает согласование между планом содержания и планом выражения. В более широком понимании – это авторское корреспондирование, не только читателю, но и друг другу (внутри журнала) произведений разного уровня, в том числе идей, сюжетов, предметного мира и др. К тому же в них есть адресность и заданность в подборе лексики, соответствующей объекту и предмету изображения. Следует полагать, что думающему читателю импонирует и название журнала.

Термин «индиго» ввела в начале 70-х годов минувшего века американский психолог Нэнси Тэпп, относительно определения детей нового поколения. Индиго (в её понимании) – умный, развитый, но не желающий подчиняться привычным стереотипам поведения ребенок.



Говорят, что поколение Индиго не случайно. Не случайно и появление журнала с таким названием.

Кстати, в современной отечественной политике уже были «Озимое поколение» (аллегория состояла в том, что озимое поколение – посеянное перед морозами, должно взойти сразу после оттепели), «Новая генерация», «Пора». В основе их лежала одна общая идея. Но речь не об этом. Ясно, что прихода в украинскую политику нового поколения ждут все: «от обычного избирателя до президента» (Алексей Мустафин. – *Авт.*)

Аналогичные ожидания имеют место и в украинской литературе, искусстве и культуре. Проводя исторические параллели, можно сказать, что самодеятельные творческие и литературные кружки из увлечения почти всегда перерастали в нечто большее. Они становились знаковыми приметами, своеобразными «реперами» на пространстве своего времени. Таким стал, например, в начале 19-го века первый в России философский кружок «Общества любомудрия», созданный в студенчестве Владимиром Одоевским, вошедший в историю как выдающийся писатель, журналист и ученый.

Основой новой литературной генерации Донбасса и новой культурной жизни Луганщины был созданный в нашем городе в середине двадцатых годов литературный кружок «Забой». Руководил им редактор газеты «Луганская правда» Алексей Селивановский [3, с. 5 – 6].

Из этой литературной студии вышли в большую жизнь многие известные люди: поэт Юрий Черкасский, писатель, публицист, единственный из советских журналистов Герой Социалистического труда Юрий Жуков. Отсюда – истоки творчества и поэта-песенника Михаила Матусовского, у которого были свои, неподвластные определениям отношения со временем.

Главным критерием в жизни и творчестве этих людей являлся долг – гражданский, нравственный, общественный, воинский и т. д. В их жизни, такой странной для нас, сегодняшних людей общества потребления, всегда присутствовала «воля быть там, где нужнее», жить так, как того требовали время, серьезные испытания судьбы и безудержное желание построения светлого будущего. Они, люди поколения индустриальной культуры и соцреализма, стремились быть героями и прославляли героизм. Трудовой! Боевой! По мнению советского ученого Д. А. Волкогонова, автора работ о важнейших вопросах воспитания молодого поколения, «самая высокая

степень отношения к долгу указывает твердую линию поведения: долг должен быть выполнен. В критических ситуациях – даже ценой самопожертвования» [1, с. 100].

Сегодня о героизме, патриотизме, кодексе чести и морали мало кто пишет и говорит. Вроде, не та тема. Именно в начале 90-х годов началась газетная пальба по героям и героизму. Хотя нынешняя ситуация уже подсказывает и требует – необходима реабилитация ценностей. Украине, её молодежи нужна идеология, Идеология, мобилизующая, разъясняющая как обустроить будущее страны.

Уместно сказать, что литературное творчество молодых литераторов края требует более пристального внимания и более предметного изучения. Например, нет в СМИ области ни откликов, ни критики на литературные сочинения: стихи, малую прозу. Мало кому известен сам факт издания в середине девяностых годов альманахов, сборников самодельных авторов, таких как «Литературный колокол Луганщины» и «Пегаска» луганских лицеистов-«пегасиков».

Интересны опыты первого десятилетия нашего века – литературной группировки «Стан», или, что ещё «круче», строки прозы и поэзии литобъединения (как называет её лидер Константин Скоркин) – арт-террористической группы «ЛСД» (Литература современного Донбасса), «целью которой является проведение жесткой экспроприации культурного пространства у буржуазных и помещичьих писательских союзов» [3, с. 115]. По сути, привычки, язык, ценности у носителей «свежей крови» такие же, как и у критикуемых ими «стариков». А идея отстранения «стариков» от власти, завоевания пространства влияния не нова.

Заметим, «пространство» это огромно, и места здесь, да и в современной истории региональной литературы, всем хватит. Надо лишь испуганного читателя предупредить, что подобная суровая бравада и даже «новаторство» уже были в начале 20-го века. Достаточно вспомнить Владимира Маяковского и Велимира Хлебникова.

Двадцатый век в полной мере показал и доказал, что «всякое умышленное «новаторство» круто замешено на эстетическом жульничестве, духовном комедианстве, житейской ловкости и чисто технических ухищрениях» (Вл. Смирнов. – *Авт.*) И еще, иронией истории следует называть не столько социалистическое прошлое, это скорее

сегодняшний день, результаты которого далеко не всегда соотносимы с обещаниями и сформулированными исходными и намеченными целями..

Особняком от подобных литературных изысков стоит творческая группа «Дети росы». Идея создания этого литературного сообщества принадлежит Альберту Морозову, студенту философского факультета ВНУ имени Владимира Даля. Он харизматичен и инициативен, владеет словом. Альберт – победитель областных конкурсов «Молодые голоса 2007» и «Язык – мое богатство 2009» в номинации «Русская проза». Его работы уже публиковались не только в украинских, но и в российских печатных изданиях. Он, очевидно, дал и название литературной группе. Навеяно ли оно стихами Виталия Иванова «Мысли – смелые дети росы» из сборника «ТЕРМИТник поэзии», или, может быть, тем, что «роса на траве – это синонимы чистоты и чего-то нового» – гадать не будем. Интригу оставим читающей публике. К идее А. Морозова «подтянулись» студенты-журналисты университета и представители других специальностей, все, кому были интересны литературные опыты сверстников. Группа не имеет фиксированного членства. В ней, по словам участников, около сотни человек. Как рассказывали студенты четвертого курса кафедры журналистики ВНУ Денис Бобр и Юлия Кочмар (они же члены редколлегии и авторы публикаций журнала «Индиго», а Юлия еще и стипендиат именной стипендии Вячеслава Черновола, Денис же редактирует еще и электронный молодежный журнал «Полидром»), собираются «Дети росы» по средам после занятий. Как правило, на эти встречи приходят от 15 до 30 человек. Сдвигают столы в один большой стол, пьют чай, читают и обсуждают свои произведения. Тасуются и тусуются. Чтоб было понятнее – объяснили: «Мы нестандартное литературное общество, где классиков наизусть не цитируют».

В последнем они, пожалуй, правы. Здесь действительно не любят цитировать классиков, хотя это далеко не клубная молодежь – «дансеры», «фурионы», «барби» и «индивидуалки», для которых любой диджей, «замутивший фит, чтоб твой мозг опух», уже идол, кумир.

В мире сегодня достаточно равнодушия, когда многим всё и вся безразлично. Но в своих сочинениях «дети росы», если и не обходят вниманием подобные персонажи, то и не осуждают их. Авторы рассказов далеки от бунтарства и громких возмущений. Тема их повествований – юность. Такая, какая есть. Возможно, их уместно будет назвать

поколением из «нулевых», то есть поколением первого десятилетия 21-го века. Однако поколение «нулевых» – звучит непрезентабельно. Наверное, было бы лучше сказать – это «тихие молодые». В чем-то оптимисты, но в большинстве своем – пессимисты, успевшие состариться душой и даже устать от жизни, разочароваться в ней, помышлять о суициде как некоем выходе из сложной ситуации. Мрачно. Да, но это реальность и проблема наших дней. И до боли обидно за этих мальчиков и девочек.

«Детям росы» не чужды глубокие вопросы и поиск ответов на них. Вопросы, которые волновали не одно поколение человечества. Один из таких вечных вопросов – любовь. В качестве примеров можно привести рассказы Дениса Бобра «Жамевью», Альберта Морозова «История одной милой девушки», Алины Мудрой «Ошибка по Фрейду», Андрея Авраменкова «Откровение» и др. Словом, «дети росы» – это реальное поколение. Это тот возрастной слой, который интересуется не столько влиянием научного познания, сколько достижениями технического прогресса, его гаджетами. У каждого представителя этой среды разные ценности: у геймера – скорость реакции «мышки», у другого – многоядерный компьютер, третий просто живет только в виртуальном мире. Они практичные индивидуалисты, которые создают совершенно новый стиль жизни. У них иное отношение ко времени. Почему-то они, проявляя внешнюю грубость, а то и манерность, нарочито выражая дух противоречия, стремятся показать и подать себя именно с худшей стороны.

Они и мы, люди старшего поколения, переживаем сейчас серьезный, далеко не всегда предсказуемый период, постпостмодерна. Спросите, а как же классики? А как же пушкинские строки: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!»? В стихотворении «Вновь я посетил» Александр Сергеевич пишет о старых соснах в его родном имении и растущих вокруг них молодой, подрастающей поросли. Тем и велик Пушкин, что молодая надежда у него – сильная, ясная, незамутненная сомнениями, полная веры в жизнь и любовь.

Готов выйти в свет пятый номер «Индиго». О чем он нам расскажет? Опять о нравственно-гражданском состоянии молодежи, о морально-бытовых проблемах или о чем-то другом. Будем надеяться, что журнал, несмотря на материально-финансовые проблемы, и далее, пусть не совсем периодически, но номер за номером будет выходить... и приходить в наш

---

мир. А их авторы продолжают уже начатый ими разговор о наболевшем, сокровенном, о своем месте в сегодняшнем мире и времени. И НЕ надо в очередных журналах с оттенком цвета индиго придирчиво искать проявления изоморфизма прозы.

Важно, что каждый рассказ этого журнала уже стал своеобразным конкретным эскизом к групповому портрету молодого поколения нашего времени.

«МЫ не довольствуемся реальностью этого мира, мы творим – свою», – заявляют, пусть и безапелляционно, молодые литераторы – «дети росы». Смело? Возможно. Дерзко? Да! Наверное, в системе каких-то особых духовных координат творческая молодежь, такая как «дети росы», и должна заявлять о себе миру. В пространстве Интернета они уже нашли для себя место – [http:// www. detirosi. lg.ua](http://www.detirosi.lg.ua)

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Волкогонов Д. А. Феномен героизма: (О героях и героическом) / Д. А. Волкогонов, – М. : Политиздат, 1985. – 263 с. – (Личность. Мораль. Воспитание).
2. Виталий Иванов. Мысли – смелые дети росы [Сборник «Термитник 2004» Literra INKognita].
3. Неживий О. І. Луганщина літературна / О. І. Неживий. – Луганськ : Лугань, 1993. – 48 с.

УДК 111.852 (477)+ 81.161.2

*В. М. Москалюк,  
м. Луганськ*

### УКРАЇНСЬКА МОВНА ЕСТЕТИКА: ПОРТРЕТ СУЧАСНИКА В РЕТРОСПЕКТИВІ

Твори літератури і мистецтва, залишені попередніми поколіннями, дозволяють нам, сьогоднішнім людям скласти уявлення про імпульс, нерв, загальну атмосферу буття наших батьків та дідів, котрі безперечно заклали основу найбільш суттєвих рис портрета сучасника.

Зупинимось на літературній творчості українських митців. В Україні здавна існувала традиція цінування слова як онтологічного джерела, без опанування якого не уявлялось саме життя людини. Мудрість слова не

може сприйматись відокремлено від творця цього слова – людської особистості. Слово розкривається через особистість і в особистості. Це зумовило персоналізм української мовної естетики, яким підкреслюється значущість особистості її творців.

Естетичний світ українців ґрунтується на архетипічних образах, уявленнях, фантазіях. Це виливається у слові: «земля говорить, промовляє», «ніч співає», «небо кличе» і т. ін. Український естетичний простір глибинно наповнений словом, котре не залишає місця духовному вакууму. Маємо на увазі мелодику звучання українського слова, з її медвяно-тягучими рядками національного мелосу, що свідчать про невичерпну часову глибину, вміщену в ньому.

В українській мові ви-мовляється душа нашого народу, його національний універсум, ви-мовляється у житті своєму, відмінному від інших, феноменально текучому, у злетах і занепаді, виникненні і згасанні, різноманітних течіях, у їх перехідності, успадкованості й новоявленості. В українській мові – онтологія думки українців, нашої уяви, волі, почувань, самобутності закономірностей національного буття. У мові – неосяжний потенціал української душі: її віри, любові, здатності до пожертви, шляхетної діяльності, спокути і молитви, морального зростання. Ця душа не пов'язана з основами грубої матерії, матеріального світу і не залежить від них. Українська мова – це окремих всесвіт, із власним сумлінням, спроможністю віри, жаданням правди і справедливості, вона – той корінь нації, котрим ця нація живе і зростає.

Українська мовна естетика є проявом драматичної духовної історії українського народу, відображенням її ментальної своєрідності, самобутньої національної культури. Найбільш виразно ця нестійка сутність національного існування проступала у літературних творах, починаючи від Т. Шевченка, М. Гоголя і до наших сучасників – І. Калинця, В. Стуса, Ю. Липи, Л. Костенко.

Реальні люди, речі і події перетворюються на естетичні символи, стають причетними до вічності, безсмертя у поетичних творах Ігоря Калинця. Слово поета передає неугавний процес лірично-елегічного і жагуче-проникливого осмислення українцями небуденних граней буття. У віршах І. Калинця – екзистенційний пласт світу українства, з його до краю звичними безталанням, безнадією, втратами:

...приходжу пригадати

що від одкровення  
калинової сопілки  
кров стигне.

.....  
приходжу пригадати  
що у капсулах ягід  
заморожена енергія  
моєї гіркоти  
що буде

як визволю її» [1, с. 417].

«У нашій долі, нашим льосі  
не все збагнути й осягти...

Лежить наш труп у чорнім льосі

На дні німої самоти [1, с. 420].

«Німа самота» поета – це прірва безсловесного небуття, невизначеності, неявиленості у всесвіті. Категоріями трагічного пронизаний світ поезії І. Калинця. Навколишній світ – потворний і повторений, виростає у рядках поета. Вічне долання власної ницості, вічне прагнення українців до Абсолюту, до «над» вимовляється у слові поета. Правда калинцевого поетичного логосу, у якому вміщений естетичний світ українства, – у його алогічності, ірраціональності, багатовимірності поетичних образів, котрі проходять шлях від реалій до метафор і надметафор. Те ж ми спостерігаємо і в українському слові з його візерунком алегорій та конотативних смислів. Зверненням до батьківської мови можна вважати поетові рядки:

з кам'яного хреста встань

із цвяхів куль встань

із тернового лавру встань

сама із себе встань

через отвір рани

виверни себе

.....  
винеси з льохів

пам'ять

про свій

геральдичний обрис... [4, с. 423].

Разом з тим, поет створює у своїх віршах певний антисвіт, дуже український, казковий, химерний, де є можливим усе добре, таке неймовірне і таке справжнє. Це той самий дух одвічної української стихії, єдність усього суцього в реаліях земного буття нації, можливо, головний сенс цього буття, переданий словом.

Веселко, Веселко,  
чи маєш свою вкраїну?  
– А моя вкраїна –  
то небо синє  
після чорного.  
– Веселко, Веселко,  
Чи маєш свого Києва?  
– А мій Київ –  
То хмара злотоцола  
і перлистий дощик.  
– Веселко, Веселко,  
чи маєш свого Дніпра?  
– А мій Дніпро  
На сивім коні  
Під золоті мости  
В'їжджає  
Веселко, Веселко,  
Чи маєш свого Шевченка?  
– А мій Шевченко  
Сім небесних книг пише  
Незгасним пером [2, с. 430 – 431].

«Явлені письмена» І. Калинця народилися з Української Вічності, з християнського серця нашої нації. Тут її душа, її світ, її казка. Логос поета додає нової сили, нової краси навколишньому світу, зміцнює Віру нації, її Надію, Любов. Мова його творів відображує геном української нації, з притаманними їй цінностями та ідеалами. «Беззвучна надія» поета, що бачить у м'якому знакові рідної мови власну важливу рису і визначальну рису свого народу, у повній мірі може бути віднесеною до української мови, українського слова загалом:

...воно наше  
у цьому контексті  
важко дається чужомовцю



благословенне  
я завершуюся ним  
беззахисний і ніжний  
як равлик без панциря.  
Велика смиренність і  
Ще більша мужність [3, с. 266].

Почуттєве знання-прозріння естетичного світу українства відкривається нам, коли ми читаємо поезії Василя Стуса. Ця передача чуттєвого осягнення сенсу власного буття, буття людини, котра не мислить себе поза рідною мовою, поза тією духовною та генетичною єдністю, що зветься нацією, – є унікальною. У мові Василя Стуса – духовне визрівання українців, котрі за жорстоких обставин історичного становлення нації, навчилися робити вибір між загальною абстрактною «правдою» і своїм, рідним, тим, що дароване пращурами, землею, де народились. Мовна тканина творів В. Стуса існує переважно в ірраціональному контексті, контексті неусвідомлених розумом, внутрішньо-індивідуальних, метафізичних самопоштовхів людської особистості, котра емоційно переживає власну екзистенцію. Це знання про себе, про світ – найвище, найскладніше, найвагоміше, бо сягає поля «іраціо», висот саморефлексії, сягає «над». Проте «...надмір лише й рятує нас від убогості...», – зазначає В. Стус [7, с. 15].

У мові зафіксовані історичні моменти творчої реалізації народу, нації, її розуміння світу і себе в цьому світі. Мова текстів В. Стуса існує у контексті конкретних національних реалій, властивих саме українській нації: «Перші знаки нашої духовної аномалії, журба – як перше почуття немовляти в білому світі» [8, с. 7], – у цих рядках В. Стуса онтологічна приреченість українства до журливої долі, тих духовних та національних трагедій, котрі ми переживали. «Кружляє лист в передчутті біди», – застерігає він [10, с. 9]. «Інколи, зосереджуючись на однотонних враженнях від навколишнього, шукаючи кінцевих результатів дуже стрімкого процесу денационалізації значної частини українців, відчуваєш, що це – божевілля, що це – трагедія, якої лише інколи не відчуваєш в силу притаманної нам (як національної риси) байдужості і, може трохи релігійної віри в те, що все йде на краще. І тоді згадуєш одного поета, здається Расула Гамзатова, котрий в рамках ортодоксальних все ж прохопився зі своїм затаєним : коли його мова зникне завтра, він волів би

померти сьогодні» [12, с. 11]. Страх перед втратою найціннішого скарбу нації – рідної мови, тривога за її теперішнє й майбутнє, намагання зберегти цей найцінніший дарунок пращурів – усе це висловлено В. Стусом у наведених рядках.

І далі: «... кружляє безголоса осіння крижана земля» [11, с. 19]. «А де Україна? Все далі, все далі, все далі.

Шляхи поростають дрімучим терпким полином.

Украдене сонце зизить схарапудженим оком, мов кінь навіжений, що чує під серцем метал.

Куріє руїна. Кривавим стікає потоком...», – пише Василь Стус [9, с. 109].

Проте ніякі трагедійні повороти долі рідного народу не владні зламати те сутнісне, що становить основу самоідентифікації українства – знищити його мову: «Тарасові провісні птиці – слова шугають над Дніпром» [13, с. 21].

Одушевлений космос українського народу, його естетичний світ, природа України, частиною якої він відчувається, – звучить у творах Василя Стуса. Ця сутнісна природа українців не є лише матерією, вона, як висока духовна субстанція, має свої закони й силу, у котрій сконцентрована самотність національного буття.

Галактик зірна круговерть  
спіраллю простаного болю  
значить одвічну людську долю,  
снігами виповнену вщерть.  
Саме кружляння вікове!

.....

А свічка тріпотить світанком,  
Котрий наш правнук днем назве [11, с. 20].

Рідна мова «Це мій індивідуальний космос, у якому я чуюся мандрівником...», – пише Василь Стус [12, с. 101]. Цей національний космос українства стає «кастрований на ляльковий вертеп збожеволілої галактики» [Там само, с. 99] безжальною дійсністю квазінаціонального буття. Мовним терором, який протягом історії запроваджувався проти української мови, було поширене розгортання площини квазітеодицеї національного буття, коли людина опиняється загнаною до кута й напружено шукає виходу з цього принизливого становища. Не завжди їй

вистачає сил у цьому борінні: «А що вдієш? Коли людина часом не хоче пристосуватися, тоді її просто пристосовує, як хвиля прибиває тріску до берега. Вступає до розмови сила, а тріска слабіша за хвилю, хоч і як невесело це звучить... А що, коли я не можу? А що, коли я не можу навіть зробити цього – стати тяжчим за воду і легшим за повітря? Тоді пливи, будь припливний – через себе, через своє безголов'я, через свій крик, через свій хруст, зойк – пливи!», – пише Василь Стус [Там само, с. 101 – 102]. Мовний чи будь-який інший терор – то зломлення людини, наруга над нею. Обрізане, обтяте живе коріння рідної мови, самі її паростки, котрі безжально винищуються мовним терором, знекровлюють націю, полишають її власного обличчя, забирають у неї її докорінне право на самий неповторний вираз цього обличчя.

Вище нами зазначалось, що в українській мові з її емоційною навантаженістю завжди відчувається певний надмір, тому роль мови не можна звужувати лише до суто комунікативної функції передачі наступним поколінням народу того, що відчувається, про що думається й розуміється національною спільнотою сьогодні. У такому випадку мова просто не виникла б через непотрібність, можливо, людина знайшла б інші засоби спілкування. Дійсно, певний надмір не потрібен у суто комунікативних відносинах і вирішенні нагальних проблем. Проте саме в надмірності мовної матерії – душа нації, одушевлення нею оточуючого світу, перетворення його, загального, на рідний, свій, зрозумілий. Без цього надміру (у якому – трансцендентні злети буття нації), – національна мова не являла б собою самобутнього пласта загальнолюдської культури і, виконуючи інформативні, комунікативні функції, задовольняючи потреби людей у трансляції попереднього досвіду, мова була б чимось іншим, ніж тим, чим вона є і чим покликана бути. Цей надмір мови розширює естетичний світ нації, збагачує його: сприяє численності та легкості асоціацій, народжених словом, створює можливості для їх образних взаємоперетворень. Постійне прагнення до надміру, до трансценденції, поривання до невідомих найтонших сфер реалій, можливо, є обумовленим пронизливим трагізмом долі українського народу:

Але надмір лише рятує нас від убогості.  
Смертним полишається єдине:  
бодай маленький надмір –  
у вірі,

у звичках,  
у смаках,  
просто – в примхах [7, с. 15].

Мова й сьогодні для українців нерідко є притулком, втечею до архетипічних глибин суб'єктивного світу. Це відбивається в рядках нашого сучасника, випускника Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка – Олега Чекмишева:

Світ, мов дитя, в п'їтьмі затиx,  
Лиш гук від річки.  
Я розшукаю поміж книг  
Забуту свічку.  
Вона із тріском спалахне,  
Прогнавши морок.  
І в світло плавитись почне,  
Як у Слово.  
До рання капаючи в пил,  
Світити буде,  
Під ранок з мене вийде біль  
І піде в люди [14, с. 146].

Мова як ціннісний генотип українства, якою передається особлива естетика бачення нашим народом світу, його усвідомлення постає в творах нашої сучасниці поетеси Ліни Костенко. У постійному доланні висот, що простежується у її віршах, – одвічна зверненість української свідомості до висот національної саморефлексії, до того «надміру», про який ми вже згадували, але який не свідчить про пихатість чи гордовитість, а є ствердженням духовного і фізичного зростання українців. Мова Ліни Костенко сама «природна, як природа рідної України», з її гармонійністю та злагодженістю. Її слово – лише засіб, «інструмент» для виявлення естетичного світу українців як нації. Чарівне таїнство гаїв, перелісків, левад – джерело почуттєвої природи бачення світу цілими поколіннями українців:

Білють храми беріз.  
То мудра і древня держава –  
викарбований профілем ліс  
в черленого сонця кружала  
Тут кожен сам собі пан,  
живе по своєму закону.

І сонце – найвищий Коран!

І корона – найкраща корона [6, с. 202].

Мовлене рідне слово – це зблиск, спалах, раптове відчуття духовної сповненості світом, і вже потім – розуміння. Ми досягаємо світ, вимовляючи його у слові, перш за все на почуттєвому рівні, рівні емоцій і перетворюємо цей світ на близький, рідний нам за допомогою почуттєвих образів, будуючи його таким, яким підказує серце, відчуття роду. Національна естетика сприйняття світу і відтворення його надихає мовну словесну масу, котра поміж вселюдського окреслює суто національне, притаманне саме цьому народові як окремійшньому, самодостатньому феномену.

Українське слово Ліни Костенко завжди має другий вимір, у її творах присутня поліфонія естетичного світу українства. Рідна мова для національної особистості – це усе народне життя у строкатому його повнокров'ї. Побут, звичаї, вірування являються оточуючій реальності у батьківській мові, вони рухаються, дихають, набувають життя, створюють непорушні підвалини естетичного світу нації.

Мій рідний краю,  
зроду ти не мав  
нейтральних барв, тих прісних пуританок,  
Червоне й чорне кредо рукава.  
Пшеничний принцип сонячного степу.  
Такі густі смарагдові слова  
жили в тобі і вибухали з тебе.  
Слова росли із ґрунту, мов жита.  
Добірним зерном колосилась мова.  
Вона як хліб. Вона мені свята.

І кров'ю предків тяжко пурпурова... [5, с. 207 – 208].

У цих словах – наша прадавня і сьогоднішня історія і філософія, наш спосіб мислення, героїка нашого минулого й сучасного. Подібно до того, як «кожна птиця має свій голос» (Ліна Костенко), – кожен народ має свою мову, своє слово. Рідне слово є культом відданості своєму родові й народу. Мова як об'єкт-суб'єктне буття нації завдячує своїм існуванням інтенційним актам нашої свідомості, вона не має лише власної сутності: її матеріальне усталення, формальні та екзистенціальні моменти вона отримує через людину. Дійсність самого слова узалежнена від нашої свідомості, рецепції, творчої уяви.

---

В українській мові потужно виявляються глибинні рівні міфологічної свідомості українства, символіка та пластика трипільської й південно-української архаїки. Раціональна течія часу та ірраціональне невимовимого співіснують у нашій мові поруч, нею вимовляється естетична суть нескінченного для його подальшого доосмислення й досягнення. Фольклорний початок української мови, її самобутня естетика протистоїть суто нормативному, суворо логічному виявленню світу у слові, котре перебуває у постійному русі від мімесису до творення нової мовної реальності. Естетичне ядро української мови – у самому її прагненні відірватись від прісної буденної свідомості й поринути за незвідані до цієї пори обрії, у журавлину височінь, до недосяжної мрії. Українське слово у своїй глибокій поетиці, метафоричності є справжнім святом, Великоднем душі нашого народу, яка разом з цим словом лине до трансцендентних висот катарсису та саморефлексії.

Отже, умовою розкриття самобутності української мовної естетики може стати глибоке розуміння духовно-практичної історії української нації, характер її ментальності, неповторність соціокультурного фону. Мовленнєвий досвід народу – це його культурний досвід. Він складається з лінгвоестетичного осмислення національного світу і лінгвокультурного конструювання цього світу. Утворене таким чином лінгвоестетичне середовище, визначає сенсожиттєві орієнтири усього людства загалом і кожної окремо взятої нації та національної особистості зокрема, творить культуру їх світоглядної рефлексії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Калинець І. Із циклу «Верлібровий вирок» / Ігор Калинець // Українське слово. – К. : Рось, 1994. – С. 417 – 422.
2. Калинець І. Із циклу «Веселка». Остання пісенька / Ігор Калинець // Українське слово. – К. : Рось, 1994. – С. 430 – 431.
3. Калинець І. Мій азбуковник / Ігор Калинець // Твори : у 2 т. – Т. 2 : Невольнича муза. – К.: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» імені В. Симоненка. – Балтимор-Торонто, 1991. – С. 266.
4. Калинець І. Цикл «Звернення зі стін» / Ігор Калинець // Українське слово. – К. : Рось, 1994. – С. 423 – 427.
5. Костенко Л. Біль єдиної зброї / Ліна Костенко // Українське слово. – К. : Рось, 1994. – С. 207 – 208.
6. Костенко Л. Ліс / Ліна Костенко // Українське слово. – К. : Рось, 1994. – С. 202 – 203.
7. Стус В. А. Скажи – Модільяні був ідіот? / Василь Стус // Стус В. Листи до сина. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2001. – С. 15 – 16.

8. Стус В. Двоє слів читачеві / Василь Стус // Стус В. Листи до сина. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2001. – С. 7 – 8.
9. Стус В. За літописом самовидця / Василь Стус // Стус В. Листи до сина. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2001. – С.109.
10. Стус В. Збірка «Зимові дерева» / Василь Стус // Стус В. Листи до сина. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2001. – С. 9.
11. Стус В. Костомаров у Саратові / Василь Стус // Стус В. Листи до сина. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2001. – С. 16 – 20.
12. Стус В. Листи до сина / Василь Стус. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2001. – 191 с.
13. Стус В. Сто років, як сконала Січ / Василь Стус // Стус В. Листи до сина – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2001. С.21.
14. Чекмишев О. Таїнство / Олег Чекмишев // Святий Володимир. Літературно-художній альманах студентів Інституту журналістики. – К., 2004. – №6. – С. 146.

УДК 821.161.1-3.09

*В. В. Нестерук,  
г. Луганск*

### ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Художественная литература – уникальное явление, хотя в том отношении, что выполняет множество функций. Одна из них – отражать состояние (духовное, нравственное) социума, общественную мысль, в том числе указывать на «недуги», которыми болеют современники. С этой точки зрения современная русская проза представляет значительный интерес. Общество, а с ним и литература меняются каждый день, поэтому актуальным является изучение новейших произведений. Цель нашего исследования – выявить тип героя, который представлен в сочинениях русских прозаиков начала XXI века.

Изучением проблемы героя современной литературы занимаются многие журналисты (С. Беляков, Лев Вишня, Н. Горлова и др.), обзорно этот вопрос освещается в учебниках по современному литературному процессу (Н. Игошевой, Н. Лейдермана и М. Липовецкого, И. Поповой Л. Черниенко и др.), однако практически отсутствуют научные исследования по вопросу.

Герой современного реалистического произведения — это типичный персонаж из нашей жизни, с той разницей, что какая-то определенная черта характера выписана автором более выпукло и явственно. Если

анализировать тексты современной русской прозы с точки зрения характеристики персонажей, а следовательно — и реальной жизни, то картина представится, мягко говоря, крайне нелицеприятной.

Можно утверждать, что в произведениях, которые повествуют о событиях, современных для читателя и писателя, практически отсутствуют положительные персонажи, даже те, которые на первый взгляд кажутся вполне адекватными. Степень «отрицательности» практически всегда зависит от возраста и социального статуса, причем, обоих — автора и героя. Чем опытнее писатель, чем старше и состоятельнее описываемый персонаж, тем изящнее будет проявляться его «испорченность». Таковы, например, герои рассказа «Мешок света» Павла Крусанова. Говорящим является уже эпиграф, который подбирает писатель, — это стихотворение серийного маньяка В. Муханкина:

Смогу ли я всерьез прельститься  
Удобством теплого гнезда,  
Когда всю жизнь в глазах троится  
Любви коварная звезда?! [1]

Рассказ «Мешок света» – история, в которой происходит изменение сознания персонажа под воздействием некоего таинственного предмета, который из честного, не знающего зависти героя делает преступника, жадного до чужого добра.

П. Крусанов изображает в рассказе интеллигентных людей из числа творческих деятелей, но ни один из них не является положительным в традиционном смысле. Хотя они и не делают ничего предосудительного, ничего такого, что идет в разрез с нормами морали, этики, однако каждый из них пытается самоутвердиться и получить для себя материальную выгоду.

Схожий по возрасту, роду деятельности и социальному положению, другой персонаж – из романа Ю. Полякова «Грибной царь» – так же не вызывает сочувствия. Главный герой романа Михаил Дмитриевич Свирельников – преуспевающий бизнесмен, владеющий неплохим капиталом, не ограниченный в средствах, поэтому страдающий от некоторых излишеств. Если придерживаться устаревшей системы деления героев на положительных и отрицательных, Свирельников оказывается где-то посередине, т. е. это тот самый амбивалентный герой, которыми полны современная жизнь и современная литература.

---



Казалось бы, ничего откровенно плохого он не делает, просто живет в соответствии с новыми условиями существования, однако ничего хорошего в этом тоже нет. Показательной является сцена знакомства с героем, которая происходит в банальной для него ситуации: он находится в гостиничном номере с двумя дамами понятной профессии и пытается восстановить хронологию событий накануне грустного пробуждения: *«Все тело страдало от ночных излишеств: в голове перекачивалось чугунное ядро боли, сердце колотилось возле самого горла, туда же, кажется, подступала и печень. А душа... душа безысходно маялась утренним позором»* [2, с. 10]. Из всех последующих рассуждений Свирельникова, на которых построен сюжет романа, делается печальный вывод относительно развития бизнеса, всяких рычагов давления и влияния, часто в кабинетах высоких чиновников.

Молодые персонажи современной прозы в очень многих произведениях могут быть названы «антигероями», поскольку, если и совершают подвиги, то исключительно аморальные, удивительные по силе цинизма. Например, главная героиня рассказа «Палец» (автор Вячеслав Рыбаков) — красавица, студентка с очаровательным выдуманым именем Оза. Несмотря на внешнюю красоту, внутренний мир этой героини поистине ужасен. Девушка цинична, для нее нет ничего святого. Такому несоответствию автор в конце рассказа подбирает меткое определение – «мутант». Красочен краткий рассказ о биографии из уст самой героини: *«Дебилы родители в свое время обозвали... Катей... Ну, отец у меня козел, я его уже совсем не помню... А вот мама... Знаете, что-то в ней такое совковое было. Сама не добилась в жизни ровно ничего, шпачила за гроши и злилась, злилась и шпачила... Но вот советы давать — это она могла по сто раз на дню. То делай, это не делай, то плохо, это нельзя... В конце концов я сгрэбла деньги, что в доме были, и ушла в свободное плавание»; «...в последний год доставала дура мать...»* [3, с. 120]. Девушка оказывается неспособной мыслить адекватно. По отношению к людям, которые спасли ее, она проявляет удивительную жестокость: пусть и нечаянно, но убивает бездомную женщину, которая последние деньги отдала не то, чтобы купить лекарства для Озы, показывает характерный жест из трех пальцев в сторону мужчины, который за этими лекарствами для нее пошел, рискуя быть пойманным полицией. Поражает, что

единственной реакцией на убийство была реплика: «*Ёнтыть*» [Там же, с. 131].

Таким образом, герои современной литературы отражают кризис общества, русской культуры в целом. Писатели подчеркивают мысль, что молодое поколение, часто испытывая воздействие со стороны якобы свободного Запада, на самом деле утрачивает моральные ориентиры, расшатывает вековые устои и тем самым стремительно движется к гибели. В перспективе возможно более подробное изучение типа современного персонажа, соотношение героя и контекста произведений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Крусанов П. Мешок света [Электронный ресурс] / П. Крусанов // Октябрь. – 2013. – № 2. – Режим доступа к тексту : <http://magazines.russ.ru/october/2013/2/k4.html>
2. Поляков Ю. Грибной царь / Юрий Поляков. – М. : ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2005. – 365 с.
3. Рыбаков В. Мешок света / В. Рыбаков // Нева. – 2013. – № 3. – С. 119 – 132.

УДК 781:784.673

*Е. В. Панченко,  
г. Луганск*

### ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И. МАЦИЕВСКОГО НА ПРИМЕРЕ ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЫ

Народное многоголосное пение – предмет особого внимания И. Мациевского. Досконально изучив эту традицию русской национальной культуры, композитор органично развил специфику народного пения в своих хоровых сочинениях, обогатив тем самым национальную «картину мира». Поиск и введение для каждого своего хорового сочинения оригинальной, тесно связанной с художественным замыслом звуковой системы является яркой индивидуально-стилевой чертой творчества композитора. Разнообразие звукового материала и способов его формирования обусловлено широким стилевым диапазоном нарождающихся звуковых концепций. Применяя различные приемы современной техники хорового письма, композитор не отказывается от национальной интонации. Он синтезирует в своем творчестве черты принципы различных художественных направлений, жанровых форм и

современных техник с признаками фольклорной и академической традиций. Для хоровых произведений И. Мациевского характерны психологическая углубленность и повышенная экспрессия звучания во многом благодаря специфике фактурного изложения.

Сочинение композитора «Што би я робив без тебе» представляет собой хоровую миниатюру на народную лемковскую песню. Народная песенность Лемковщины — самобытная часть фольклора Украины. Культура лемков уникальна. Это проявляется не только в диалекте лемковского языка, но и в особенностях, сформировавшихся на синтезе как всеобщееукраинских черт, так и соседних народов – венгров, поляков, чехов, словаков. Именно синтез этнических элементов и культур соседних народов – отличительная черта лемковского фольклора, который невероятно богат на колядки, гаивки, обжиночные, насмешливые, тоскливые, девичьи и холостяцкие песни. Не удивительно, что этнограф и фольклорист И. Мациевский обращается в своем творчестве к лемковской культуре.

Хор «Што би я робив без тебе» имеет трехчастную форму. Образно-эмоциональный контраст между разделами хоровой миниатюры подчеркнут за счёт фактурных средств. Фактура хоровой партии в крайних частях довольно простая. Основная тема протяжная, напевная. Развитая в мелодическом отношении партия альтов придает мелодии большую наполненность и певучесть. Мелодическая самостоятельность отчасти характеризует партию второго сопрано. Гармония в первом разделе, отличается прозрачностью и простотой, но явно отмечена чертами полифонического изложения.

Средний раздел разработочного характера. В нем фактура значительно усложняется. Здесь исчезают мягкие интонации, появляются секундовые соотношения. Каждая партия имеет свою ярко выраженную мелодическую линию. Поэтому средняя часть в целом представляет собой развитое в полифоническом отношении трёхголосное изложение. Усиление фактуры так же происходит за счет появления партии у фортепиано, которая, отсутствовала в первом разделе. Она поочередно дублирует мелодию того или иного голоса, как бы подчеркивая его значимость в данном эпизоде. Изменение в фактуре приводит к развитию напряженно-взволнованного, тревожного характера музыки. Этому способствует появление

диссонансов, синкопированные ритмические группировки, высокая тесситура, акцентуация.

Гармонические комплексы в крайних разделах просты и диатоничны, в середине, где раскрывается взволнованный образ, появляется хроматика, септаккордовые структуры. В ладо-тональном отношении в произведении наблюдается прочная опора на национальную ладовость. Основой образа дан в развитии, поэтому сочинение основано на контрастирующих разделах: спокойных, печальных (крайние разделы) и взволнованно-тревожном (средний раздел), которые составили традиционную простую трёхчастную форму. Именно за счет фактурных средств, композитором достигается образно-эмоциональный контраст между разделами. Наполненность национальным своеобразием, интонационной ясностью, выразительностью песенной мелодии, прозрачностью фактуры дала возможность композитору воплотить авторский замысел – создать произведение полное душевного тепла и искреннего чувства. Особое значение композитор уделяет тембральности хоровых красок: их диапазон бесконечен, а выбор соответствует тому или иному состоянию души. С их помощью И. Мациевский ведет поиск особых звучностей, отражающих сущность того или иного образа.

Неповторимое своеобразие хорового стиля И. Мациевского – результат строжайшего отбора стилистических средств. Красочные гармонии, сонорные звучности являются неотъемлемой частью гармонического стиля мирочувствования. Автор сохраняет ладовую основу национальной песенности. Соединяя мелодию, ориентированную на народную стилистику с её натурально-ладовой гармонией, применяя систему побочных трезвучий и переменность функций, композитор создает узнаваемый этно-современный хоровой стиль.

УДК 371.38-057.87

*І. Д. Пастушкова,  
Г. П. Плєшакова,  
м. Луганськ*

## **ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА ЧЕРЕЗ ЗАЛУЧЕННЯ ДО РІЗНИХ ВИДІВ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

«Вы хотите, чтобы Ваши дети были способными и талантливыми? Тогда помогите им сделать первые шаги по ступенькам творчества, но ... не опаздывайте и, помогая..., думайте сами»

(Борис Павлович Никитин)

Перед національною вищою школою стоїть важливе завдання: виховати інтелектуально розвинену творчу особистість, здатну приймати нестандартні, креативні рішення, спроможну не лише ефективно вирішувати поставлені завдання, але й самостійно проектувати інноваційні розробки [4, с. 4].

Зазначені вище факти зумовили визначення головних домінант виховання, які викладені у провідному програмовому документі Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України – «Концепції національно-патріотичного виховання молоді» [1].

Для рішення завдань, що сформовані в «Концепції...», всім учасникам навчально-виховного процесу потрібно комплексно підходити до розвитку кожної особистості. І одним з важливих аспектів навчально-виховного процесу є розвиток творчої особистості, тому що активізація творчих можливостей, потенціалу людини забезпечує їй повноцінну соціальну реалізацію.

Формування творчої особистості майбутнього фахівця зумовлює необхідність органічної єдності освіти, навчання, виховання, інтеграції навчальної, науково-дослідної і виховної роботи в межах цілісного педагогічного процесу.

Що ж таке «творчість», що означає «творча особистість», які є види творчості та методи стимуляції творчої діяльності?

Сутність творчості – у передбаченні результату правильно поставленого досвіду, у створенні зусиллям думки близької до дійсності робочої гіпотези про те, що можна назвати почуттям природи.

Будуючи гіпотезу, створюючи художній образ, людина або діє в унісон з природою, або бере фальшиву ноту ... «Потрапили в тон – процвітають, які взяли фальшиву ноту – провалюються. Ось сутність творчості». Ці слова належать не психологу і не педагогу, а металургу В.Е. Грум-Гржимайлу (1864 – 1928) [2, с. 7].

«Творчість» визначає й діяльність особистості, і створені нею цінності. Особистість має здібності, мотиви, знання й уміння, завдяки яким вона може створити новий, оригінальний предмет. Дуже велике значення в розкритті й розширенні творчих можливостей особистості мають її пізнавальні процеси, інтуїція, потреба в самоактуалізації.

Феноменологія творчості широка та неоднозначна. Одні вчені вважають, що творчість пов'язана лише з соціально значущими відкриттями. Інші наголошують на такому ж безсумнівному творчому характері відкриттів, які людина робить для себе. Треті беруть за основу ознаку алгоритмізації діяльності. Тому визначення «творчий» застосовують майже до будь-якого процесу діяльності, оскільки, кожна особистість проявляє індивідуальний стиль діяльності та має здатність до творчості [5, с. 27].

На думку М.О. Бердяєва (1874 – 1948), у філософській спадщині якого є чимало звернень до особистості людини, а саме феномену «творчість особистості», знаходимо важливу думку про те, що до творчості здатна кожна людина.

Головну роль у регулюванні життєдіяльності молоді відіграють соціальні механізми, які на нинішньому етапі розвитку українського суспільства мають і науковий, і творчий характер. Тому й адаптація молодої людини у ВНЗ – творчий процес пристосування, який передбачає гармонійне задоволення потреб творчої молоді.

Студенти Політехнічного коледжу ЛНАУ вважають, що в навчальному закладі є всі умови для розвитку здібностей студентів (90% опитаних за результатами анкетування). Батьки студентів (92% опитаних за результатами анкетування) стверджують, що виховна робота в коледжі за всіма напрямками роботи сприяє розвитку кожної особистості.

Зазвичай творчу активність студента пов'язують із розвитком пізнавальної активності, наукової творчості, суспільною активністю та формами їх вияву. При цьому аналіз творчої активності слід починати з проблеми життєвої позиції. Вона може бути активною й пасивною, конструктивною й неконструктивною щодо суспільних цінностей, явищ і проблем, негативною і позитивною, егоїстичною і колективістською, гуманістичною і бездумно функціональною, моральною й аморальною тощо.

У межах вищого навчального закладу є багато засобів для формування творчої особистості. Є різні види творчості, і в них наші студенти «створюють себе», реалізують свої індивідуальні особливості. У реальному житті ми маємо справу переважно не з «чистими» видами творчості, а з їх комбінацією. При цьому особливу увагу необхідно звернути на науково-дослідну роботу (*наукова творчість*) як засіб розвитку творчого потенціалу особистості студента, що створює умови для вияву її творчої активності. До НДРС в межах навчального процесу входить: виконання самостійних завдань, що містять елементи проблемного пошуку, виконання завдань дослідницького характеру, написання наукової статті за результатами дослідження, участь студентів у науково-практичних та теоретичних конференціях, олімпіадах та фахових конкурсах на рівні міста, області, регіону. Зокрема, в поточному навчальному році проведено ряд заходів актуальної тематики: «Математика в моїй професії», «Перехрестя космосу», «Велика Вітчизняна війна: події та наслідки», «Знаю! Вмію! Впроваджую!», участь у I турі Всеукраїнської олімпіади з математики та ін.

*Художню, літературну, музичну творчість* розглядають насамперед не в аспекті створення чогось нового в певній галузі культури, а у зв'язку з самореалізацією людини-творця. Як приклад, це участь студентів коледжу в святковій програмі «Зі святом, шановні викладачі!»; конкурсі художньої самодіяльності «Крок до зірок»; історичних вечорах «Це було у Краснодоні» та «Юність, опалена війною»; фестивалі англійського мистецтва; конкурсній програмі до Дня Святого Валентина «Подорож до країни кохання»; обласному конкурсі читців «Освячені Шевченковим ім'ям» (вшанування Тараса Шевченка в світі), інформаційно-освітньому проекті «Феномен Шевченка в історії, мистецтві та літературі» та ін.

*Ігрова творчість* спрямована на участь суб'єкта в грі: спартакіада коледжу до Дня фізичної культури і спорту; рольова гра на тему «Хай козацька мудрість воскреса щоднини» (до Дня українського козацтва); розважально-інтелектуальна гра «Сто до одного»; спортивне свято «Армрестлінг – сила та воля» та військово-спортивний конкурс «Будь готовий до захисту Вітчизни», присвячені Дню захисника Вітчизни; конкурс «Спортивний КВК» та ін.

*Побутова («домашня») творчість* відіграє надзвичайно важливу роль у повсякденному житті. Вона пов'язана з вихованням студентів, розподілом бюджету, готуванням їжі, організацією відпочинку. З цією метою в коледжі проведено ряд цікавих заходів: конкурс «Вегетаріанські блюда»; майстер-клас «Ляльки-мотанки – народний оберіг»; конкурс «Чарівна першокурсниця»; лекція-презентація «Цікаві факти економіки»; тематичний вечір «Що ми їмо?»; бесіда-порада «Вчимося вирішувати конфлікти»; диспут «Складові здорового способу життя» та ін.

Існують й інші види творчості – технічна, управлінська, ситуаційна («життєва»), комунікативна творчість.

Сучасне виробництво постійно ставить перед людиною певні творчі завдання. Без творчого підходу неможливо підвищити ефективність і якість, збільшити продуктивність праці. Потрібно повсякденно поліпшувати роботу колективу, створювати творчий клімат у колективі, тому слід проводити підготовку до праці, максимально орієнтуючись на творчість.

Слід пам'ятати й про те, що творчість ніколи, ні за яких обставин, у жодній діяльності не виникає під тиском чи примусом. Тому усі змістовні компоненти і форми педагогічної творчості мають відповідати принципам гуманної педагогіки, їх необхідно будувати на основі суб'єкт-суб'єктної взаємодії учасників навчального процесу, що дозволить створити доброзичливий психологічний клімат у ВНЗ, який у свою чергу позитивно впливатиме на розвиток інтелектуальних, професійно-трудових здібностей і соціальних якостей майбутнього фахівця.

І перед усіма учасниками навчально-виховного процесу сучасного ВНЗ стоять завдання використання методів активізації творчої діяльності і студентів, і викладачів: розширення знань про психологічну культуру кожної особистості; формування критичного ставлення до інформації;



розвиток духовної культури; формування мотивації, інтересу до діяльності та інші [5, с. 44].

Таким чином, можна вважати, що активне залучення студентів у різноманітні форми роботи навчально-виховного процесу розвиває творчий потенціал кожної особистості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Концепція національно-патріотичного виховання молоді: наказ від 27.10.2009 № 3754/981/538/49.
2. Никитин Б. П. Ступеньки творчества, или Развивающие игры / Б. П. Никитин. – М. : Просвещение, 1991. – 160 с.
3. Рогов Е. И. Выбор профессии: Становление профессионала / Е. И. Рогов. – М. : ВЛАДОС – ПРЕСС, 2003. – 336 с.
4. Седашова О. А. Програма розвитку творчості особистості студента (для студентів аграрних ВНЗ України) : метод. посібник / О. А. Седашова. – Луганськ : Ельтон-2, 2011. – 167 с.
5. Туриніна О. Л. Психологія творчості: навч. посібник / О. Л. Туриніна. – К. : МАУП, 2007. – 160 с.

УДК 681.817.6

*В. В. Петрик,  
м. Луганськ*

#### ПОДВІЙНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ СИМВОЛІКИ МИСТЕЦТВА ЄВРОПИ І СХОДУ

Архаїчні уявлення людей про світ визначаються первинною дихотомією, тобто поділенням Усього на дві значимі сфери, ця модель характеризує зв'язок з міфологічною традицією. Про те, що «кожне мистецтво складається з близнюкових пар» казав ще Платон [6, с. 547].

Число як знак світових відношень реалізується, перш за все, у класифікації *непарного-парного*, що співвідноситься з чоловічим-жіночим, світлом-темрявою, правим-лівим, верхом-низом, добром і злом. Філософія Тай-ці яка демонструє взаємодію янь і інь як світле і темне, структуроване і нерозчленоване, що асоціюється з чоловічим і жіночим початком і має аналогії в уявленні індусів про взаємодію чоловічого і жіночого як активного і пасивного. Чоловічий початок символізує, вертикальна лінга, а горизонтальна чаша - «Йоні», образ жіночого початку. Таким є магічно-

еротичний символ фонтану, який мандрівники завезли в Європу з Індії. Нема сумнівів, що «колодязі з живою водою» - це «популярний мотив середньовічної літератури, який виник із схожих уявлень як сплав магічно еротичних символів жіночого і чоловічого... У Австрії, де з часів Відродження особливо звертаються до алегорій, в якості фігури фонтанів дуже часто зображають Марса, прямо-таки перевантаженого всілякою військовою чоловічою символікою...» [7, с. 26 – 27].

Такі міфологічні уявлення були джерелом містеріальних дійств, що прилучали до таємниці «переходу» з «цього» у «інший» світ, таким чином, загострюючи увагу на «каналі зв'язку» і моментам загального у різних якостях. А це – вихід на розумові операції *раціонального* порядку, у яких першоосновою виступає *закон тотожності*, то б то чітке розрізнення, *розмежування якостей* предметів і їх властивостей. Так, раціональна картина світу, яка закарбувалася у філософії, складалася виділенням із містеріального синкретизму міфологічного і раціонального, причому, рахувалося що больовий поріг, який долали місти, суб'єкти посвячені в дійства, сприяв активності прояву розуму і містеріальних здібностей в цілому.

Міфологічні засади породжують *діалогічні форми* викладення релігійного вчення і філософського знання. В якості «міфологічного катехізису» дослідники вказують на стародавні загадки, точніше, співвідношення загадок і відгадок у викладенні підвалин вірувань і вчень [5, с. 106 – 107]. Такі космологічні тексти Вед, а також філософія у формі питань – відповідей у Конфуція, Сократа, Платона, Аристотеля такі «діалогічні мислителі» XX століття. Серед таких філософів особливе місце належить російському філософу М. Бердяєву. Послідовник Бердяєва М. Бубер поєднав у концепції «подвійності» показники психології мови і принципи відношення людини (людства) і світу: «Світ подвійний для людини в силу подвійності його співвіднесення з ним. Співвіднесеність людини подвійна в силу подвійності основних слів, які він може сказати: Одне головне – це сполучення *Я – Ти*. Інше головне слово *Я – ВОНО...*» [Там само, с. 208].

У цілому, філософія як повнота логічно - наукового проявлення знання, народилася із *символічної і релігійної філософії*. Цю останню у пост ренесансну епоху рахували як «ненаукову», оскільки в ній раціонально-логічна дедукція виростала з дедукції містеріальної

обираності – прилученості. Піфагор був першим, якого називали філософом, і хто себе так усвідомлював. Більше того, є думка, що «світ завдячує якраз йому за цей термін» [3, с. 30]. Як пояснення приводимо наступний опис: «До нього (Піфагора. – В. П.) розумні люди звали себе мудрецьми, що означало *людина, яка знає*. Піфагор був набагато скромнішим. Він увів у обіг термін *філософ*, який визначив як *той, хто пробує знайти, з'ясувати*» [4, с. 263].

Піфагорійська філософія, заснована на математичних вимірах і універсальності числа, склалася на базі езотеричних шкіл, в яких царював культ Мудрості, Знання, що осягалось містеріальними акціями. «Він жив серед євреїв і багато знав від рабинів про таємниці традицій Мойсея... Піфагор був ініційований у єгипетські, вавилонські, халдейські містерії... багато хто думав, що він учень Зороастра...» [Там само, с. 262].

Філософія Піфагора (ім'я філософа має містеріальний зміст: його дав йому батько (за пророцтвом Піфії про долю дитини у храмі Аполлона) [Там само, с. 261]. І ця філософія невід'ємна від «піфагореїзму», як символічної «філософії чисел», яка у свою чергу, визначила уявлення *про символічну музику Гармонії сфер*.

Симптоматична нерозривність перших філософських шкіл з «філософією музики» яка принципово нечутна для людини, але яка складає джерело Порядку на землі. Аналогічний зміст мала філософія Конфуція у Китаї. Порівняння життєвого шляху Піфагора і Конфуція, сутності їх філософських поглядів стали у центрі уваги в літературі яка їм присвячується [3, с. 158 – 159].

Не заперечуючи значення Конфуція і Лао Цзи для історії філософського знання, багато авторів часто відмічали у працях цих видатних мислителів Давнини і у діяльності їх послідовників «містицизм і фантастику», «магію» [2, с. 175], тобто багато загального з піфагорійською «школою містики».

Подібно до того, як піфагорійство у Європі запліднило релігійну філософію Боеція, Еріугени, Абельяра конфуціанство у особі Дун Чжун-шу і його послідовники «перетворили у релігійне вчення Конфуція» [4, с. 173]. Первинність у розумових установках людей символів, які були, закладені у підвалини логічно-розумових операцій як таких, визначає ґрунтовність цих до-логічних навичок розумово-раціональних філософських «пошуках». Абстракції кола-крапки, дуг, ліній, їх перехрещень і т. п. складають як

джерело магічних вчень [1, с. 23], так і апріорну основу математичних уявлень, обумовлюючи *розділення змістів* у понятійній дедукції філософського вчення.

У цитованій вище книзі Бауера, Дюмотця і Головіна є такого роду опис – містичного значення кола і співпадаючого з цим символом математичного нуля: «...древні ховали у своїх рукописах великі таємниці, наприклад, все кругле вони приписували світу, сонцю, надії і щастю. Окружність означала небо, її частини (дуги, чаші) – Луну. Ноль, це чудесний символ нашої математики, прийшов до нас у середньовіччі через мусульман ... але він не що інше як *окружність, яка обмальовує пустоту, ніщо* (курсив наш. – В. П.)» [1, с. 42].

Указані матеріали повідомляють реальний історичний зв'язок, між тим, що являється символікою наукового логічного знання – і символами містицизму, який на визначеному витку людської культури протиставлявся логічно раціональному підходу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М. : Крон-Пресс, 2000. – 502 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. - 336 с..
3. Гнедич П. Всемирная история искусств / П. Гнедич. – М. : Современник, 1996. – 494 с.
4. Грубер Р.И. История музыкальной культуры / Р. Грубер. – М. – Л. : Музыка, 1941. – Часть I. – 1407 с.
5. Козлова М. Философия и язык / М. Козлова. – М. : Мысль, 1972. – 254 с.
6. Лосев А. Философия, мифология, культура / А. Лосев. – М. : Мысль, 1991. – 524 с.
7. Мечковская Н. Язык и религия : лекции по филологии и истории религии / Н. Мечковская. – М. : Агентство «Фаир», 1998. – 352 с.

УДК 784.3

*С. А. Ремжина,  
г. Луганск*

### **ТВОРЧЕСТВО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ЦИКЛЕ Н. И. БОЕВОЙ «РОДИНА» НА СТИХИ М. ЦВЕТАЕВОЙ**

Наталья Ивановна Боева – один из наиболее ярких представителей современной украинской композиторской школы, чье творчество сегодня становится все более известным.

Ее творчество отмечено рядом наград. Она является Заслуженным деятелем искусств Украины, лауреатом премии областного фонда культуры имени И. Паторжинского, композитор входит в состав Национального общества композиторов Украины.

Творчество Н. И. Боевой освещено на страницах Биографического энциклопедического словаря «Жінка України», а также в Украинской музыкальной энциклопедии», в словаре «Композитори України та Української діаспори». Произведения запорожского композитора Боевой Н. И. исполняются на сценах родного города, а также входят в репертуар исполнителей Киева, Харькова, Днепропетровска, Донецка.

Со дня основания Международного форума музыки «Киев Музик Фест» (1990) произведения Н. И. Боевой являются неотъемлемой частью программ, ежегодно проводимых в рамках Международного фестиваля «Киев Музик Фест».

Композитора приглашают для участия в телевизионных проектах, среди которых: «Арт и Шок» (ТРК «Запоріжжя», г. Запорожье) «Окружающая среда» (канал «Алекс», г. Запорожье).

Творчество Н. И. Боевой представлено следующими жанрами:

- ~ произведения для камерного оркестра;
- ~ вокальные циклы;
- ~ произведения для фортепиано.

Одной из самых ярких страниц её творчества, где проявились особенности композиторского стиля – это музыка к театральным спектаклям. С января 2006 года Н. И. Боева является руководителем музыкальной части Запорожского областного академического украинского музыкально-драматического театра им. В. Г. Магара. За этот период

композитором был создан ряд музыкальных «полотен» к таким спектаклям, как: «Мамай», «Апостол Андрей», «Тарас Бульба», «Ивасик-Телесик», «Кот в сапогах», «12месяцев», «Доки сонце зійде», а также ряд музыкальных номеров для концертных программ театра.

Значительная часть творчества Н. И. Боевой представлена вокальными произведениями. Её романсы и песни насыщены тонким мелодизмом, присущим украинской песенности, а образы отличаются глубоким психологизмом. Особый творческий резонанс, слияние мышления Женщины-Поэта и Женщины-Композитора ярко прослеживается в вокальном цикле Н. И. Боевой на стихи М. Цветаевой «Родина».

В цикл вошли следующие романсы:

1. «Родина»
2. «Простите меня, мои годы»
3. «Плач матери по новобранцу»
4. «Рассвет на рельсах»

Основная тема цикла – героические события Гражданской войны. Первая часть цикла – «Родина» пронизано патриотизмом и выражает гражданскую позицию творческого человека, не способного повлиять на ход истории родной страны, но, в то же время, на эмоционально-духовном уровне, берущего на себя ответственность перед страной, окружающими людьми и собой, за все происходящее.

Следующие две части «Простите меня, мои годы» и «Плач матери по новобранцу» – музыкальное воплощение чувственного переживания войны – трагедии матерей, в одночасье лишившиеся своих мужей и сыновей.

Не случайно финальной частью в цикле является именно романс «Рассвет на рельсах». Образы Пути, Дороги, ведущей в Бытие, Грядущее – красной линией обозначены в творчестве великой поэтессы М. Цветаевой. Душа наполнена бесконечной любовью, а также – верой в силу и могущество Родины.

Цикл «Родина» был впервые исполнен в Киеве, в 1987 году запорожской вокалисткой В. Анистратовой.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Боєва Наталія Іванівна // Шиханов Р. Хто є хто на Запоріжжі. 2008 : біогр. довід. / Р. Шиханов. – Запоріжжя, 2009. – С. 24.
2. Боєва Наталія Іванівна // Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник / А. І. Муха. – К., 2004. – С. 38.
3. Конькова Г. В. Боєва Наталія Іванівна / Г. В. Конькова // Енциклопедія сучасної України. – К., 2004. – Т. 3: Біо-Бя. – С. 169.

УДК 81'25

*Н. М. Рудницька,  
м. Луганськ*

**ОБРАЗ АМЕРИКАНСЬКОГО ПІДЛІТКА-БУНТАРЯ  
В РАДЯНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ РОМАНУ ДЖ. Д. СЕЛІНДЖЕРА  
“THE CATCHER IN THE RYE”**

Роман “The Catcher in the Rye” (1951) – найвідоміший твір Джерома Девіда Селінджера (1919 – 2010) – входить до списку 100 найкращих англomовних творів ХХ ст. Сприйняття цього роману як критиками, так і читачами було сповнене протиріч і шістдесят років тому, і сьогодні. Перша реакція на публікацію роману була дуже неоднозначною: у “Нью-Йорк Таймз” його охарактеризували як “надзвичайно блискучий дебютний роман” [5], але інші закидали роману монотонність мови і аморальність головного героя – підлітка Голдена, який постійно лається, вільно говорить про випадковий секс та проституцію [8, с. 1]. Але роман відразу набув популярності, і наприкінці 1950-х роман став таким популярним серед думаючих підлітків, що газети почали писати про “культ ловця” (“Catcher Cult”), і роман заборонили в кількох країнах, а також у деяких школах США [9].

У СРСР роман “The Catcher in the Rye” було вперше опубліковано, звісно, у перекладі російською 1965 р. Радянська цензура роман пропустила, бо основною колізією твору був конфлікт із буржуазним суспільством підлітка, розчарованого у цінностях цього буржуазного суспільства. Що ж до лайки й вульгаризмів, під час перекладу і редакторської правки їх було вилучено або замінено чи пом’якшено, і 1965 р. читачі отримали доступ до російськомовного перекладу Р. Райт-Ковальнової, який з того часу багато разів перевидавався, в тому числі в

Україні; в Росії цей переклад публікувався кожні кілька років, за останні 10 років – принаймні тричі. Працюючи над перекладом “The Catcher in the Rye”, вона не могла уникнути цензурного втручання, у чому можна пересвідчитись, порівнявши будь-який фрагмент оригінального тексту з перекладом. Наприклад, в розмові головного героя з сусідом (Розділ 3) ми бачимо еліптичні речення (прим., *Not him, though; Think they’ll make ya pay for em*), графони, що передають недбалість мови підлітків (*ya, em, ’bout, hellyya*), а також багаторазове вживання лексем *Chrissake* та *Goddam*, які хоч у сучасних словниках англійської мови подаються просто як *informal* [6], за часів створення оригіналу сприймалися як богохульство [8].

У перекладі Р. Райт-Ковальнової діалог втрачає свою різкість, відхилення від мовної норми. Щодо зниженої лексики, перекладачка один раз *Goddam (book)* передає як “*Не видишь (– книгу читаю)*”, а в інших випадках опускає, так само як *Chrissake* та *What the hell*.

Як свідчать очевидці, Ріта Райт-Ковальова зовсім не була такою рафіновано доброзвичайною дамою, якою може здатися читачам її перекладів, і знала, як використовувати лайливу лексику; вона благала редактора дозволити їй вставити такі слова і в переклад, але їй, звичайно, не дозволили [1]. Навіть переклад назви твору, на думку Я. Лотовського, містить в собі ознаки втручання цензури, чи принаймні самоцензури: у фразі “Над *пропастью* во ржи” проглядає штамп “*пропасть* капитализма”, оскільки в оригіналі взагалі не з’являється образ прірви, а є лише “*cliff*”, тобто крутий обрив, скеля [4].

Переклад українською мовою О. Логвиненка було опубліковано лише у 1984 р. Перекладачеві вдалось передати розмовність оповіді, але цей переклад, очевидно, також зазнав цензурного впливу. Так, деякі фрази, що стосуються теми сексу, замінено або вилучено. Наприклад, фразу “*she wasn’t exactly the type that drove you mad with desire*” перекладено як “тільки ж вона не з тих, у кого можна вклепатися по самі вуха”, але “*desire*” та “вклепатися” описують зовсім різні почуття. Хоча з іншого боку, коли фразу “*this girl that I just missed having sexual intercourse with*” перекладено “дівчина, з якою в мене це ледве не вийшло”, то такий переклад звучить для даного контексту природніше для україномовного читача і не протирічить характеру героя: не зважаючи на зовнішню грубість, Голден є вразливим і нервує через відносини з протилежною статтю. Щодо лексики, яка спричинила цензурні утискання в США через



богохульний характер, О. Логвиненко зберігає її характер в перекладі і залежно від контексту перекладає: *Goddam – триклятуці, ідіотська, чорт бери, бісового батька; Chrissake – отуди к бісу, What the hell... – що в біса...* В цілому, в перекладі українською мовою твір, побудований у формі розповіді підлітка про події його життя, сприймається дуже природно, і дійсно відтворює враження імпровізованої усної розповіді 16-річного хлопця – вразливого, неврівноваженого і обуреного лицемірністю світу дорослих. Цей переклад також пережив перевидання і на разі залишається, наскільки нам відомо, єдиним опублікованим україномовним перекладом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Борисенко А. Сэлинджер начинает и выигрывает / Александра Борисенко // Иностран. лит. – 2009. – №7. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/bo16.html>.
2. Селінджер Дж. Д. Над прірвою у житті : [повісті, оповідання] / Джером Девід Селінджер ; пер. О. Логвиненко. – К. : Молодь, 1984. – 272 с.
3. Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи / Дж. Д. Сэлинджер ; пер. с англ. Р. Райт-Ковалева. – М. : Эксмо, 2012. – 640 с.
4. Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи / Дж. Д. Сэлинджер ; пер. с англ. Я. Лотовский // Семь искусств. – 2010. – № 2(3). – Режим доступа : <http://7iskusstv.com/2010/Nomer2/Lotovskiy1.php>.
5. Burger, Nash K. Books of The Times / Nash K. Burger // The New York Times. – 1951 (July, 16). – Режим доступа :
6. Oxford dictionaries online [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://oxforddictionaries.com/definition/english/goddam?q=Goddam>.
7. Salinger, Jerome D. The Catcher in the Rye / Jerome D. Salinger. – London : Penguin Books Ltd, 2010. – 192 p.
8. Whitfield, Stephen J. Raise High the Bookshelves, Censors! : [book review] / Stephen J. Whitfield // The Virginia Quarterly Review. – 2002. – №2. – Режим доступа : <http://www.vqronline.org/articles/2002/spring/whitfield-raise-high/>.
9. Yardley, Jonathan. J.D. Salinger's Holden Caulfield, Aging Gracelessly [Електронний ресурс] / Jonathan Yardley // The Washington Post, 2004. – Режим доступа : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A43680-2004Oct18.html>.

УДК 82.01

*О. І. Саух,  
м. Луганськ*

### КОНЦЕПТ ПАМ'ЯТЬ У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ ПОЕЗІЇ М. МАТУСОВСЬКОГО

Учені відзначають, що існують різні підходи до аналізу художніх текстів. Так, М. Бахтін виокремлював два полюси дослідження: можна йти до першого полюсу — до мови (автора, жанру, доби тощо) або до другого – до унікальної події тексту, ураховуючи первинну даність самого тексту [1, с. 301]. Г. Винокур, відзначаючи, що лінгвістика в цілому є наукою про мову, у тому числі й про мову художню [2, с. 255], наголошує на різних тлумаченнях терміна «поетична мова», що може розглядатися і як стиль, і як певний модус мови [Там само, с. 245]. У цій методологічній площині дослідження текстів, що складають творчий доробок одного автора, спрямоване на спеціальне вивчення індивідуально-авторської художньої картини світу та її мови через терміни «концепт», «образ-концепт».

У творчості кожного письменника є сталий набір слів-образів, слів-мотивів, що повторюючись у художньому контексті, збагачуються, змінюються. Автор, як правило, вкладає в них індивідуальний смисл, що лише частково відповідає словниковому. Це і є концепти, що складають ядро творчості письменника.

Поезії М. Матусовського властиві конкретнообразна наочність і разом з тим споглядальність, всезагальність художнього відтворення зовнішнього світу при збереженні мовностилістичного лаконізму, значеннєва місткість фрази [3, с. 3 – 9]. Твори М. Матусовського вперше побачили світ у 1934 р. у збірці віршів «Луганчане». У роки Великої Вітчизняної війни він був кореспондентом фронтових газет, що дало основу для появи у творчому доробку митця цілої серії віршів, серед яких «Фронт», «Баллада о солдате», «Махнем не глядя» та інших. Багато віршів зі збірок «Фронт» (1942 р.), «Когда шумит Ильмень-озеро» (1944 р.); поеми «Володя» (1942 р.), «Песня об Айдогды Тахирове и его друге Андрее Савушкине» (1943 р.), «Дед», «Янис» (1944 р.); «Снайперская баллада» (1942 р.), «Баллада о партизанской расплате» (1943 р.), «Седьмая симфония в Москве» (1944 р.) стали класикою. У повоєнні роки М. Матусовський звертається до жанру пісні, а в подальшому стає автором

пісень до багатьох кінофільмів: «Верные друзья», «Девчата», «Щит и меч» та ін.

Фрагментарний аналіз окремих художньо-стилістичних особливостей поезії М. Матусовського, представлений в інформаційних джерелах різного дослідницького спрямування, засвідчує наявність у його індивідуальному стилі художніх засобів та принципів, що переважають у творенні поетичної образності. Такими постають зокрема принцип лінійно-синтагматичної організації поетичного мовлення, що полягає в різкому протиставленні елементів тексту з метою досягнення певного стилістичного ефекту:

Такое простое и сложное счастье,  
Такая короткая долгая жизнь.  
Мы выкладку эту несли за плечами.  
И столько друзей уходило от нас... [6],

а також різного роду повтори:

Лишь только подснежник распустится в срок,  
Лишь только приблизятся первые грозы,  
На белых стволах появляется сок —  
То плачут берёзы, то плачут берёзы [4].

За нашими спостереженнями, у творчому доробку М. Матусовського концепт пам'яті найбільш послідовно простежується в низці образів, що постають в текстах саме воєнної тематики. З одного боку, це образи самої війни, фронтних доріг, забутих героїв, образи малої Батьківщини та батьківського дому, а з другого – це емотивно насажені образи, що асоціюються з почуттями безвиході, суму, печалі, ностальгії тощо.

Тема війни прослідковується в багатьох творах автора, набуваючи таким чином найбільш широко та глибокого осмислення. По-різному трактуючись, вона впливає на уяву читача, формуючи певний несподіваний образ:

Как по школьной линейке выровняв строй,  
Рассчитались ребята на первый-второй [5, с. 8].

У наведених рядках молодість, рішучій настрій та віра в майбутнє – цілком позитивні образи, які надалі уводяться автором в понятійне поле «війна і безвихідь»:

Рассчитались ребята на первый-второй,  
И укрыли их всех плащ-палаткой сырой... [Там само, с. 8]

Ілюзія права вибирати тут насправді – тільки засіб самопереконання: «кто будет первым, кто будет вторым».

Необхідно відзначити, що тема війни у творчості М. Матусовського перегукується з багатьма іншими образами й сюжетами. Вона нерідко стає невід’ємним елементом для відображення моральної зневіри людини й нагадування про забутих героїв (героїв уособлюють і люди, і неодухотворені предмети, що слугували досягненню цілей у воєнний час). Зокрема, образ старих кораблів у художньому просторі поезії митця формує концепт пам’яті про воєнні роки та учасників військових дій:

Стоят корабли, опустив якоря.  
И ты уже нынче припомнишь едва ли  
Какие они рассекали моря,  
В каких переделках они побывали [5, с. 14].

При цьому концепт пам’яті увиразнюється на тлі понять забуття і руйнування. Це пам’ять, від якої нікуди не подітися, яка занесена в підручники та історичні хроніки, але якій загрожує небезпека забування.

Концепт гідної і справедливої пам’яті формують образи очевидців-учасників війни, схожі на ті ж самі занедбані кораблі. Художня паралель «людина – корабель» прослідковується в поетичному тексті М. Матусовського:

А они ведь в сорок третьем,  
В чёрный день сходясь в штыки,  
Умирили не за эти  
Ветеранские пайки [Там само, с. 19].

Образ суму, нудьги, байдужості наявний в таких рядках:

Как будто бы вдруг обмелела река,  
Как будто бы жду я ночного звонка  
Тоска, тоска [Там само, с. 52].

Порівняння внутрішнього стану людини з глибокою рікою, яка тепер обміліла, з «одноманітністю піску» на своїх берегах, доводить авторський висновок про те, що все однакове, нічим не відрізняється одне від одного. Поетичний вислів «дождь зарядил на века» стверджує незмінність світу й незмінної, наче застиглої пам’яті про його минуле.

Окремим структурним компонентом, що формує концепт пам’яті у творчості М. Матусовського, є образ малої Батьківщини, батьківського

дому, де минали дитинство і юність. Визнання поетової приналежності до історії Донбасу проходить зокрема крізь увесь твір «И снова дома...»:

Рассветный луч вдоль всей Лугани рано  
Прошёлся, как по узкому ножу.  
Я ваш, я ваш, донецкие курганы,  
Я безраздельно вам принадлежу [5, с. 45].

Отже, проведений фрагментарно-структурний аналіз поезій М. Матусовського виявив, що кожний художній елемент обраного для цитування поетичного тексту реалізується у відношенні до інших елементів і до всього тексту в цілому. Відтак, простежується певна взаємопов'язаність образів у кожному конкретному творі та в художній тканині певної сукупності творів, що формує концепт пам'яті у творчості М. Матусовського.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур – М. : Учпедгиз, 1959. – 492 с.
3. Матусовский М. Это было недавно. Это было давно... : стихи / Мих. Матусовский ; предисл. П. Антокольского. – М. : Худож. лит., 1970. – 272 с.
4. Матусовский М. Л. Такая короткая долгая жизнь : стихи и песни / М. Л. Матусовский. – М. : РИФ „РОЙ”, 1995. – 176 с.
5. Матусовский М. Горечь : книга стихотворений / Михаил Матусовский. – М. : Сов. писатель, 1992. – 192 с.
6. М. Матусовский о жизни. И жизнь о нём : сборник / под общ. ред. О. В. Приколоты. – Луганск : Максим, 2010. – 400 с.

УДК 82-1

*Т. А. Скрябина,  
Л. А. Кошляк,  
г. Луганск*

#### ЕДИНСТВО СЛОВА И ТЕЛА В ПОЭЗИИ ВЕРЫ ПАВЛОВОЙ

Несмотря на тома исследований, посвящённых поэзии, законам её создания, следует всё же признать, что стихи не пишутся, а записываются (А. Ахматова), а поэт выступает той «господней дудочкой», которая в силу своей индивидуальности уже является либо валторной, либо флейтой.

Поэзия современной российской поэтессы Веры Павловой – яркое тому подтверждение. Сразу уточним. Вопреки очевидной признанности Павловой в цеху поэтов, нет-нет да и возникает вопрос: «Можно ли назвать Павлову поэтом вообще?» На наш взгляд, вопрос однозначно праздный: виртуозное владение поэтической техникой не оставляет сомнений в том, что Павлова – большой самобытный поэт. Более того, по словам Сергея Чуприна, Вера Павлова – единственный «постмодернистский автор, выстраивающий женскую картину мира» [2].

Сама Павлова то кокетничает, характеризуя себя как поэта, «не идущего дальше коротеньких восьмистиший», то делает серьёзную заявку на вхождение в вечность:

Воздух ноздрями пряла,  
плотно клубок наматывала,  
строк полотно ткала  
Ахматова.

Лёгкие утяжелив,  
их силками расставила  
птичий встречать прилив  
Цветаева.

Ради соитья лексем  
в ласке русальной плавала  
и уплывала совсем  
Павлова.

Вот так. Ни больше, ни меньше. Никакого позёрства ни в первом, ни во втором случае нет. Павлова действительно удивительно кратка, и Павлова, думается, вправе быть в триаде «Ахматова – Цветаева – Павлова», во всяком случае, как поэт своего времени. С первой Веру Павлову роднит всё тот же сор, из которого произрастает слово (ср. Когда б вы знали из какого сора растут стихи, не ведая стыда (А. Ахматова) / Я научила женщин говорить, когда б вы знали, из какого сора (В. Павлова). Вслед за Мариной Цветаевой (любим крупным поэтом? – Т. С., Л. К.). Павлова воспринимает поэзию как неуправляемую энергию (сравним: Ворвавшиеся, как маленькие черти, В святилище, где сон и фимиам

(М. Цветаева) / Да русский язык в глотке, острый, как аппендицит  
(В. Павлова).

Поэзия для Павловой не род занятия – судьба:

Записывая стихи,  
порезала бумагой ладонь.  
Царапина продолжила линию жизни  
примерно на четверть.

Стихи Павловой часто называют эротичными, даже физиологичными. На природе вот этой физиологичности поэзии В.Павловой хотелось бы остановиться. Если брать во внимание интерес поэтессы к физиологии любви, половому созреванию, частотность употребления, описания, воспевания (!) соития полов, то тексты Веры Павловой, безусловно, физиологичны и чрезмерно откровенны на грани дозволенного. Но «физиология Павловой» другого рода – это та «божественная физиология», о которой писал О. Мандельштам.

По признанию поэтессы, стихи пришли к ней с началом лактации: вместе с прибывающим молоком зазвучала «кириллица» «человеческим языком». Рассматривая феномен стихов Павловой, можно говорить о таких явлениях, как «текстуальность тела» или «телесность текста» – и то и другое не будет неправдой. Интересно в этой связи вспомнить высказывание А. Гениса: «Слово вырывается из тех же уст, что поцелуй и плевок» [1, с. 612]. Писатель сказал это не о Вере Павловой, но наверняка поэтесса согласилась бы с ним, потому что для неё материнское молоко, слёзы, пот, сперма, кровь, слово – понятия одного порядка. У неё – «соитье лексем», а не написание поэтического текста по законам ритмики и рифмообразования:

Стихи не сложились, если сейчас  
стану искать рифму и соблюдать размер.

Насколько физиологичны строки «язык эрогенен, чтоб вынудить нас говорить»? Думается, настолько же, насколько и сакральны. Вспомним пушкинское «глаголом жечь сердца людей» или костенковское «страшні слова, коли вони мовчать». Или же обратимся к эпистолярным, как сейчас сказали бы, «виртуальным» романам Цветаевой и Рильке, Кафки и Есенской. С этой точки зрения, несомненно, язык эрогенен, поэзия физиологична.

Павлова несёт в себе слово, «как плод», «чтоб покидало тело своевременно». Тут, кстати сказать, Павлова не одинока: многие писатели (и мужчины в том числе) признавались, что разрешались текстами как от бремени. Это не эпигонство и не вторичность текстов Павловой – это лишь подтверждение «чистоты эксперимента».

Стихи Павловой упругие, плотные, осязаемые. Пресловутый Пегас и бестелесная Муза не имеют к её рождённым строкам никакого отношения:

Муза, о чём мне с тобой говорить?

Ты не рожала.

Человек не замечает процессов своей жизнедеятельности: дыхания, кровообращения и т. д. У поэта Павловой процесс слагания стихов жизненно важен и физиологически органичен, ибо она говорит о своих чувствах легко, ненатужно, «такими простыми словами, что, кажется, вовсе без них». Между осязаемостью и «кажется, вовсе без них» противоречия нет. Здесь дело именно в единстве слова и тела в поэзии Веры Павловой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Генис А. Шесть пальцев / Александр Генис. – М. : Колибри, Азбука – Аггинус, 2011. – 640 с.
2. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям [Электронный ресурс] / С. Чупринин. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/147813/read>

УДК 75.03

*Г. Н. Соколовская,  
г. Одесса*

#### ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ Ю. ЕГОРОВА

Художник – это тот, кого от остальных смертных отличает обостренное чувство прекрасного. Ю. Егоров сегодня — один из самых известных одесских художников, в чьем творчестве всегда присутствует чудо Красоты. Он среди тех, благодаря кому мы говорим о самобытности, неповторимости и высоком уровне живописи современной Одессы. Творчество Ю. Егорова изучалось многими искусствоведами (М. Жаркова



[2], В. Криштопенко [3], О. Савицкая [4], О. Тарасенко [6], В. Цельтнер [7] и др.). Специальный анализ, посвященный своеобразию видения моря, спроецированный на контекст биографии художника, становления его взглядов, динамики мироощущения и миропонимания, предпринят впервые в статье В. Савченко [5].

Являясь ярчайшим представителем южнорусской школы живописи, Ю.Егоров стал ее первым теоретиком. Именно он четко поставил вопрос об одесской школе живописи и так определял основные ее компоненты: «...Во-первых, наличие традиции... у нас есть предшественники — те, кто преломил в своём творчестве импрессионизм... Во-вторых, переключки с французской школой живописи... Третье - живые ощущения от Одессы с её воздухом, обликом и настроением» [1].

Притягательность живших на рубеже XX столетия мастеров Товарищества южнорусских художников заключалось в их внутреннем изяществе и аркадийском настрое. Усадьбы русского юга были уютны: здесь в садах, заросших сиренью Дворникова, в свете закатов Нилуса и Костанди женщины занимались рукоделием, и августовская нега была разлита в воздухе. Егоров вырвался за рамки этого уютного мирка. В его живописи южный мир предстал во всей мощи стихий. За оградой одесских садов и дворигов раскинулись массив Моря, Простор Неба, Бег Горизонта, все с большой буквы. Все, насыщенное силой, страстью и ликующей энергией [5]. Он дал новое дыхание традиции, продолжил, развил и преобразовал ее. Традиционной одесской живописи Егоров придал масштаб и вселенскость.

В ряду крупных творческих свершений, которые можно было бы назвать вехами творчества мастера, является создание им уникального образа Черного моря. Этот образ был настолько убедительным, ярким и значимым, что в той или иной мере повлиял на творчество многих одесских живописцев – его современников А. Лозы, О. Слешинского, А. Фрейдина, и в еще более значительной степени на художников последующих поколений: В. Захарченко, С. Лозовского, А. Силантьева и др.

Понять и отчасти объяснить, как формировался этот незаурядный художник, можно опираясь на биографическую “канву” жизненного пути и творческих исканий живописца. В этом в значительной мере помог сам художник своими воспоминаниями и многочисленными интервью.

Привлечение биографического контекста личных размышлений Ю. Егорова о формировании в его живописи образа моря, дает возможность более глубоко осознать оригинальность и своеобразие созданных художником произведений. Очарованность прекрасным прочно и глубоко вошла в плоть и кровь Ю. Егорова еще в детстве, о чем он написал в коротких воспоминаниях «О том, как начинал»: «... Мы трое в это летнее утро стоим на краю обрыва; справа, слева и в неоглядной дали перед нами ослепительно сверкает жарким серебром гигантский щит моря. Кто-то из нас гикает, и по очереди, наклонясь вперед над узенькой тропинкой, мы низвергаемся к этому необъятному, сверкающему блаженству. Ноги, как во сне, ступают почти по воздуху, и под ложечкой бешеным мячиком прыгает радость.

Многие картины начали свой медленный, незримый рост тогда, когда я десятилетним мальчиком жил на даче Большого Фонтана, и многое существовало как возможность, о которой я сам еще не догадывался. В чем-то эта возможность оказалась счастливой, так как в вечной драме между возможным, долженствующим и действительным кое-что стало действительным» [1, с. 5].

Итак, начиная от детских незабываемых ощущений, море влечет Егорова как неизъяснимое блаженство и, в то же время, манит к себе как "зримый образ бесконечности". Егоров рассматривает пространство как первое условие и символ свободы. Существенным отличием манеры мастера от способов изображения, сложившихся в предшествующей маринистике, является его активная работа с крупным планом, когда образ моря подается в непосредственной близости по отношению к зрителю. Ранее море было принято изображать панорамно: водная ширь гармонично уравнивается с элементами ландшафта – горами, скалами, обрывами и, с другой стороны, с небесными просторами. Это характерно и для академической манеры художников XIX века – И. Айвазовского, А. Боголюбова, Р. Судковского, и для зачинателей импрессионизма – Э. Мане, К. Моне, А. Сислея, Дж. Уистлера, и для отечественных мастеров, работавших на рубеже столетий и уже в XX веке – И. Похитонова, Г. Ладыженского, П. Нилуса, В. Сеницына, Н. Шелюто. У Егорова же море изображается как бы вплотную к раме холста. Зачастую оно занимает большую часть полотна. Художник, как правило, тяготеет к особому ракурсу, предусматривающему вид сверху, при котором

захватывается небольшой участок береговой кромки и очень узкая полоса неба. Чувство монументальности, мощи моря оказывается принципиальной и специфической характеристикой создаваемого образа. Его неотъемлемая составляющая – очень явственная и подчеркнутая громадная тяжесть воды. Это – таящаяся под сверкающей, блистающей поверхностью колоссальная энергия морских просторов: «Утро», 1967 (Одесский художественный музей), «Девушка с флагом», 1971 (Галерея «Red Square», Лондон), «Скоро отправляемся...», 1973 (Третьяковская галерея, Москва), «У моря», 1974 (Одесский художественный музей) [8]. В изображениях этого живописца море всегда предстает воплощением чуда Красоты.

Еще один характерный прием егоровского изображения моря - это округлость линии горизонта. Ю.Коваленко, известный одесский живописец, к сожалению, уже ушедший из жизни, выразил такое восприятие, видение моря в меткой поэтической строке:

*Дугою выгнут горизонт –  
Покинуть берег есть резон...*

Егоров искал образы, представляющие окружающий мир во всей мощи стихий, насыщенным силой, свободой, страстью и ликующей энергией. Символом, апологией свободы у Егорова является образ моря. Он олицетворяет в природной материи стихийную силу. Выгибая горизонт, море перекачивает необъятную массу вод. При всей своей мощи и гипнотической бескрайности море Егорова не пугает зрителя, а завораживает. К тому же море почти всегда идеально уравновешено окружающим пейзажем, лодкой, парусом, женскими фигурами: «Дом возле моря», 2000 (Галерея «Red Square», Лондон), «Золото и серебро», 1975 (Галерея «Red Square», Лондон) [8]. Егоров – художник-мыслитель, разрабатываемая им тема моря явилась одним из выражений долгих целенаправленных поисков формы для воплощения его оригинального образа мира.

С начала 60-х вокруг Егорова группировалась творческая молодежь. Он стал лидером молодой Одесской школы живописи в 70 – 80-х годах. Этому способствовала уникальная личность художника, значение которой для культурной и художественной жизни города трудно переоценить. Эстетика творчества Ю. Егорова еще в начале 60-х вышла за рамки, определённые соцреализмом. У Егорова учились быть независимыми,

быть собою в искусстве. Он передал следующему поколению этический пафос профессии художника.

Многогранный талант мастера нашёл своё воплощение в разнообразных направлениях творчества. Он успешно занимался витражами, гобеленами, создавал эскизы скульптурных и архитектурных объектов. Гобелен «Экология», выполненный по эскизу Егорова его супругой Т. Псковитиной, поражает чистотой и пластичностью образа водной стихии с узнаваемой егоровской стилистикой: рыбы и птицы, волны и стрелы в пространстве Океана как символы Планеты, которую защищают две ладони на фоне звезд.

В заключение следует подчеркнуть, что сегодня стал очевидным масштаб явления в истории отечественного искусства под именем Юрий Егоров. Он не только создал свою эстетику, но и сформулировал теоретические основы особенностей новой живописной школы, привил эти взгляды своим многочисленным ученикам и последователям (О.Котовой, О. Спиндовской-Паламарь, С. Жалобнюку и А.Силантьеву). Ю.Егоров заложил основы и создал для нескольких поколений живописцев критерии оценки собственного пути в творчестве. Многие одесские художники научились у него независимости и обрели самобытность. Личность Егорова, целиком посвятившего жизнь живописи, служила и служит ориентиром для молодого поколения художников.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Егоров Ю. О том, как начинал / Ю. Егоров // Юрий Егоров. Живопись, рисунок. Каталог. – М., 1989. – С. 19.
2. Жаркова М. Стихия таланта. Юрию Егорову – 70 // Образотв. мистецтво. – 1998. – № 1. – С. 14 – 15.
3. Криштопенко В. В. Вступ. статья к каталогу "Выставка произведений Юрия Николаевича Егорова" / В. В. Криштопенко. – Одесса, 1976. – С. 3 – 7.
4. Савицкая О. Имя мастера // Дерибасовская – Ришельевская. – Вып. 2 (№ 5). – Одесса, 2001. – С. 191 – 193.
5. Савченко В. В. Море Юрия Егорова: к анализу генезиса образа [Электронный ресурс] / В. В. Савченко. – Режим доступа : [www.artodessa.com./yegorov-exb.htm](http://www.artodessa.com./yegorov-exb.htm)
6. Тарасенко О. А. Человек и море в живописи Юрия Егорова / О. А. Тарасенко // Искусство. – 1985. – № 1. – С. 21 – 24.
7. Цельтнер В. П. Вступ. статья к каталогу "Юрий Егоров. Живопись, рисунок" / В. П. Цельтнер. – М., 1989. – С. 1 – 4.
8. [www.artodessa.com](http://www.artodessa.com), [www.museum-finearts.odessa.ua](http://www.museum-finearts.odessa.ua), [www.artlondon.com](http://www.artlondon.com).

УДК 008:7.038. 6

К. І. Станіславська,  
м. Київ

**ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ  
«МИТЕЦЬ – ГЛЯДАЧ» У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ  
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ**

Людина XX – початку XXI століть фактично є суб'єктом візуальної репрезентації, проживаючи своє життя в атмосфері тотальної візуалізації і відчуваючи себе то глядачем, то виконавцем. Сучасне видовище, в тому числі мистецьке, з об'єкту споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця: подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перформансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту, електронної відеогри. Сучасна публіка вже не хоче просто спостерігати – глядач потребує сильніших вражень та відчуттів, і така «погоня за емоціями» сприяє тому, що він стає повноправним учасником візуального дійства.

У 60 – 70-х роках XX століття у європейському та американському мистецтві були розроблені певні ідеології та стратегії поведінки творчої особистості – як митця, так і глядача, що втілились в інтерактивних форми художніх практик, зокрема, у мистецькому напрямі акціонізму. *Акція* являє собою разову дію, спрямовану на досягнення певної художньої мети. Вона може мати соціальне або ідеологічне забарвлення. Акція відбувається без заздалегідь розробленої сценарної драматургії, тому акціоніст не завжди може передбачити, як саме пройде його акція, але він завжди знає, навіщо він це робить і якого ефекту чи результату хоче досягти.

Розвиток акціонізму був спрямований на збільшення глядацької активності, залучення глядачів до мистецького процесу, внаслідок чого виникли спонтанні, імпровізовані міні-вистави – *хепенінги*. Хепенінг розвивається не як організоване, а як спровоковане, імпровізоване, непередбачуване дійство, до якого залучаються глядачі. Така художня подія позбавлена чіткого сценарію та драматургії. Ніхто з учасників не може знати наперед, як буде розвиватись хепенінг і коли він завершиться,

адже саме глядачі (вони ж учасники) визначають розвиток хепенінгу та його фінал. Отже, у формі хепенінгу яскраво виявляється ідея стирання меж між митцем та глядачем.

Дещо пізніше оформилась й інша акціоністська форма – *перформанс*, що передбачала сплановане візуально-видовищне дійство митця (або групи осіб) перед запрошеною публікою. У перформансі повністю домінує митець або спеціально підготовлені статисти, що являють публіці живі композиції із символічними атрибутами, жестами, позами. Ця форма передбачає більш-менш чіткий сценарний план та продумані мізансцени, тому перформанс часто відносять до нової театральної форми. На наш погляд, принципова різниця від театрального мистецтва полягає в тому, що учасники перформансу виконують абсолютно реальні дії, які нічого, крім них самих, не зображують. Таким чином, об'єктом творчості перформансу стає не створений художником мистецький витвір, а сам митець, його існування у художньому процесі.

Особливі взаємини між митцем та глядачем сформувались і у сценічній формі постмодерного мистецтва – *інструментальному та хоровому театрі*. Це явище передбачає наявність значимого візуального коду – яскравої театральності самого виконавського процесу, коли поведінка музикантів/співаків на сцені є невід'ємною частиною повноцінного сприйняття музичного твору – і для цього, відповідно, необхідно бути одночасно і слухачем, і глядачем. Одним з важливих елементів цієї видовищної форми стає особлива комунікація з глядачем: музиканти-актори чекають від глядача вже не тільки слухацької реакції (яка повинна виражатись в абсолютній тиші під час виконання та оплесках в кінці), а й глядацької, адже діалог із публікою відбувається і за допомогою поведінкового компоненту, опанування виконавцем залу, іноді з використанням безпосереднього звертання до конкретних осіб.

Особлива комунікація утворюється між митцем та глядачем і у сфері сучасного *вуличного мистецтва*, що презентує місто як відкритий майданчик для видовищно-ігрових, творчих експериментів у публічному просторі. Ця особливість полягає в тому, що, працюючи з контекстом міської вулиці, стріт-арт має на меті не тільки творче освоєння простору, а й зміну ставлення до нього городян. Художнє графіті, вуличні інсталяції, об'ємне малювання на тротуарі, настінний розпис, естетичне оздоблення

засохлих дерев – всі ці форми створені для діалогу із перехожим, на відміну від традиційних статичних об'єктів публічного мистецтва.

Найсучаснішою видовищною формою, яка об'єднала в собі ознаки акціонізму з вуличним мистецтвом, є *флешмоб* – явище, з часу виникнення якого ще не минуло і десяти років, але яке вже стало однією з найулюбленіших видовищно-ігрових форм. Основними принципами флешмобу є: спонтанність; відсутність рекламних чи фінансових цілей; заборона висвітлення події у ЗМІ до її проведення; абсурдність сценарію, який не піддається логічному обґрунтуванню. Флешмоби можуть «трапитись» будь-де, формуючи особливі, неординарні взаємини між виконавцями та спостерігачами.

Отже, взаємозв'язок між митцем та глядачем у культурі постмодерну відзначений демократичністю, двонаправленим процесом комунікації, наявністю зворотного зв'язку, більшим чи меншим ступенем взаємодії, а також «розмиванням» меж між виконавцем и реципієнтом – просторових, часових, суб'єкт-суб'єктних, особистісно-професійних.

УДК 792.03

*В. М. Тітова,  
м. Луганськ*

## УКРАЇНСЬКА ОБРЯДОВА КУЛЬТУРА ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Вивчення українських національних театральних традицій та їх впливу на сучасний театральний процес є на сьогодні особливо актуальною сферою досліджень.

Кожна культурна спадщина є багаторічним, віковим нашаруванням звичаїв і традицій. Саме вони створюють основу культури, яка виокремлює і творить різнобарвну гаму різних народностей.

До кінця XVI – початку XVII століття на території України театральне мистецтво не було настільки розвинутим, як у країнах Західної Європи. Адже ригористична православна церква не допускала тих вільностей у своїй обрядності, які мали місце в латинській церковній обрядності, внаслідок чого там розвинувся церковний, а згодом і світський театр.

Але в Україні завжди існували передумови для виникнення самобутнього театру, бо український народ від найдавніших часів мав у своїх звичаях і обрядах зародки драми. «Початок театру можна пов'язувати не з обрядом і не з будь-якою грою взагалі, а тільки з естетичною функцією обрядового дійства, тільки з драматичною грою, тими елементами обряду, видами ігор, у яких наявне образно-художнє відтворення діяльності людини, стосунків між людьми» [2, с. 452].

Історичне коріння українського театру було обумовлено народно-обрядовою сферою наших предків. В Україні з давніх часів зберігалися театральні елементи в народних обрядах, хороводах та іграх, пов'язаних з порами року, з основними періодами сільськогосподарських робіт. Учасники дійства звертались до своєрідного художнього узагальнення і символіки, до певного перевтілення і театралізації. Уже в цих початкових формах театального мистецтва присутній синтез слова, музики і танцю. Пізніше це сполучення стане однією з найбільш характерних особливостей українського національного театру. Найяскравіші приклади видовищ з елементами театального мистецтва збереглися й до наших часів в українській різдвяно-новорічній, весняній, весільній та похоронній обрядовості минулих століть.

У різдвяно-новорічному періоді українського народного календаря використовувалися всі найтипівіші види народно-драматичної творчості: колядування, тобто поздоровлення і побажання, здебільшого колективні, що висловлювалися перед Новим роком у формі величальних пісень групою колядників (здебільшого молоді). У цих святкових обходах застосовувалися рядження – маскування і переодягання, з метою перевтілення в яку-небудь істоту, що досягалося цілою системою засобів (костюм, бутафорія, грим, образне слово, жести, манера поведінки тощо) [2].

Найпоширенішою формою рядження у східних слов'ян було ходіння з «козою» в супроводі хорового співу і колективного виконання окремих магічних дій. Подекуди цей обряд переріс у самостійне, розгорнуте дійство, яке іноді пов'язувалося з театралізованим обрядом «Маланка». Тобто відбувався процес трансформації обряду в нову якість, коли міфологічні персонажі втрачали сакральну подобу і збагачувалися побутовими деталями: розширювалося коло персонажів-масок (коза, кіт, дід, баба, циган, жид тощо), зменшувалася пісенна частина обряду, а



драматична набувала самостійного театрального навантаження. Процес театралізації обряду йшов через розвиток сюжету і становлення діалогової форми. Так увійшла у виставу і стала дуже популярною, зокрема, сцена продажу кози. Також просліджується поступове ускладнення сюжету гри – від ілюстрації до використання елементів театралізації і в інших виставах різдвяного циклу, таких як «Вертеп», «Коза», у народних виставах «Лодка» і «Цар Максиміліан» [1].

У весняній обрядовості українців виділяється цикл хороводів (танків) та ігор, який представляє окремий тип народно-драматичної творчості. Веснянкові та гаївкові ігри поділяються на два типи – хороводні ігри, де дійство має словесно-музично-хореографічну форму, і власне драматичні ігри, де дійство обмежується словесно-пластичною формою. В ігрових піснях слово і дія органічно пов'язані між собою, являючи єдине ціле. Поза грою ці пісні не могли існувати. Їхня жанрова специфіка зумовлена ігровим, «драматургічним» виконанням.

Драматичний елемент містили і русальні пісні, пов'язані з християнським святом Трійці і виконувані під час переходу весни у літо, а також пісні купальського циклу, тобто ті, що приурочувались до літнього свята Івана Купала.

Ще одним обрядовим дійством, яке містить більшу за обсягом частину театрального елемента, є українське весілля. Воно умовно поділяється на дії (сватання, заручини, весілля, пропій), характеризується поєднанням та взаємопроникненням трагічних і комічних елементів – смутку, жалю, сміху і жарту, об'єднує велику кількість дійових осіб (молоді, їхні батьки, свати, дружки та ін.). Також весільна драма поділяється на словесну і хорову частини. Драматичний елемент відтворювався у діалогічному стилі, полягав у наявності окремих цілком самостійних і завершених сценок.

Театральні елементи простежуються також і в поховальній обрядовості українців, передусім тій частині, що була пов'язана з народною вірою у необхідність «стерегти мерця» перед злими духами. Метою цих забав при мерці було намагання протидіяти смертоносній силі і в такий спосіб заслужити собі допомогу від померлого.

Отже, аналізуючи зразки української народно-драматичної творчості, які побутували до XIX – XX ст., доходимо висновку, що первісні театральні форми існували як елементи театру в народних обрядах, а також

були й більш розвинені, що виходили за межі обряду і претендували на самостійне, незалежне від обряду життя. Театральні елементи в обрядах є джерелами народного, фольклорного театру.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності : навч. посібник / А. П. Обертинська. – К. : ДАКККіМ, 2002. – 132 с.
2. Пилипчук Р. Я. Зародки театру: ігри та обряди, скоморохи, літургійне дійство / Р. Я. Пилипчук // Історія української культури : в 5 т. Т. 2 : Українська культура XIII – першої половини XVII століть / голов. ред. Я. Д. Ісаєвич – К. : Наук. думка, Нац. академія наук України, 2001. – С. 452 – 460.

УДК 792.7.07

*С. Т. Триколенко,  
м. Київ*

### ПОШУК СЦЕНОГРАФІЧНОЇ МЕТАФОРИ МИХАЙЛА ФРЕНКЕЛЯ

Театральне мистецтво України другої половини XX століття розвивалося в кількох напрямках – традиційні оповідні мальовані декорації, які використовувалися, в основному, в оперних театрах; символічне оздоблення сценічного середовища, що досягло нового рівня у 60-70-х роках; та, розвинуті на їх основі модернові, метафоризовані рішення, які передбачають повністю умовне оформлення сценічного простору.

В 60-х роках XX століття переважали оформлення, що відзначалися усталеною ще за часів старого оперного театру зовнішньою ефектністю. Однак не вони визначили напрям розвитку оперно-декораційного мистецтва наступних років. Він був спрямований до збагачення кращих надбань радянського театру попереднього часу через посилення образного звучання декорацій, поглиблене розкриття музичної драматургії. Цьому сприяли зрушення, які сталися на той час у мистецтві, зокрема театральндекораційному, а також звернення оперних театрів до дещо забутого, і, головне, до нового репертуару. Постановники створюють свіжі зорові образи вистави [1, с. 212].

На відміну від розповідної, метафорична декорація подає глядачу узагальнений образ усієї вистави в цілому. Художник намагається розкрити п'єсу через пластичну метафору. Метафорична декорація у сучасному театрі широко застосовується художниками-сценографами різних країн, набуває найрізноманітніших форм та пропонує широкий круг асоціацій. На сценах театрів СРСР у другій половині XX століття починається активне впровадження образних вирішень вистав, акцентування уваги на загальній філософії вистави і внутрішньому світі конкретних персонажів або їх груп; проведення паралелей між подіями п'єс класичного репертуару та сучасністю, виділення певних соціальних проблем та загострення на них уваги.

Відомим майстром метафоричного середовища є український художник-сценограф Михайло Адольфович Френкель, котрий оформив багато спектаклів як в Україні, так і за кордоном. Нині він проживає та працює у США. Випускник Школи-студії при МХАТ ще за часів СРСР, він служить театру вже майже півстоліття, працюючи також як педагог: у 80-х роках вів педагогічну роботу в Київському театральному інституті (нині – КНУТД ім. Карпенка-Карого) та керував республіканською Лабораторією сценографії режисерів та художників при Українському театральному товаристві. На основі узагальнення практичного та педагогічного досвіду він випустив ряд теоретичних статей та свою першу книгу «Современная сценография» (1980), котра одержала схвальні відгуки спеціалістів та любителів театру [2, с. 212].

Френкель – представник стилізаційного й метафоричного спрямування при високій реалістичній художній освіті – творчо опрацьовував сюжети драматичних творів та співпрацював з режисерами, втілюючи найсміливіші, найнезвичайніші рішення. Хронологія художньої діяльності Митець налічує десятки вистав на теми класичного і сучасного репертуару. Я хочу зосередити увагу на кількох виставах київських театрів.

Його сценографічна кар'єра розпочалась у Київському державному театрі юного глядача на Липках, і першим спектаклем була «Суєта» І. Карпенка-Карого (режисер Д. Чайковський, 1971). Художник використав конструкцію, котра складалася з трьох граней і оберталася на колесі, нагадуючи моталку для вовни. На ній були закріплені предмети сільського інтер'єру та багатого міського будинку; обертаючись, сторони трикутника

змінювали декорацію. А на передньому плані стояли лавки та рамка, на якій також підвішували предмети вжитку.

Співпрацюючи з Київським російським драматичним театром ім. Лесі Українки, художник оформив виставу «Бешеные деньги» (1995) за п'єсою А. Островського у постановці Л. Остропольського. Тут він розробив конструкцію з ажурних решіток, котрі змінюють своє положення, обертаючись навколо осі та складаючись, звужуючи ігровий простір акторів, та, відповідно, життєвий простір персонажів. Решітки формують собою стіни, вікна, двері будівель, навіть елементи меблів. Прозорі, вони не приховують, а відкривають сценічний простір; водночас виступають оздобленням інтер'єру: вишукане переплетіння прутів нагадує мереживо, що цілком відповідає характеру головної героїні Лідії Юріївни й стилю епохи. Вона прагне будь за що жити у розкоші; закріпитися на соціальній верхівці. Зрештою, це бажання починає диктувати їй свої умови й вона готова на все, аби задовольнити його. Коли чоловік змушує її переїхати у дешевше житло, дві решітки повертаються таким чином, що між ними утворюється обмежений ромбоподібний простір, у якому ніби замкнена героїня. Але і родове дворянство в особі Лідії Юріївни, і наростаючий капіталістичний клас, втілений в образі її чоловіка, своїми шляхами і методами прагне до суспільної верхівки. Вони необхідні одне одному. Окрім конструкцій декорації сценічне оформлення доповнюють меблі, що відповідають епосі кінця XIX століття, штучна пальма та стилізований комин.

Костюми також відповідають історичній добі. Виготовлені з типових на той час тканин, з типовими орнаментами та мереживами, вони чудово підкреслюють характери персонажів, розкривають їхні сутності. Вбрання Лідії Юріївни підкреслено розкішне, дещо легковажне. А одяг її «провінційного» чоловіка Сави Геннадійовича простіше, у ньому простежується провінційність.

Подібні решітки Михайло Френкель використав у ТюГівському спектаклі «Фігаро» за п'єсою «Одруження Фігаро» П'єра Огюстена (режисер В. Гирич, 1995). Художник розробив двохярусну конструкцію, сегменти якої рухаються на штанкетах вгору та вниз, утворюючи то балкон, то терасу, то садову стежку. По цій решітці в'ються гірлянди зі штучного плюща, а на сцені стоять штучні деревця – таким чином перед глядачами виникає графський сад. Легка, ніби зависла у повітрі,

конструкція, добре відповідає комедійному настрою вистави. Крім цього, конструкція дуже рухома: легко змінює своє просторове положення над сценою, дуже ефектно виглядає на сцені та підкреслює динаміку руху акторів. Постійна біганина Фігаро: Фігаро тут, Фігаро там – відбувається на кількох ярусах, підглядає, переховується... Світлове та музичне оформлення вистави також підкреслює барокову пишність та легковажність загального духу вистави.

Костюми стилізовані, лише приблизно нагадують історичні та за оздобленням все ж відрізняють господарів та прислугу. За кроєм і матеріалами можна сказати й про характери персонажів: розкішний та розкутий одяг графа викриває типового спокусника; графиня вбрана розкішно, але стримано; відверто позбавлений смаку, занадто вульгарний одяг забагатілої служниці Марселіни... Кожен персонаж має свою характеристику, яку доповнює вбрання.

М. Френкель використав дзеркальне середовище у декораціях до вистави «Лісова пісня» Київського державного театру юного глядача на Липках. Із невеликих дзеркал збудовані спеціальні конструкції, які створюють враження дзеркальної мозаїки, дзеркальним матеріалом була вкрита сцена. Освітлення, що потрапляє на дзеркала, відбивається під різними кутами, занурюючи простір сцени та акторів у неймовірні світлові ефекти, посилюючи враження казковості, феєричності. Зміна кольорів освітлення відразу ж змінює забарвлення усієї сцени, створюючи атмосферу то спокою та гармонії, то агресії та непорозуміння. Окремі предмети людського інтер'єру і побуту в цьому середовищі виглядають чужими, зайвими – це посилює протистояння між природою та людством; між волелюбними лісовими істотами, життєвий простір котрих за рахунок дзеркал здається безмежним, та обмеженими у своєму побутовому світі людьми. Конфлікт між людством й природою підкреслює також відмінність у костюмах персонажів: фантастичний, відвертий одяг лісових істот з елементами боді-арту яскраво контрастує з досить натуралістичними історичними костюмами персонажів-людей.

У цьому спектаклі використовується також спеціальна ємкість з водою, яка зображає озеро – місце мешкання водяних істот. Периметр декорацій оздоблений плетеними тинами, мов на народній картинці. На початку вистави на сцені лежить велетенський вінок (древній символ), що

символізує гармонію поєднання природи (квіти) та людської праці (сплетення вінка). Але зірвані квіти – мертві, й гармонія – швидкоплинна.

Михайло Френкель використовує дзеркальні елементи також в інших спектаклях, зокрема в Київському ТЮГу: це вистави «Ромео і Джульєтта» та «Снігова королева».

У виставі «Ромео і Джульєтта» художник створив середовище протистояння двох конструкцій, що складаються зі сходинок та площадок, які символізують будинки Монтеккі та Капулетті. Дзеркальний задник має специфічну форму, він виглядає старовинним. Також він викривляє відображення й частково поглинає світло, тим самим створюючи цікавий ефект освітлення – тьмяні відблиски і малопомітне сяйво на задньому плані. Конструкції зі сходами легко рухаються сценою, вони то сходяться разом, то роз'їжджаються у різні боки, залежно від подій п'єси. Такий сценографічний прийом відкриває нові можливості для акторів – відсутність нагромадження декорацій на передньому плані, по-перше, привертає увагу глядачів безпосередньо до акторської гри, по-друге, звільняє простір для елементів балету.

Декорації «Снігової королеви» – висока каркасна споруда з фрагментами цегляних стін, котрі стоять на фоні дзеркального заднику. Він виготовлений з великих відрізів дзеркальної фольги, яка нерівномірно пульсує та викривлює відображення. Цей задник складається з двох частин, що роз'їжджаються на два боки сцени, пропускаючи героїв у крижаний світ. Відображення персонажів та світла створюють середовище казки, герої ніби загорнуті у Північне сяйво. Також у цьому заднику є невеличкі отвори, і, коли світло на передньому плані гасне, яскраве освітлення за ним вимальовує безліч зірочок.

Костюм Снігової королеви виготовлено із сріблястої парчі, й глядачам здається, що вона сяє з середини. Штучний сніг, на який падає світло з-за куліс, огортає крижане царство, створюючи сильний контраст з іншими епізодами, котрі трапляються на шляху Герди до Кая. Натомість картини, у яких показано побут рідного містечка Кая та Герди, ліс розбійників та інші сцени, де не йде мова про царство Снігової королеви, побудовані так, що дзеркального заднику не видно. І відчуття казковості частково зникає, поступається буденності. На кількох поверхах основної декорації розгортається життя містечка, мешканці якого вже давно не вірять у казки,

і тому Кай та Герда так радіють історіям бабусі й так відкрито вирушають у світ неймовірних пригод.

Дзеркальні елементи є досить поширеним рішенням для сценічного оформлення: коли виникає необхідність «збільшити» сценічний простір, зруйнувавши звичні масштаби сцени, а часто-густо і глядацької зали. Розташовані у певному порядку, під певним кутами нахилу, дзеркала здатні повністю змінити зовнішній вигляд сцени та оточуючого середовища. Дзеркала – одні з найулюбленіших інструментів фокусників та ілюзіоністів, на сцені вони виглядають досить ефектно. Для створення фантастичного простору або миттєвого переходу від реальності до потойбіччя дзеркальний простір підходить просто ідеально: силуети, фігури, котрі виникають ніби нізвідки і так само зникають у нікуди; неймовірні ефекти освітлення; у разі затемнення – «сяюча п'ятьма»...

Загалом якнайкраще охарактеризувати творчість художника можна його ж словами з книги «Современная сценография»:

«Вирішити спектакль, звісно ж, завжди слід по-своєму, по-новому. Сучасно. Так, щоб проблеми, викриті автором п'єси, схвилювали сьогоднішнього глядача, змусили його задуматися над реальністю, прагнути покращити світ. Оновлений актуальним звучанням зміст класики або своєрідне прочитання сучасної п'єси буде пов'язане з новою, оригінальною формою вистави» [3, с. 7].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Історія українського мистецтва : в 6 т. / голов. ред. М. П. Бажан. – К., 1968 – . – Т. 6 : Радянське мистецтво 1941 – 1967 років. – 1968. – С. 452.
2. Френкель М. Пластика сценического пространства / М. Френкель. – Киев : Мистецтво, 1987. – С. 211.
3. Френкель М. Современная сценография (некоторые вопросы теории и практики) / М. Френкель. – Киев : Мистецтв», 1980. – С. 168.

УДК 747

*Л. М. Филь,  
г. Луганск*

**СЦЕНОГРАФИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК  
ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ Э. Т. ГОФМАНА (на примере  
сценографических работ русских художников XX в.)**

Творчество Э. Т. Гофмана получило особо широкое признание в XX веке, так как романтическая направленность, трагедийность и мистичность, присутствующие в произведениях писателя, перекликались с мировоззренческими позициями эпохи.

В начале XX века сюжеты и образы Гофмана нашли свое воплощение почти во всех видах искусства. Театральные спектакли, графические работы и иллюстрации, фильмы, музыкальные сочинения, созданные в этот период, свидетельствуют о возрастающем интересе к творчеству уникального философа и литератора.

Следует указать, что еще одна причина актуализации творчества немецкого писателя определяется особенностями концепции искусства данного времени, что подтверждается основными положениями художественного объединения "Мир искусства". Художники, входившие в объединение, высказали ряд основных идей. Основным принципом нового искусства заключался прежде всего в стремлении к художественной свободе (лозунг гласил – l'art pour l'art). В творчестве они возвращаются к романтическим сюжетам, проявляя тягу к символизму и мистике, к художественному наследию прошлых эпох, среди которого особое место занимают фантасгармонические образы Гофмана.

Активное развитие русского театрально-декорационного искусства значительно повлияло на определение основных путей совершенствования европейского и в целом мирового театра. К театру обратились выдающиеся художники-живописцы – В. Серов, А. Головин, А. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинский и С. Судейкин, благодаря которым в сценографию пришли новые средства и формы выразительности. Представители нового "режиссерского театра" – А. Таиров, Вс. Мейерхольд в своих театральных постановках отразили главные принципы сценического решения пространства и костюмов, существующие и в наше время.



Интересен опыт Сергея Судейкина в художественном оформлении спектакля "Сказки Гоффмана" (по мотивам произведений и биографии Гоффмана), который планировал поставить Ф. Комиссаржевский в 1915 г. на сцене Московской оперы С. И. Зимина. Необходимо отметить, что художник на протяжении многих лет успешно работал в области сценографии и оформлял спектакли Малого драматического театра, Русского драматического театра, театра Комиссаржевской и др. К сожалению, постановка спектакля "Сказки Гоффмана" так и не была осуществлена, но целый ряд эскизов, выполненных художником, сегодня вошли в коллекцию театрально-декорационных работ театрального музея им. А. А. Бахрушина.

Коллекция эскизов к оперетте Ж. Оффенбаха "Сказки Гоффмана" С. Судейкина включает:

1. У Олимпии. Акт I. Техника – акварель, гуашь, бумага.
2. Антония. Акт II. Техника – картон, пастель, акварель, гуашь, масло.
3. Джульетта. Акт III. Техника – картон, пастель, гуашь, бронзовая и серебряная краски.
4. Эскизы костюмов.

В 1920 г. в Камерном театре режиссер А. Таиров поставил спектакль "Принцесса Брамбилла", декорации и костюмы к которому были созданы художником Георгием Якуловым. К сожалению, в наше время имя этого удивительно талантливого живописца почти забыто. Художник, работая в театре, каждый раз проявлял удивительную оригинальность, и оформленные им спектакли "Обмен", "Жирофле-Жирофля", "Царь Эдип", "Гамлет" отличались образной самостоятельностью и новыми подходами в художественном решении.

Сам Г. Якулов так определил концепцию спектакля: «„Принцесса Брамбилла” мною понимается как рождение миражных образов, навеянных розовыми закатами Рима, погружающегося в вечерние сумерки, переходящих в городскую ночь с силуэтами зданий и человеческих фигур, мерцающих при свете фонарных вспышек в узких улицах Корсо. Таков колористический материал тех персонажей (костюмов) и расцветки декораций» [1].

В своих режиссерских работах А. Таиров стремился найти новые выразительные средства в создании драматургии спектакля, соединяя

словесность и изобразительность, требуя от актера универсальности. Значительная роль отводилась музыке, пластике и сценографическому решению спектакля.

«У Таирова подвизались первоклассные, самобытные художники, декорации нередко восхищали публику, но их архитектоника и живопись были по-другому увязаны с общим режиссерским замыслом: они не столько обозначали или характеризовали место действия, сколько эмоционально, цветом и светом, аккомпанировали актерской игре. Декорация «играла» вместе с актерами, заодно с ними. Случалось, она задавала тон актерской игре, диктовала ее ритм и темп. Но никогда не бывало ни разногласия между декором спектакля и его режиссерской формой, ни самодовлеющей, независимой от искусства артистов, красоты декора,» – отмечает Г. Товстоногов [2].

Неслучайным стало обращение режиссера к Гофману, так как его фантастичность и гротеск, обретя карнавальную форму, отвечали духу времени и способствовали рождению новой театральной эстетики.

По словам А. Коонен, «фантастическая романтика Гофмана как-то удивительно сочеталась со всей атмосферой, царившей в то время в искусстве» [3, с. 227].

Режиссер определил жанр спектакля «Принцесса Брамбилла» как арлекинаду, а в анонсе значилось «каприччио по Э. Т. А. Гофману». И действительно, постановка получилась очень яркой, с блеском буффонады и карнавала. Сценография спектакля не столько дополняла, а продолжала и становилась частью мизансцен, актерской игры и всей режиссерской партитуры.

Г. Якулову удалось воплотить основную идею режиссера, утверждавшего на сцене радость и торжество жизни. И вместе с тем безудержно красочные карнавальные картины очаровывали некой тонкой романтикой.

Художник и режиссер выбрали для спектакля «Принцесса Брамбилла» форму старинного представления, взяв за основу традиции комедии дель арте и карнавала, при этом соблюдая принципы стилизации и эстетизации сценического пространства нового театра. Подтверждением тому явилась необычно сложная архитектоника сцены, изысканные костюмы. Декорации были призваны быть не столько правдоподобными, сколько выражать символическую идею спектакля.

---

Причудливое переплетение линий лестниц и колонн, с парящими в воздухе площадками гармонично вплетались в перипетии действия, наполненного импровизацией и игрой. Бесконечная легкость, стремительность сценического пространства и костюмов подчеркивали изысканность и утонченность актерской игры. Фантастичность гофмановской мистерии создавали световые эффекты, в которых художник использовал разные по цветовой гамме фильтры.

Г. Товстоногов отмечает: «Самым большим событием, отмеченным якуловской печатью, несомненно явилась «Брамбилла». Она была своего рода сценическим «перпетуум мобиле». Содержанием спектакля стала нескрываемая радость метаморфозы. Упоение игрой, способностью превращать швею в принцессу, ее нищего поклонника — в принца, похоронный марш — в бравурный танец, жажда снова и снова доказывать, что крылатая мечта стократно сильнее бескрылой действительности, — составляло пафос этого зрелища» [2].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Л. Дьяков. Фантастический Якулов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://art.1september.ru/article.php?ID=200601514>
2. Г. А. Товстоногов. Слово о Таирове [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://teatr-lib.ru/>
3. Коонен А. Страницы жизни / А. Коонен. – М. : Искусство, 1985. – 446 с.

УДК 789:785.11

*А. В. Щуров,  
г. Луганск*

#### ЗНАЧЕНИЕ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. СТАНКОВИЧА

В современной украинской музыкальной культуре, особенно в сфере оркестрово-ансамблевого исполнительства, заметное усиление роли ударных инструментов пришлось на вторую половину XX века. Они стали включаться композиторами практически во все области профессионального музыкального искусства. Огромные художественно-выразительные возможности, богатство темброво-колористических красок, мелодико-ритмический потенциал, широкий спектр динамико-штрихового

разнообразия – вот далеко не полный перечень достоинств этой инструментальной группы. Расширение роли ударных инструментов в музыке XX века серьезно изменило отношение композиторов к этой группе и заметно усилило ее значимость в оркестре.

После новаторских экспериментов современных композиторов в области оркестровых тембров, функции ударных инструментов, длительное время находившиеся вне поля зрения, значительно расширяются и начинают занимать прочное место в музыкальном искусстве. В партитурах симфонических произведений уделяется значительное внимание всем инструментам данной группы. Фактура их партий постепенно становится все более насыщенной и современные произведения для вибратона и маримбы включают в себя, как правило, трёх, четырёх, а иногда, пяти и шестиголосные построения. Поэтому требования к музыкантам в области освоения техники игры на ударных инструментах перешли на качественно новый уровень. Музыкант должен владеть гибкостью и разнообразием исполнительских приёмов, которые дают возможность вариативно-импровизационного подхода к темброво-колористическим характеристикам музыкальной ткани.

Особое место ударные занимают в творчестве Е. Станковича. Творчество композитора необычайно показательно с точки зрения новаторского подхода к использованию ударных в симфоническом оркестре.

Одним из сочинений, в котором Е. Станкович раскрывает широкие возможности группы ударных, является симфония-оратория № 3 «Я утверждаюсь» для солиста, хора и оркестра на стихи П. Тычины. Симфония «Я утверждаюсь» один из ярких примеров раскрытия содержания музыкального произведения посредством применения в нем инструментов ударной группы. Общей тенденцией в творчестве Е. Станковича является структурно-вариационная работа с ритмом, что композитор ярко иллюстрирует в данном сочинении. Перестановка ритмических акцентов присутствующая в партии "cow bells", дублирует хор во второй части симфонии, нарушения триольной пульсации, добавляет четкому мотиву оттенок стихийности и неконтролируемости силы. С помощью различных видов вариационной повторности композитор избегает движения точных симметрических построений, широко применяет различные виды полиритмии, как одного из способов

---

музыкального письма. Это отражено в многоплановой фактуре с всевозможными ритмичными единицами – контрапунктные комбинации нерегулярных акцентов в результате асимметричных повторений обновленных построений. Применение ударных инструментов, в традиционной для них ритмической функции, обусловлено воссозданием широких возможностей современной ритмики, которая используется композитором для передачи нюансов музыкального образа.

Наряду с новаторскими приемами ритмической организации композитор использует и традиционные моменты интерпретации ударных – акцентированное выделение сильных долей такта, ритмическое остинато. Примером может служить начало симфонии. В партиях хора, струнных, духовых, литавр и колоколов ярко представлена тоника, которую подчеркивает звучание тарелок и там-тама.

Значение ударных инструментов в творчестве Е. Станковича определяется не только их количеством и большим разнообразием, но и важностью выполняемых ими тематических функций. Ударные, с их возможностями быть носителями интонационно-мелодической, ритмической и тембровой идей в музыке, зачастую выполняют тематическую функцию в произведении, являются константой музыкального восприятия. Кроме обогащения тембровой палитры произведения, они способны взять на себя роль одного из ведущих темообразующих и формообразующих компонентов. А наделение их определенными семантическими значениями позволяет расширить смысловые горизонты произведения, открыть новые грани художественного содержания.

В произведениях Е. Станковича роль ударных инструментов рельефно обусловлена. Семантика каждого конкретного удара, tremolo или сольного фрагмента всегда четко определена, и встает в системный ряд аналогичных явлений, выходящих за рамки конкретной эпохи или стиля.

Изложение тематизма автор нередко поручает ударным инструментам с определенной высотой звучания. Фактура партий вибратона, маримбы, ксилофона и других идиофонов становится плотнее, и содержит, как правило, тематические отголоски, интонационно связанные с основным тематическим материалом. В таких случаях тема владеет звуковысотной конкретностью, однако ритм остается ее ведущим компонентом, который сохраняется при повторных ее проведениях.

Е.Станкович использует ударные инструменты с большой осторожностью, вкусом и умеренностью. Их разнообразная звучность способна быстро утомить внимание слушателей и потому автор должен все время контролировать что делают у него ударные.

УДК 791.43.01

*Э. С. Юлдашев,  
г. Ташкент, Узбекистан*

### **ЗВУК В КИНО: ПОИСКИ, ПРОБЛЕМЫ, НОВЫЕ МЕТОДЫ**

Проблемы звукооформления фильмов являются на сегодняшний день одними из основных для современного развивающегося кино. Все режиссеры без исключения сталкиваются с проблемами качественного озвучивания фильмов.

Наша кафедра представляет собой синтез звука и изображения не только по названию, но и в процессе обучения, так как готовит специалистов по специальной программе взаимодействия двух специальностей, с самых азов обучения. С первых дней мы даем понять студентам, что звук – это, вероятно, наиболее труднодостижимый элемент в кино. Довольно часто он представляет собой трудный этап для кинематографистов, звук – это 2/3 фильма. Да, у нас есть возможность добиться высокого качества изображения, но со звуком все намного сложнее. До недавнего времени изображение и звук на экране относились к разным областям искусства. Теперь же современный кинематограф признает, что эти два элемента одинаково значимы.

Помимо сотрудничества с государственными и негосударственными частными компаниями, которые дают большие возможности для практики и развития студентов, мы проводим мастер-классы с ведущими мировыми деятелями в области кино. Так, в октябре этого года мы провели мастер-классы с такими видными представителями кинематографа, как Марк Дакаскос (актер), Фредерик Дифенталь (актер), Матиас Хьюз (актер), Олег Ужинов (режиссер-аниматор), режиссеры Мэнахем Голан, Филипп Берксан, Тэйлор Кеннеди, операторы Томас Маух, Кристофер Бэлл, Ханс

Иоахим Шпегель (кинокритик), Георгий Малков (продюсер), Александр Рязанцев (генеральный директор кинокомпании «Каро Премьер»), Ник Пауэлл (директор Национальной школы кино и ТВ), Фипресси Жан Руа (президент Международной федерации кинопрессы). Это всё, по нашему мнению, даёт серьезный стимул для творческого развития студентов.

Один из выпускников нашей кафедры, знаменитый кинорежиссер, сценарист и кинопродюсер Тимур Бекмамбетов как-то сказал: «Как для хорошего кино нужен яркий звук, так краски нужны для кисти Пикассо; звук делает либо портит кино», то есть на сегодняшний день звук в кино стал одним из решающих факторов в успехе всей картины. В частности, мы это видим как на практике, так и в самой истории кинематографа.

Как для кино нужен звук, так и для развития звукорежиссуры нужна киноиндустрия, это синтез, от которого зависит будущее экранного искусства. В нашей стране первые предпосылки для развития звукорежиссуры дало именно кино, это происходит и по сей день. В далеком 1927 году в Узбекистане, а точнее в Центральной Азии, на экраны выходит первый звуковой фильм – «Шакалы равата». Развитие киноиндустрии в стране и технический прогресс привели к тому, что в 2006 году в Ташкенте открывается первая в Центральной Азии студия Dolby Surround.

На протяжении двух последних десятилетий наблюдается возрастание в социокультурном пространстве роли и значения звукорежиссуры как искусства и как неотъемлемой части технического прогресса в целом. Очевидно, что эта область является не изученной с научной точки зрения. Но звукорежиссура уже давно и твердо заняла доминирующее положение в области коммуникативной и культурной жизни современного общества. Без этой области наша с вами культура не сможет конкурировать с современными тенденциями на мировом уровне.

Век немого кино уже давно прошёл, пришла и утвердилась эра «обволакивающего» звука системы Dolby Surround в кинематографе. Времявещание телевидения в моноформате – это уже изживший себя, пройденный этап.

В силу своей специфики звукорежиссура является одной из важных ступеней развития таких видов искусства, как кино. Трансляция художественной реальности с грамотным и богатым звуковым сопровождением всегда способствует укреплению связи зрителя с

художественной стороной фильма, расширению масштаба зрительской аудитории.

Следует также отметить, что сила воздействия звука значительна. В нашем представлении, звук в аудиовизуальных искусствах – это, прежде всего, физическое явление, которое вкупе с эмоциональной составляющей воздействует одномоментно во времени и пространстве и направлено на усиление воздействия.

Звук имеет множество функций, и его место и роль трудно переоценить в системе документально-художественного произведения.

Между тем как в нашей стране, так и за рубежом, где технические эксперименты со звуком обрели широкий размах, накоплен богатый фактический материал, требующий научного осмысления в контексте культуры и искусства, в том числе в интересах совершенствования самой художественной практики. В этом плане наиболее актуальными представляются вопросы о том, способны ли технические новшества дать импульс возникновению новых художественно-эстетических качеств и ценностей в экранных видах искусства, освещать проблему их влияния на творческий процесс, сознание и подсознание зрительской аудитории.

Актуальность данной работы обусловлена, в первую очередь, тем, что определенно недостаточно теоретических построений, научных исследований, связанных со звуком и звукотворчеством в экранных искусствах как таковых. В последние десятилетия намечается явное противоречие между тем, что требуется аудитории, и тем, что мы видим на экране. И речь здесь идет не только о качестве, но и о культуре звука. Звук, который способен влиять на целостность художественно-эстетического восприятия аудиовизуального произведения, сам подвергся значительным изменениям как в акустическом, так и в эмоциональном плане, а потому появилась острая необходимость не только проанализировать особенности проявления и существования звука в любом экранном произведении, но и выявить те закономерности, которые способствуют этим превращениям. Эволюция звука, участие его в общем художественном кинопроцессе и представляет для нас наибольший интерес.



УДК 75.03

*А. В. Яковлев,  
г. Луганск*

**ТВОРЧЕСТВО ЛУГАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ  
В КОНТЕКСТЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА.  
ГРИГОРИЙ КУЗЬМИЧ СЛЕПЦОВ**

Творческая жизнь Луганщины, в 60 – 80-х годах XX века была на большом подъеме. В сентябре 1957 года официально сформировано Луганское отделение союза художников Украины. Выпускники Киевского, Львовского, Харьковского институтов, Луганского художественного училища пополняют ряды художников, формируя элиту изобразительного искусства Луганска и области. Организовываются областные, республиканские и всесоюзные выставки. Если за время с 1952 г. по 1960 г. в Луганске состоялось шесть областных художественных выставок, то начиная с 1960 г. областные выставки устраиваются ежегодно, а то и несколько раз в год.

При союзе художников работает Луганский художественно-производственный комбинат, обеспечивающий художников заказами и являющийся первой ступенькой в достижении творческих успехов для молодых художников. Здесь же работают замечательные скульпторы, заслуженные деятели искусств УССР – В. И. Мухин, В. И. Агибалов и В. Х. Федченко.

В 1960 году приходит работать в художественно-производственный комбинат Григорий Кузьмич Слепцов. Ему 33 года, у него большой производственный опыт работы, но еще больше желание состояться, как скульптор.

Григорий Кузьмич родился в 1927 г., в селе Евсуг, Беловодского района, Ворошиловградской области, в многодетной крестьянской семье. Его детство проходило в сложные годы коллективизации в сельском хозяйстве. В то время в Евсуге процветало гончарное ремесло и свое первое знакомство работы с глиной, пока гончарной, будущий скульптор получает в своем селе. Здесь же родилась мечта стать скульптором. Для достижения этой цели необходимы были упорство и трудолюбие, качества, которыми с лихвой обладал Григорий. Он работал с родителями в сельском хозяйстве и видел, как работают крестьяне. Связь с трудовым

народом, народними традиціями останеться с ним на всю жизнь и будет отражена в его творчестве.

Военное время обрушилось на четырнадцатилетнего подростка своими тяготами, голодом, унижительными картинами фашистской оккупации, судьбами солдат-односельчан, надеждами и страхами вдов, сиротством детей.

В конце Великой Отечественной войны, Григорий Слепцов поступил в Ворошиловградское художественное училище на скульптурное отделение. В это время в училище преподавали скульптуру, замечательные мастера скульптуры В. И. Агибалов и В. Х. Федченко среди их учеников, одним из лучших был Григорий Слепцов.

Учеба в послевоенные голодные годы давалась нелегко, стипендии хватало на буханку хлеба, поэтому, чтобы выжить и выучиться приходилось ночами подрабатывать, разгружая вагоны на железной дороге с углем и лесом, «таскать» мешки с сахаром, солью и другим товаром.

После окончания училища, вопрос о продолжении художественного образования, учебы в институте, к сожалению, стоять не мог, так как нужно было кормить семью. «Самое прекрасное у человека – это жизнь, а она начинается с семьи, нашего духовного начала...» – часто говорил Григорий Кузьмич. Поэтому с 1950 года начинается его трудовая деятельность – лепщиком-модельщиком на производстве. Но все свое свободное время, а его было не так много, он посвящает творчеству, стремится активно овладевать секретами мастерства. Проблемы образа, идейного и художественного содержания произведений в его творчестве отразили сложный характер взаимоотношений между реальной жизнью и стремлением к классическому уровню искусства.

Станковая скульптура: портрет, композиция, монументальная скульптура, привлекают его на протяжении всей творческой деятельности.

Десять лет поисков начали приносить, свои результаты. С 1960 года Григорий Кузьмич становится постоянным участником областных, республиканских и всесоюзных художественных выставок. В стране в это время, идет возрождение промышленности, сельского хозяйства, освоение целинных залежных земель. Возрождение лучших духовных качеств, патриотизма народа, не могли остаться без внимания Григория Кузьмича. В 1963 году он создает работу «Целинники», которая экспонируется на Республиканской художественной выставке «Семилетка в действии» в

Киеве. Следующая работа «В наймах» (1964 г.) экспонируется на Всесоюзной художественной выставке, посвященной 150-летию со дня рождения Т.Г. Шевченко, в Москве и в Киеве. Работа «Мужество» (1965 г.), посвященная героям Великой Отечественной войны на Республиканской художественной выставке «На страже мира» в Киеве. Много работает над другими станковыми произведениями. Для всех его работ характерны глубокий психологический подтекст, неустанное желание добиться живого диалога со зрителями.

В этот период времени скульптор обретает уверенность в лепке, чувстве материала, находит свой почерк, «свое лицо» в композиции, в передаче внутреннего состояния героев. Обращаясь к портрету в скульптуре, он находит своих героев среди своих современников. Это рабочие, шахтеры, строители, известные в области передовики производства, близкие ему люди, а также деятели науки и культуры.

За участие в выставках, создание одухотворенных образов в скульптуре, активную творческую и общественную деятельность в 1967 г. его принимают в члены Союза художников Украины. Это было большой радостью для Григория Кузьмича, мечты сбывались, и появлялось желание еще больше работать.

Боль войны, трагическая история молодогвардейцев их героический подвиг во имя жизни, дань памяти и уважения, вдохновили скульптора на большую галерею портретов молодогвардейцев. В эти работы вложены и воспоминания трудных, детских, военных лет и личный опыт. Вновь и вновь в его душе звучат имена подпольщиков и выливаются в героические образы непокоренных – О. Кошевого, С. Тюленина, И. Туркенича, У. Громовой, Л. Шевцовой и многих других.

С 1976 по 1990 г. Григорий Кузьмич Слепцов – председатель Луганской областной организации, член правления союза художников Украины, неоднократно избирается депутатом областного совета Луганска.

В этот период времени, благодаря Г.К. Слепцову, идет активная работа по строительству новых производственных зданий художественно-производственного комбината и творческих мастерских для художников. Открывается выставочный зал – ныне «Галерея искусств». При областной организации создаются молодежные секции – живописцев, скульпторов, графиков. Устраиваются выставки молодых художников на областном,

республіканському і всесоюзному рівні, а також передвижні виставки художників Луганщини по області. Для художників організовуються творчі командировки на підприємства промисловості і сільського господарства для збору матеріалів к майбутнім виробам. Художники їздять працювати творчо, в Седнів, в Дом творчості союзу художників України і Дома творчості СРСР.

В це ж час неупоминаний, енергичний Григорій Кузьмич витратив велику частину свого часу на засідання, погодження, «вибивання» всього необхідного для будівництва скульптурного цеху, будівля по вул. Воровського з виробничими площами і творчими майстернями.

Незважаючи на зайнятість, Г. К. Слепцов дуже багато працює творчо. Про продуктивність цього видатного чоловіка, говорять його твори цього періоду часу. Назвемо основні з них: «Портрет Н. І. Польських» (1977 г.), «Аркадій Гайдар» (1980 г.), «Шахтери» (1982 г.), «Портрет Горького» (1983 г.), «Монтажники-висотники» (1984 г.), «Портрет В. І. Даля» (1985 г.), «К мирному труду» (1985 г.). Всі ці роботи експонувалися на Республіканських художественних виставках в Києві [1].

Тема пам'яті героям червоною ниткою проходить в монументальних творах майстра. Серед них «Пам'ятник загиблим в роки Великої Вітчизняної війни воїнам-казакам», створений в співстві з Н. В. Можаявим і В. Д. Закалюкиним, архітектор В. М. Житомирський. Установлений в селищі Вешенська Ростовської області (1976 г.). Пам'ятник летчику Н. Ф. Гастелло в співстві з заслуженим діячем мистецтв СРСР Н. Н. Щербаковим, архітектори А. Я. Довгополов і В. Л. Симонов, встановлений в Ворошиловградському вищому авіаційному училищі штурманів ім. Пролетаріата Донбасу.

Образи героїв-молодогвардійців, над якими багато працював скульптор, увійшли в один з найкращих меморіальних комплексів «Непокорені», відкритий в 1982 г. в місті Краснодарі і визнаний одним з найкращих пам'ятників героям Великої Вітчизняної війни колишнього СРСР. Разом з ним над створенням цього меморіального комплексу працювали: заслужений художник СРСР Н. В. Можаяв, заслужений діяч мистецтв СРСР Н. Н. Щербаков, архітектори В. Г. Десятничук, М. Г. Булкін. За меморіальний комплекс

«Непокоренные» и другие творческие работы в 1983 г. Григорию Кузьмичу Слепцову было присвоено почетное звание заслуженного художника УССР [2].

В последние годы жизни Г. К. Слепцов обращается к темам вечным, высокодуховным. Так, в работе «Нежность» передано одно из самых прекрасных чувств между мужчиной и женщиной – любовь. Эта работа и размышления, связанные с ней, привели скульптора к многоплановой композиции «Свадьба». В центре композиции жених и невеста, кроме них – сваты, поднявшие чарку за здоровье молодых, танцующие гости, иконка с рушником, как та, что была у мамы в хате, по центру «древо жизни» и наверху аист, приносящий детей.

Творческая личность, общественный деятель – все это совмещалось в одном замечательном скульпторе и человеке – Григории Кузьмиче Слепцове. Его деятельность была отмечена орденом Дружбы народов СССР, почетными грамотами Кабмина Украины и Национального союза художников Украины.

В 2003 году ему было заслуженно присвоено самое высокое звание – народный художник Украины.

Григорий Кузьмич говорил: «Нельзя забывать о духовном... Нужно его сохранять и приумножать... а не разрушать...» Помним об этом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Григорий Слепцов : каталог / сост. А. А. Покладов. – Ворошиловград : Облполиграфиздат, 1987.
2. Борщенко Л. Образотворче мистецтво Луганщини : зб. матеріалів / Л. Борщенко. – Вип. I. – Луганськ : Світлиця, 1999. – 177 с.

### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Абакумова Вікторія Іванівна**, доктор історичних наук, доцент, професор кафедри бібліотекознавства, документознавства та інформаційної діяльності Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Абрашкевічус Галина Олександрівна**, кандидат культурології, заступник директора Кримського республіканського вищого навчального закладу «Школа-студія при Кримському академічному російському драматичному театрі ім. М. Горького» (м. Сімферополь, Україна)

**Алексєєва Олена Петрівна**, кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри кіновідеотворчості Казанського державного університету культури і мистецтв (м. Казань, Російська Федерація)

**Асташова Маргарита Сергіївна**, студентка групи ОМС-IV Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Береговська Христина Олександрівна**, мистецтвознавець, науковий працівник Львівської національної галереї мистецтв (м. Львів, Україна)

**Бірючева Дар'я Сергіївна**, магістрант філологічного факультету Донецького національного університету (м. Донецьк, Україна)

**Боброва Вероніка Андріївна**, магістрант спеціальності «Музичне мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Бушев Олександр Борисович**, доктор філологічних наук, професор кафедри гуманітарних та соціальних дисциплін філії ФДБОЗ «Санкт-Петербурзький державний інженерно-економічний університет» в місті Твері (м. Твер, Російська Федерація)

**Гребенік Катерина Миколаївна**, викладач кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Гречко Тамара Іванівна**, асистент кафедри гірничої електромеханіки та транспортних систем Стахановського навчально-наукового інституту гірничих та освітніх технологій (м. Стаханов, Україна)

**Грушецький Ярослав Ігорович**, художній керівник Черкаського академічного театру ляльок (м. Черкаси, Україна)

**Доброносова Юлія Дмитрівна**, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії та педагогіки Національного транспортного університету (м. Київ, Україна)

**Д'якова Тетяна Олексіївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Журавльова Тетяна Леонідівна**, доцент кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Закорецький Андрій Віталійович**, доцент кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Звягінцева Ольга Олександрівна**, старший викладач кафедри теорії та практики перекладу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Зенцева Алла Юрійвна**, завідувач відділу «Поет Михайло Матусовський» Музею історії та культури міста Луганська (м. Луганськ, Україна)

**Золотарьова Ірина Федорівна**, викладач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Колоусова Інна Анатоліївна**, викладач кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Кошляк Лія Олександрівна**, викладач кафедри української та російської мов Луганського державного медичного університету (м. Луганськ, Україна)

**Кравченко Євдокія Григорівна**, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови та прикладної лінгвістики Донецького національного університету (м. Донецьк, Україна)

**Крипчук Микола Володимирович**, старший викладач кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Лук'янченко Ольга Григорівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри бібліотекознавства, документознавства та інформаційної діяльності Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Мартиненко Маргарита Сергіївна**, завідувач відділення, викладач соціальних дисциплін відокремленого підрозділу «Політехнічний коледж Луганського національного аграрного університету» (м. Луганськ, Україна)

**Москалюк Борис Олександрович**, заслужений журналіст України, старший викладач кафедри журналістики Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля (м. Луганськ, Україна)

**Москалюк Валентина Михайлівна**, доктор філософських наук, професор кафедри світової філософії та естетики Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля (м. Луганськ, Україна)

**Нестерук Вікторія Володимирівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Панченко Олена Вікторівна**, концертмейстер кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Пастушкова Ірина Дмитрівна**, заступник директора з виховної роботи відокремленого підрозділу «Політехнічний коледж Луганського національного аграрного університету» (м. Луганськ, Україна)

**Петрик Валентина Василівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Плешакова Галина Пилипівна**, викладач соціальних дисциплін відокремленого підрозділу «Політехнічний коледж Луганського національного аграрного університету» (м. Луганськ, Україна)

**Ремжина Світлана Олексіївна**, магістрант спеціальності «Музичне мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Рудницька Наталія Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та практики перекладу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Саух Оксана Іванівна**, студентка групи КБ-III Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Скрябіна Тетяна Олександрівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри української та російської мов Луганського державного медичного університету (м. Луганськ, Україна)

**Соколовська Галина Миколаївна**, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри українознавства Одеської державної академії будівництва та архітектури (м. Одеса, Україна)

**Станіславська Катерина Ігорівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецьких технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

**Тітова Владислава Миколаївна**, викладач кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Триколенко Софія Тарасівна**, аспірант відділу «Образотворче мистецтво» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ, Україна)

**Филь Леонід Максимович**, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки фотохудожників України, завідувач кафедри художньої фотографії Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Щуров Олександр Володимирович**, викладач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Юлдашев Ельдар Садинович**, докторант, викладач кафедри звукорежисерської та кінотелеоператорської майстерності Державного інституту мистецтв і культури Узбекистану, головний звукорежисер в «IOSIS COMPANY» (м. Ташкент, Узбекистан)

**Яковлев Олександр Васильович**, старший викладач кафедри станкового живопису Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)



Наукове видання

**ПОРТРЕТ СУЧАСНИКА КРИЗЬ ПРИЗМУ  
ЛІТЕРАТУРИ ТА МИСТЕЦТВА XX – XXI СТ.**

**МАТЕРІАЛИ  
VI МІЖНАРОДНИХ ЧИТАНЬ  
ПАМ'ЯТІ МИХАЙЛА МАТУСОВСЬКОГО**

**25 – 26 квітня 2013 р.**

**Відповідальний за випуск:**  
І. М. Цой

**Технічний редактор – Н. В. Колотовкіна**  
**Комп'ютерний макет – Ю. Є. Ковальова, Я. Л. Масольд**  
**Дизайн обкладинки – С. В. Вейда**

**За достовірність викладених фактів, цитат  
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 27.03.2013. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.  
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 10.  
Тираж 100 пр. Зам. № 236.

Видавництво  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
Красна площа, 7, м. Луганськ, 91055.  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 2686 від 15.11.2006 р.  
Тел.: (0642) 59-02-62

---