

**АНГЛІЙСЬКА ЕСТЕТИЧНА ДУМКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.
ЯК КОНТЕКСТ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ КОНЦЕПЦІЇ
АНАНДИ КУМАРАСВАМІ**

У статті розглянуто творчий доробок англо-американського мистецтвознавця А.Кумарасвами в контексті англійської естетичної думки другої половини ХІХ ст. Досліджені паралелі між поглядами А.Кумарасвами та англійського критика і мистецтвознавця Дж. Рьоскіна.

Ключові слова: мистецтво, мистецтвознавство, естетична думка.

In this article the ideas of A. Coomaraswamy, the British-American art historian, are discussed and placed in the context of the English esthetic thought in the late XIX century. The similarities are determined between the ideas of Coomaraswamy and J. Ruskin.

Keywords: art, art history, aesthetic thought.

В українській науці творчий доробок А. Кумарасвами досліджується вперше. Проте в англійській науці до цієї постаті вже зверталися такі автори, як американський мистецтвознавець Роджер Ліпсі, що здійснив титанічну працю зі збирання та видання збірки найбільш визначних статей А. Кумарасвами, а також є укладачем докладної наукової біографії цього вченого [13], і Марк Седжвік, англійський ісламознавець, спеціаліст з історії суфійських орденів, з історії традиціоналізму та західноєвропейського езотерицизму [15], а також незалежний американський дослідник В. Квін, автор монографії "Єдина традиція", присвяченої історії формування традиціоналізму [14].

Ананда Кентіш Кумарасвами (1877-1947) – видатний англо-американський мистецтвознавець, історик індійського та цейлонського мистецтва, колекціонер. Він був одним із тих вчених, хто ознайомив західну публіку із індійським та цейлонським мистецтвом, розтлумачив, так би мовити, його культурні коди та прищепив смак до нього.

На сьогодні ім'я А.Кумарасвами є маловідомим, хоча воно залишається шанованим у колі вузьких спеціалістів – фахівців із східного, зокрема індійського мистецтва. Більш відомими є імена тих, кого з певністю можна назвати послідовниками А. Кумарасвами – це перш за все такі вчені, як М. Еліаде, Дж. Кемпбелл, Т. Буркгардт. У працях цих дослідників ми бачимо ті специфічні підходи та ідеї, автором яких був А. Кумарасвами. А саме: порівняльні дослідження міфології та релігії із пошуками єдиної, "примордіальної" релігії та єдиного "мономіфу", порівняльні дослідження східного та західного мистецтва, а також "сакральних витоків" мистецтва, розуміння мистецтва як певного акумулятора світоглядних та релігійних ідей, водночас як способу їх вираження і трансляції.

За висловом дослідника Р. Ліпсі, А. Кумарасвами створив те, що, без перебільшення, можна назвати новим світом ідей щодо мистецтва [13, 268]. Хоча сам А. Кумарасвами стверджував, що не вигадав нічого нового, що всі його переконання є лише повторенням та синтезом ідей, висловлених в традиційних індійських текстах, творах Платона та філософів-схоластиків, не можна заперечувати його власний оригінальний внесок, а це, за висловом Р.Ліпсі, багато таких ідей, що є незамінними в сучасних критичних есеях про мистецтво.

Незважаючи на те, що сам А. Кумарасвами відсилає нас перш за все до Платона, Томи Аквінського чи до Упанішад, виявляється доцільним розглянути його ідеї, так би мовити, у менш віддаленій перспективі, тобто у найближчому до А. Кумарасвами інтелектуальному контексті. Таким контекстом уявляється англійська естетична думка другої половини ХІХ століття.

Мета даної статті – дослідити інтелектуальний контекст, в якому відбувалося формування поглядів освіченого молодого англійця наприкінці ХІХ століття.

Говорячи про естетичну думку в Англії в цей період, в першу чергу слід звернутися до постаті мистецтвознавця та критика Джона Рьоскіна (1819-1900) – людини, яка справила величезний вплив на розвиток мистецтвознавства та естетики у другій половині ХІХ ст. – на початку ХХ ст. Як свідчить Є.Кононенко, англійського мистецтвознавця вважали за "головного виразника естетики вікторіанської доби" [4, 8]. Англійські туристи в подорожі по Європі обов'язково брали із собою збірки його віршів та есе. Його літературний доробок – п'ятдесят книжок (деякі з них із власними ілюстраціями), біля семи сот статей. Він перший оксфордський професор з історії мистецтва, автор лекцій, що за своїм характером були революційними щодо усталеної академічної програми, а також підручників, якими ними користувалися європейські художники наприкінці ХІХ ст.

У дослідженнях радянського періоду постать Дж. Рьоскіна привертала увагу таких дослідників, як Г. Анікін [1], О.Некрасова [5], О.Анікст [2], Є.Кононенко [4]. У сучасних українських розробках ви-

вченням впливу естетичних ідей Дж. Рьоскіна на культуротворчий процес в Англії першої половини ХХ століття займалася дослідниця Н.Владимирова [3].

У молоді роки Дж. Рьоскін був слухачем курсу з геології, а пізніше, вже сам ставши лектором, наполягав на тому, аби майбутні художники вивчали біологію та геологію. На його погляд, ці наукові знання були необхідними для забезпечення дотримання у малюванні одного з головних принципів, який він відстоював протягом усього життя: принцип наслідування природі. За Дж. Рьоскіним, будь яка художня форма мусить мати природну аналогію [3, 10]. Цікаво зазначити, що саме геологія була спеціальністю А. Кумарасвами, саме з цієї дисципліни він отримав магістерський, а згодом докторський ступінь у Лондонському університеті [13, 11], що дало йому змогу плідно пропрацювати на посаді директора Цейлонського мінералогічного дослідного інституту.

Відомо, що А.Кумарасвами було властиве вкрай критичне ставлення до сучасної європейської культури й зокрема до стану сучасного європейського мистецтва. Коротка характеристика, яку науковець дає сучасному мистецтву, включаючи практику художнього процесу, сприйняття мистецтва у суспільстві, розуміння ролі художника, місце мистецтва у житті кожної людини, звучить як занепад. Цей критицизм дається взнаки у багатьох наукових есе англо-американського вченого, але у найбільш стислій та досить різкій формі він висловив своє незадоволення сучасним мистецтвом у статті "Симптом, діагноз та лікування". Стаття починається такими словами: "Яскравими ознаками нашого світу у стані хаосу є розлад, непевність, сентиментальність та відчай. Наша зручна віра у прогрес похитнулася" [12, 316].

Дж. Рьоскін також вбачав у європейському мистецтві ознаки занепаду. Це не заважало йому віддавати пошану великим майстрам, таким як Рембрандт, Ван Дейк, Тиціан, не стримувало його від панегіриків на честь англійських художників Джошуа Рейнольдса та пейзажиста Вільяма Тернера. Проте Дж. Рьоскін, вставши на захист руху прерафаелітів у 1851 р. (стаття "Прерафаеліти"), взявся довести, що сучасним художникам варто повернутися до тих художніх принципів, що панували в європейському живописі до Рафаеля.

На думку Дж. Рьоскіна, живопис за часів Рафаеля досяг тієї стадії розвитку майстерності, коли художники почали хизуватися своєю майстерністю на шкоду тому, що англійський критик називав "правдою мистецтва". Досконале володіння художніми прийомами стало для художників самоціллю, і задля того щоб продемонструвати свої уміння вони почали нехтувати творчим задумом. Цей злам, згідно з думкою англійського мистецтвознавця, відбувся у житті самого Рафаеля, адже до 25 років той ще був вірний старим принципам малювання, "правда була для нього вище краси". Згодом італійський митець "надав перевагу красі перед правдою". Саме з цього моменту розпочався поступовий занепад в італійському малярстві, що пізніше поширився на увесь європейський живопис. Дж. Рьоскін описує цю ситуацію так: "... коли правильність освітлення, тонкощі колориту, бездоганна анатомія, складна перспектива стали необхідні у живопису, вся енергія художника пішла на вивчення їхніх законів, і найбільшою насолодою став прояв свого знання. Життя своє присвятили вони не цілям мистецтва, а його засобам; закони композиції, світла та тіні вивчалися так, ніби в них самостійно полягала якась відсторонена істина" [7, 45].

Дж. Рьоскін неодноразово застерігав художників від надмірного захоплення технічними навичками малювання, якщо це шкодить художньому задуму твору. Він дуже цінував "правильність" виконання тієї чи іншої художньої роботи, але завжди наголошував на тому, що "правильність" ще не все. Це добре видно з його концепції мистецтва як мови.

Дж.Рьоскіну було властиве бачення мистецтва як своєрідної мови. У книзі "Сучасні художники" (1843-1860) він стверджує: "Живопис, або мистецтво взагалі, із усіма його технічними прийомами, труднощами та особливими цілями є, власне, не що інше як шляхетна і виразна мова, неоціненна в якості провідника думки, але нічого не варта сама по собі" [8, 854]. Для Дж. Рьоскіна мистецтво було способом вираження думок, і він намагався абсолютно чітко відрізнити засоби вираження думки (мистецькі прийоми), або ж, як ми зараз сказали б, означник, від самої думки, тобто сучасними словами, означальника. Цей означальник Дж. Рьоскін називав ідеями і розвинув досить докладне вчення про ідеї мистецтва, виділяючи в них ідеї сили, ідеї правди, ідеї краси, ідеї наслідування тощо. Він стверджував, що оволодівши тим, що називається мистецтвом живопису, людина ще не стає справжнім художником, адже вона оволоділа лише мовою, якою можна висловлювати свої думки. "Не спосіб зображення, а те, що зображується, нехай це буде у живопису чи у мові, визначає, в решті решт, велич художника чи поета" [8, 855]. Недостатньо вміти користуватися мовою, треба ще вміти сказати щось, висловити якийсь послання.

На думку англійського мистецтвознавця, хороший критик завжди мусить розділяти, "де мова, а де думка... і судити... головним чином за думки, вважаючи мову другорядною чеснотою" [8, 856]. Як небажаний приклад хорошого володіння прийомами мистецтва, позбавленого здатності виразити якусь думку, він наводить роботи майстрів голландської школи (щоправда, за винятком таких великих митців, як Рубенс, Ван-Дейк та Рембрандт), які, на його погляд, "лише свідчать про вміння художника користуватися мовою, ясно та енергійно вимовляти марні й беззмістовні слова, тоді як ранні картини Чимабуе і Джотто були полум'яними пророцтвами, вони сходили з невиразно мугикаючих вуст немовляти" [8, 856].

Відтак, найбільш визначний художник для Дж. Рьоскіна той, хто "втїлив у сумі своїх творів найбільшу кількість найвеличніших ідей" [8, 857]. Залишається незрозумілим, у який спосіб видатний анг-

лійський критик збирався вести облік тим ідеям, але заради справедливості слід зазначити, що він визнавав також, що інколи практично неможливо відділити засоби виразності від вираженої ідеї. Також він наголошував на тому, що "задоволення від мистецтва пов'язане так чи інакше з інтелектом" [8, 856].

Для А.Кумарасвами мистецтво так само було передусім певною мовою, засобом вираження думки. У статті "Симптом, діагноз та лікування" він висуває таке визначення мистецтва: "... мистецтво – це засіб комунікації за допомогою знаків чи символів". У статті "Фігура мови чи фігура думки?" автор порівнює мистецтво із античною риторикою і стверджує, що Платону, наприклад, було властиве розуміння мистецтва "як ефективного способу вираження думки" [9, 14]. Англо-американський мистецтвознавець переконаний, що "є велика різниця між тим, що сказано "задля ефекту", і тим, що говориться для того, щоб бути ефективним і має працювати, а інакше воно не варте того, щоб говорити і думати" [9, 14]. Протиставляючи два поняття – "риторику" як мистецтво красномовства, теорію ефективного вираження думок, та "естетику" як технологію збудження почуттів, А. Кумарасвами стверджує, що мистецтво має бути першим і ніколи не повинно бути редуковано до останнього: "... якщо ми намагаємося сприймати чи зрозуміти будь-який твір мистецтва..., ми мусимо уникати терміна "естетичний" у його сучасному застосуванні та повернутися до "риторичного", до Квінтіліанового "bene dicendi scientia" ("науки добре говорити")" [9, 15].

На думку А. Кумарасвами, для античних філософів, перш за все Платона і Аристотеля, мистецтво було чимось, що пов'язано із знанням, в той час як у сучасному світі це щось пов'язане із почуттями. Згідно з античним світоглядом, здатність до "естетичного", тобто чуттєвого сприйняття, споріднює людину із тваринним та рослинним світом. Відтак, та частина нашої душі, що відповідає за чуттєві реакції, не є "найкращою" чи "найвищою" в людині. А якщо мистецтво ставить собі на меті тільки обслуговувати потребу в "переживанні емоцій задля них самих" і не прагне мати змістовну складову, не апелює до інтелектуальних здібностей людини, воно втрачає свою релевантність.

У багатьох своїх працях А. Кумарасвами досить часто повторює, що мистецтво необхідно розуміти, що передбачає реалізацію раціональної, інтелектуальної складової мистецтва. Наприклад, у статті "Філософія середньовічного та східного мистецтва" він зазначає, що "робота митця – це передусім раціональна процедура, що керується радше знанням, ніж почуттям" [3, 51].

Так само і Дж. Рьоскін вважав дуже важливою умовою творчості наявність у свідомості митця раціонального і логічного начала. Про це свідчать, наприклад, такі слова: "Велич мистецтва базується на двох елементах: по-перше, прискіпливого й уважного спостереження природних явищ, по-друге, діяльності розуму людського, який упорядковує ці явища і робить їх найпридатнішими для глядача" [7, 48]. За Дж. Рьоскіном, митець мусить, "наскільки це можливо", бути "людиною освіченою", він мусить розуміти "свою роль і свої обов'язки у всесвіті..., природу того, що діється, і того, що він творить" [3, 19].

Важливу роль у реалізації інтелектуальної складової мистецтва, згідно А.Кумарасвами, відіграє процес створення образу майбутнього витвору мистецтва в уяві художника. В статті "Філософія середньовічного та східного мистецтва" він пише: "Митець проливає образотворне світло свого інтелекту на наявний матеріал. Образ того, чим має бути річ, що він її створить, вже існує у його розумі, ще до того як перейти у буття речі, і продовжує існувати вже після того як річ зроблена, а може й тоді коли її вже немає. Цей ментальний образ, або форма, за якою має бути зроблена річ, називається "мистецтво у митці" [3, 56].

Здатність художника створювати образ майбутнього твору, а також здатність глядача згодом побачити цей образ у витворі мистецтва, згідно А.Кумарасвами, є кардинально значущим фактором життєздатності мистецтва. Негативні тенденції у мистецтві він однозначно пов'язує із нестачею уяви у художників та у глядачів. Також ступінь насолоди від твору мистецтва, яку може отримати глядач, безпосередньо залежить від сили його уяви, "так само як у випадку із дітьми, що бавляться глиняними слониками" [10, 39].

Варто зауважити, що категорія уяви була також дуже важливим елементом рьоскіновської концепції мистецтва. В українській науковій літературі цей факт вже був відмічений Н.Владиміровою, яка зазначала, що поступово із розвитком своїх естетичних поглядів Дж. Рьоскін "все більше уваги приділяє... зокрема уяві, вважаючи її "знаряддям моралі" [3, 18]. Дослідниця також наводить таку цитату із книги Дж. Рьоскіна "Мистецтво та дійсність": "Перемагати пристрасті... може і пихата тупість. Але, відповідним чином, збуджувати їх, укріпляти і скеровувати на добро, – ось завдання самовідданої уяви" [7, 11]. Для Дж. Рьоскіна, так само як і для А.Кумарасвами, наявність досить розвиненої уяви є визначальною умовою формування справжнього художника.

У рьоскінівській концепції мистецтва дуже важливу роль відіграє естетична критика індустріального суспільства та тих негараздів, які тягне за собою панування машини у виробничому процесі. Радянський дослідник Г.Анікін називає Дж. Рьоскіна поруч із істориком Томасом Карлейлем (1795-1881) "найбільшими антивікторіанськими мислителями, що викривали буржуазне суспільство" і звертає увагу на те, що Л.Толстой вважав цих двох літераторів-критиків фігурами такої значущості, що вони стояли на голову вище за усіх інших [1, 192].

Дж. Рьоскін написав багато гнівних слів на адресу "Британії Ринкової", англійського суспільства, в якому все підкорено інтересам практичної користі, а димарі фабрик здійснюються вище за шпиль соборів [7, 39]. Об'єктом його критики стає "голос наших фабричних міст", який "вимагає лише одного – прибутку". Не заперечуючи великі успіхи своєї країни у справі індустріального виробництва, він зазначає, що в гонитві за

прибутком людина втрачає дещо важливе: "...ми виробляємо що завгодно: ми вибілюємо бавовну, гартуємо сталь, ми очищуємо цукор, формуємо посуд, але очищувати, зміцнювати, вивищувати людську душу – ця справа користі не принесе" [6, 866]. Із подальшим поступом індустріалізації та появою практики розподілу праці вільні ремісники перетворилися на найманих робітників, що обслуговують машину. На думку англійського мистецтвознавця, такий стан справ позбавляє робітника радості від своєї праці. Якщо раніше праця ремісника була творчим процесом, що зближував ремісника із художником, у модерну епоху найманий робітник змушений виконувати монотонну послідовність нудних рухів і позбавлений можливості виразити себе у своїй праці. "Останнім часом ми... вдосконалили великий винахід цивілізації – розподіл праці, однак ця назва неправильна. Насправді, не праця розділена, а людина розділена на кавалки, розбита на скалки й крихти життя... Авжеж, добре зробити в один день багато шпильок. Але якби ви могли побачити той порошок, яким відполіровані їхні вістря, порошок з товченої людської душі..., тоді нам довелося б визнати, якою величезною ціною ми розплачуємося за все це" [6, 866].

У цьому плані ідеалом Дж. Рьоскіна, як справжнього романтика, стає епоха середньовіччя – той час, коли, на думку англійського критика, людина ще не була "гвинтиком", а мистецтво не було відділено від праці. Якщо робота середньовічного майстра – це творчий процес, то робота фабричного трудівника – рабська праця, геть позбавлена творчості. В епоху середньовіччя художня творчість і практична життєдіяльність були органічно поєднані. Але вже з початком Ренесансу починається відчуження мистецтва від життя, що зрештою веде до поступового занепаду мистецтва. Дж. Рьоскін, можливо, був аж занадто суворий до свого часу, категорично стверджуючи, що в умовах панування машинного виробництва "мистецтва не можуть існувати". Він, наприклад, був переконаний, що "землеробство, засноване на ручній праці, та безумовне зречення непотрібної сили пари – ось найперші умови, необхідні для створення шкіл мистецтв у кожній країні". Він стверджував, що в разі невиконання цих умов "буде панувати той порядок речей, до якого призвела машина та викликаний нею занепад мистецтва; той порядок, коли колеса прядильних машин своїм галасом оглушують Англію, а її народ позбавлений одягу; вона почорніла, добуваючи паливо, а він тремтить від холоду; вона душу свою продала за бариші, а він мре з голоду". Своїм невидимим опонентам Дж. Рьоскін відповідав: "...залишайтеся у своєму пануванні, якщо вам завгодно. Але знайте: цього панування ніколи не розділять із вами прекрасні мистецтва" [6, 869].

А. Кумарасвами, безперечно, поділяв це критичне ставлення до негативних наслідків індустріалізації, ба й навіть до самого процесу індустріалізації, особливо, якщо головним мотивом тут виступає гонитва за матеріальним збагаченням. Англо-американський мистецтвознавець звертає увагу на те, що індустріальна система виробництва, керована грошовими цінностями, ґрунтується на двох категоріях митців: привілейованих художників, які можуть мати "натхнення", а також пригнічених робітників, що вони буцімто позбавлені уяви, адже їхнє завдання полягає тільки в копіюванні того, що до них вже було зроблено. На думку А.Кумарасвами, такий стан речей обмежує творчу свободу робітників і перетворює їх радше на рабів, навіть якщо вони зберігають свої політичні свободи [9, 31]. Фраза Дж. Рьоскіна "праця без мистецтва – скотська праця" стає для А.Кумарасвами найбільш точним визначенням тих негараздів індустріального суспільства, які ставали об'єктом його критики [9, 16; 11, 26].

Отже, можна зробити висновок, що основними світоглядними джерелами формування естетичних поглядів А. Кумарасвами є ідеї англійського критика, мистецтвознавця Дж. Рьоскіна, а також англійського художника і поета В. Морріса.

Використані джерела

1. Аникин Г. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века / Г. Аникин. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
2. Аникст А. Английская эстетика 1830-1860-х годов / А.Аникст // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3.
3. Владимирова Н. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX століть / Н.Владимирова. – К.: Щек, 2008.
4. Кононенко Е. Лектор и его лекции / Е.Кононенко // Дж. Рескин. Лекции об искусстве. – Пер. с англ. П.Когана под ред. Е. Кононенко. – М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. – С.7-28.
5. Некрасова Е. Романтизм в английском искусстве / Е.Некрасова. – М.: Искусство, 1975.
6. Рескин Дж. Камни Венеции / Джон Рескин // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3.
7. Рескин Дж. Искусство и действительность (избранные страницы) ; пер. О.М.Соловьевой / Джон Рескин. – М., 1900. – 276 с.
8. Рескин Дж. Современные художники / Джон Рескин // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т.– М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – 1005 с.
9. Coomaraswamy A. Figure of Speech or Figure of Thought? / Ananda Coomaraswamy // Coomaraswamy. Traditional Art and Symbolism. – Princeton, 1977.
10. Coomaraswamy A. Hindu View of Art: Theoretical / Ananda Coomaraswamy // The Dance of Shiva.-New York, 1957. – 182 p.
11. Coomaraswamy A. The Philosophy of Mediaeval and Oriental Art / A.Coomaraswamy // Coomaraswamy. Traditional Art and Symbolism. – Princeton, 1977.

12. Coomaraswamy A. Symptom, Diagnosis, and Regimen / A. Coomaraswamy // Coomaraswamy. Traditional Art and Symbolism. – Princeton, 1977.
13. Lipsey R. Coomaraswamy. His Life And Work / R.Lipsey. – Princeton University Press, 1977.
14. Quinn W., Jr. The Only Tradition / W.Quinn. – State University of New York Press, 1997. – 384 p.
15. Sedgwick M. Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century / M.Sedgwick. – Oxford University Press.- 2004.-370 p.

УДК 304.44(477.73)"18/19":061.237

Валентина Анатоліївна Феніна
викладач Миколаївського коледжу
культури і мистецтв;
Сергій Васильович Мицик
заступник директора, викладач Миколаївського
коледжу культури і мистецтв

МИКОЛАЇВСЬКЕ МОРСЬКЕ ЗІБРАННЯ ЯК ОСЕРЕДОК КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ МІСТА: XIX – початок XX ст.

У статті автори вперше розкривають історію створення і діяльності Миколаївського Морського зібрання. На основі дослідження доводять його роль у культурному житті Миколаєва XIX – початку XX ст.

Ключові слова: Чорноморський флот, офіцери, зібрання, статут, вечори відпочинку, урочистості, бал.

The article authors reveal the history of creation and operation of Nikolayev the Sea assembly. Based on the studies show the role of the Sea assembly in the cultural life Nikolayev XIX – XX century.

Keywords: Black Sea Fleet, culture, officers, assembly, charter, celebrations, point, evening leisure.

Миколаїв кінця XIX – початку XX ст. був центром суднобудування і великим портом Півдня Росії. Через це велику роль у створенні культурних традицій Миколаєва відіграли штаб і канцелярія Головного командира Чорноморського флоту і портів, Чорноморське штурманське училище та інші морські навчальні заклади, школа практичного землеробства, друкарня, морська обсерваторія тощо.

Разом з випускниками миколаївських закладів в місті служили випускники вищих технічних і гуманітарних закладів з найбільших міст Росії, таких як: Петербурзький морський корпус, Балтійське штурманське училище та ін. Військові моряки намагалися затвердити форми організації суспільного і культурного життя, знайомі їм по колишніх місцях служби. Велике значення мала і періодичність служби. Взимку моряки знаходилися на березі, і завдання начальства полягало в тому, щоб з більшою користю зайняти вільний час офіцерів. Все це стало для Головного командира Чорноморського флоту О.С. Грейга передумовою для організації Благородного дворянського, а пізніше Морського зібрання як осередку для організації вільного часу та центру обміну морською думкою.

Метою статті є відродження відомостей про культурно-мистецьку діяльність Миколаївського Морського зібрання та його ролі в культурному житті Миколаєва XIX – початку XX ст. Для реалізації цієї мети дослідження були поставлені такі завдання:

– на основі документального та фактичного матеріалу дослідити історію створення Морського зібрання;

– проаналізувати основні форми роботи Зібрання та його роль в культурному житті тогочасного Миколаєва;

Об'єктом статті виступає культура Миколаєва кінця XIX – початку XX ст. Предметом є історія Морського зібрання, його культурно-мистецька та концертна спадщина.

Історія створення і діяльності Морських зібрань – це не лише складова частина історії нашої країни, а й славного минулого морського флоту Росії. Але, на жаль, історія Миколаївського морського зібрання та його культурницька діяльність сьогодні в історіографії та краєзнавстві Миколаївщини майже не досліджена. Згадування про Морське зібрання в контексті своїх досліджень ми знаходимо в працях А.Н. Сікварова – голови Миколаївського Морського зібрання (покинув посаду в зв'язку зі смертю 24.11.2010 р.) та Ю. Крючкова й О. Ковальової, Л. Левченко – миколаївських дослідників-краєзнавців. Цікаві факти з історії Морського зібрання та його діяльності знайдено в миколаївських періодичних виданнях сучасного та досліджуваного періоду та в електронних виданнях у всесвітній мережі Інтернет. Так, було проаналізовано дореволюційну пресу: "Николаевская газета" та сучасну пресу: "Южная правда", "Вестник Прибужья", "Вечерний Николаев".