

Міністерство культури і туризму України  
Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв

**МАТЕРІАЛИ**  
**ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ**  
**КОНФЕРЕНЦІЇ**

***ВИДАТНІ ПОСТЯПІ***  
***НАУКИ, КУЛЬТУРИ І ОСВІТИ***  
***УКРАЇНИ***

**30–31 жовтня 2008 р.**

**Київ**

**Видатні постаті науки, культури і освіти України:** Матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 30-31 жовтня 2008 р. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 344 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції “Видатні постаті науки, культури і освіти України”, проведеної Державною академією керівних кадрів культури і мистецтв 30-31 жовтня 2008 року, яка стала продовженням Міжнародних науково-практичних конференцій “Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури” (2005) та “Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку” (2006). До збірника увійшли статті та тези доповідей, в яких, відповідно до заявлених секцій, розглядаються такі проблеми: світоглядні традиції українських просвітників та реформаторів, діяльність представників сучасної української еліти щодо формування національного наукового та культурно-освітнього простору, роль діячів діаспори в утвердженні українських культурних цінностей.

#### **Редакційна колегія:**

**Чернець В.Г.** – ректор Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України (голова редколегії); **Бітасєв В.А.** – проректор з наукової роботи ДАКККіМ, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України (заст. голови редколегії); **Власова Г.В.** – проректор з навчальної роботи, кандидат педагогічних наук, доцент, професор ДАКККіМ (заст. голови редколегії); **Кузнєцова І.В.** – вчений секретар ДАКККіМ.

Редактори:	<i>Л.В.Білоусова</i> <i>Е.М.Айлярова</i>
Коректура:	<i>Г.Г. Власик</i>
Комп’ютерна верстка:	<i>Д.І. Дороніна</i>

©ДАКККіМ, 2008

©Автори, 2008

## **Пленарне засідання**

### **Особистість в процесі самоорганізації культури України**

*Богуцький Юрій Петрович,  
кандидат філософських наук,  
професор, академік Академії мистецтв України*

#### **УКРАЇНСЬКА ТВОРЧА ЕЛІТА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ПРОБЛЕМ ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА**

Аналіз проблем сучасного політичного, культурного та духовного розвитку України потребує активної участі національної української еліти в цих процесах. Зміст і специфіка функцій української творчої еліти визначаються конкретно-історичними особливостями розвитку Української держави і суспільства, специфікою соціальних груп, чиї інтереси вона представляє і, перш за все, – національна еліта України.

У даному контексті поняття “еліта” застосовано головним чином у трьох значеннях: 1) еліта суспільства за сферами життєдіяльності: політична, економічна, духовна; 2) еліти соціальних структур суспільства: класово-групова, етнічна, партійна, владна, профспілкова, професійна (освітянська, наукова, управлінська, військова, медична, мистецька та ін.); 3) еліта, яка класифікується відповідно до соціального простору і часу: українська еліта, українська еліта радянського і пострадянського часу, еліта центру і регіонів, транзитна еліта (перехідного періоду) [4, 8; 6, 54–55]. Можливі інші форми застосування поняття “еліта” і деякий відхід від запропонованої класифікації за іншими критеріями. Адже кожна класифікація має відносний характер, а деякі ознаки еліт підпадають під різні критерії. Загалом, елітарні групи можливо поділити на чотири групи: духовна (інтелектуальна), політична, економічна (підприємницька) та професійна. Кожна з цих груп еліт зобов’язана виконувати свій комплекс обов’язків (при цьому бути прикладом для інших), а оскільки обов’язки істотно відрізняються, то відповідно різняться й критерії приналежності до відповідного роду еліти. Кожна група еліт виконує основні соціальні функції, до яких належать пізнання світу, державне управління та безпека; економіка і бізнес; кваліфіковане виконання роботи за фахом [1, 5–8; 7, 430–432].

Безперечно, що всі еліти важливі, всі необхідні для збалансованого суспільного й духовного розвитку. Головне, щоб вони були на рівні актуальних суспільних потреб і ефективно виконували свої функції. На жаль, в Україні на сучасному етапі еліти не визначилися з цілями, ідеалами розвитку, з усвідомленням і захистом інтересів різних груп населення. Отже, однією з важливих проблем суспільствознавства та гуманітарних наук в Україні є вивчення проблеми змінювання ролі еліт в умовах перехідного суспільства, коли існує різке протиставлення інтересів різ-

них соціальних сил, латентний і відкритий соціально-політичний та культурософський конфлікт у суспільстві.

Водночас виникає низка пізнавальних і практичних проблем: чи все в нашій об'єктивній реальності визначається причинами переходу до демократичного суспільства; яка роль нових правлячих еліт України у розв'язанні проблем трансформації суспільства; наскільки еліти суспільства відображають і захищають (висловлюють, презентують) інтереси соціальних класів, верств, професійних осередків, груп тощо.

На думку окремих вчених (Г. Ашин, О. Криштановська та ін.), в умовах перехідного етапу знижується “якість еліти суспільства” в цілому і окремих еліт [2, 14; 5, 189; 7, 432]. Але цей процес спостерігається не у всіх сферах. Так, виникнення та діяльність політичної еліти є відповіддю на потребу в управлінні суспільством за допомогою владно-політичних механізмів. В свою чергу, виникнення та діяльність творчої еліти є ознакою самоорганізації суспільства на засадах традиційної національної культури.

На жаль, на сьогодні українська духовна культура й наука перебувають у критичному стані. Показниками цього явища є такі: 1) кількість українських вчених та митців стрімко скорочується; 2) матеріально-технічна та інформаційна оснащеність української культури й науки в більшості випадків значно нижча, ніж на Заході; 3) знижується продуктивність наукових та культурних досліджень; 4) відбувається інтенсивний вплив інтелекту з наукової та культурно-мистецької сфери; 5) різко падає престиж наукової, культурно-освітньої та мистецької діяльності, водночас наростає криза професійної самосвідомості українських вчених, освітян, митців тощо. [4, 157–159; 5, 198]. Таким чином, вгасають дві важливі функції щодо науки, освіти й культури: когнітивна функція як виробництво нового знання й культурного продукту та соціальна функція – забезпечення науково-технічного і соціального прогресу, розвитку економіки, медицини, освіти, науки і культури.

Виходячи з цього, можна сказати, що головною функцією національних (політичних, економічних, культуротворчих) еліт є реалізація волі націй, класів, суспільних груп до забезпечення державотворчих та культуротворчих процесів, задоволення загальносуспільної потреби у політичному, економічному, соціальному, культуротворчому регулюванні [3, 23–24]. Еліти визначають “національну волю”, напрямки і фактори її консолідації, розробляють механізми суспільного регулювання, узгодження інтересів соціальних спільнот, виступають виразниками національних інтересів на міжнародному рівні.

До пріоритетних функцій національної еліти належить всебічний аналіз геополітичної, економічної, соціальної та культуротворчої ситуації в країні, а також прогнозування і вироблення стратегії й тактики для всіх структур та інституцій держави. Тому до складу національної еліти зараховують представників політичної, філософської, соціологічної та культурологічної науки, котрі здійснюють глибокий об'єктивний аналіз суспільного й культурного розвитку, оцінюють розстановку політичних сил в державі, можливості здійснення поставлених стратегічних цілей, розробляють концепції політичного й національного культурного розвитку. За структурою вони, однак, належать до еліти впливу, а не до еліти влади (якщо

тільки не виконують безпосередньо владних, законодавчих чи інших державних функцій) [4, 78–79; 7, 430–431].

Крім того, національна еліта здійснює політичне представництво окремих соціальних груп, територіальних чи національних спільнот, визначає рівень підтримки тих або інших суб'єктів політичної та культуротворчої діяльності. В надрах національних еліт зароджуються ідеї про зміну політичних та націєкультурних курсів, концепцій на підставі врахування потреб й інтересів певних суспільних груп, а також пристосування їх до політичних та соціокультурних реальностей сьогодення. Національна еліта визначає пріоритети державної політики, забезпечує підготовку, прийняття та реалізацію політичних та культуротворчих програм та рішень.

Як соціокультурна верства найбільш компетентних, підготовлених, здібних до політичної діяльності людей, національна еліта є основною базою для підготовки і висунення керівних кадрів, формування адміністративного апарату. Вона виконує роль безпосереднього резерву політичних лідерів різних рівнів.

Отже, національна еліта виконує функцію самовідтворення, саморегуляції всіх своїх складових через відбір осіб із середовища певних суспільних верств. Тому представники національної еліти прямо або опосередковано здійснюють владу, керують політичним процесом, усіма видами політичної та культурно-громадської діяльності, беруть участь у виробленні політичних та культуротворчих норм, розвивають національну політичну культуру, тобто, по суті, відіграють провідну роль у функціонуванні, розвитку і зміні державотворчої та культуротворчої систем суспільства. Виконувати ці функції еліта зможе тільки на основі взаємодії з більшістю народу.

Через існуючі механізми і створення нових потрібно вирішувати завдання підвищення якості національної еліти (як політичної, так і творчої). З цією метою можливо визначити наступні шляхи і засоби: 1) налагодити систему підготовки і підвищення професійних кадрів з урахуванням світового досвіду; 2) забезпечити демократичні ефективні механізми вертикальної і горизонтальної мобільності управлінської еліти (атестації, конкурси, система підготовки, курси підвищення кваліфікації, стажування в Україні та за її межами тощо); 3) подальша демократизація виборчої системи, гласність і відповідальність (законодавча, морально-духовна й творча) в системі, перш за все, владних та культуротворчих відносин.

Не менш важливою проблемою залишається створення механізмів демократичного контролю за системою діяльності і рекрутування еліт, особливо політичної, економічної та творчої (закони про державну службу, про правових захист працівників позадержавних установ і підприємств, закон про творчу діяльність, творчі спілки та ін.). Без таких механізмів неможливо розв'язати ні проблеми якості еліт, ні проблеми ефективності її діяльності в інтересах Української держави та українського суспільства [4, 170].

Тому одним з найактуальніших завдань нині є визначення самих принципів формування і функціонування національної еліти України в сучасних умовах, механізмів її оновлення, а також її контроль за діяльністю з боку суспільства. “Суспільство, яке не турбується про формування і відтво-

рення еліт, не контролює владу – це суспільство без майбутнього” [1, 58; 7, 430].

На сьогодні в Україні, як і в усьому світі, існують два шляхи формування національної еліти – відкритий та закритий. Відкритий шлях (механізм) формування еліти діє на широкій соціокультурній базі і характеризується співвідношенням штучних і природних, стихійних механізмів. Ці компоненти залежать від сутнісних характеристик суспільства: економічного і політичного ладу, рівня демократії, якості законодавства, культурних традицій, релігій тощо. Важливе місце при цьому посідають процедури формування національної еліти, з якої потім “рекрутуються кадри” для законодавчої, виконавчої, судової влади, інформаційних і виховних систем, а також для галузі науки, освіти та культури. Закритий шлях (механізм) формування еліти базується на привілеях верстви, групи. Це фактично відтворення еліти на конкретній соціокультурній базі [4, 87]. В умовах кризи економічної і політичної системи суспільства боротьба різних соціально-групових еліт різко загострюється. Відбувається трансформація, або зміна еліт внаслідок якісних змін у суспільстві.

Отже, сутність стратегії нової генерації національної еліти України початку ХХІ століття може бути окреслена так: здійснити рішучий перехід від залишків пострадянського “авторитаризму” центральної та регіональної (особливо виконавчої) влади, а також активне залучення до цих процесів політичної, економічної та творчої еліти.

### Література

1. Андрущенко В. П. Духовний світ і культура сучасної української людини / В. П. Андрущенко // Вісник Київського університету. Серія “Філософія. Політологія. Соціологія. Психологія”. – К., 1994. – Вип.5. – С. 3–11.
2. Візирякіна Н. І. Вплив інтелігенції на державотворчі процеси в Україні / Н. І. Візирякіна / Автореф. на здоб. наук. ступ. канд. політ. наук за спеціальністю: 23.00.03. – політична культура та ідеологія. – К., 2000. – 19 с.
3. Дзюба І. Проблеми культури в незалежній Україні / І. Дзюба // Бібліографічний вісник. – 1996. – № 5. – С. 22–25.
4. Журавський В. С. та ін. Політична еліта України: теорія і практика трансформації / В. С. Журавський, О. Ю. Кучеренко, М. І. Михальченко / В. С. Журавський та ін. – К., 1998. – 264 с.
5. Національна культура в сучасній Україні: зб. наук. пр. / НАН України. Ін-т національних відносин і політології / Упоряд. Н. О. Старовойтова. – К., 1995. – 235 с.
6. Остапенко Д. І. Культура. Період реформування / Ін-т підвищення кваліфікації працівників культури / Д. І. Остапенко. – К., 1997. – 64 с.
7. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Культура, інтелігенція та українізація в умовах формування тоталітаризму // Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Монографія / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький. – К. : Генеза, 2005. – С. 429–433.

*Бенч Ольга Григорівна,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України,  
заступник Міністра культури і туризму України*

## **ДИРИГЕНТСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЕЛЕОНОРИ ВІНОГРАДОВОЇ**

Історія української хорової культури – це історія, насамперед, особистостей, які своєю творчістю й життям утверджують одвічні духовні цінності. Серед плеяди хорових диригентів другої половини ХХ століття творча постать Елеонори Виноградової вирізняється мистецькою неповторністю і високою духовністю.

Елеонора Олексіївна Виноградова (1931-2006) – хоровий диригент, педагог, музично-громадський діяч, заслужений діяч мистецтв України, професор Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Висота її таланту закорінена в родинних, родових первенях. Ці генетичні імпульси, успадковані від батьків, незмінно живлять її творчість. Любов до хорового співу прийшла ще у ранньому дитинстві через безпосередню участь у хорах і багатий слуховий досвід. Мати Елеонори Олексіївни – Віра Романівна – мала чудовий голос і музичний слух, а найбільше любила співати у хорі. Батько – Олексій Миколайович – був військовим, і сім'я часто переїздила з одного міста в інше. І скрізь, де б не жила родина (Грозний, Сухумі, Тбілісі, Магаданська область), мати завжди знаходила хор і з донькою відвідувала усі репетиції й концерти. У десятилітньому віці Елеонора Олексіївна уперше почула хорові твори Миколи Леонтовича у містечку Сусумал на Колімі (800 км від Магадану). Керівником хорового колективу був українець, і хор співав багато українських пісень. Крім співу в домі Елеонори Олексіївни жила також стихія літератури. Батько, за фахом військовий, а за покликанням журналіст, чудово читав вірші, був прекрасним лектором, володів виразним мистецьким і акторським талантом. Ці риси по спадковості передалися й дочці. Через постійні переїзди батьків Елеонора Олексіївна не змогла закінчити музичної школи, тому й не наважилася після закінчення середньої школи вступати до музичного закладу.

У 1949 році – вона студентка Московського текстильного інституту і, звичайно, активна учасниця хорового колективу. На одній з репетицій нею зацікавився керівник хору Борис Певзнер, студент Московської консерваторії, згодом відомий хоровий диригент. Її чудові голосові дані й музикальність викликали у нього захоплення. За його порадою Елеонора Олексіївна вступила до музичного училища ім. Гнесіних на диригентсько-хоровий відділ. Цей музичний заклад давав добру музично-теоретичну і хорову підготовку, яка згодом їй прислужилася при вступі до Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського. В музичному училищі Елеонора Олексіївна навчалася у відомих педагогів: з диригування – у В.І. Краснощокова, з хорового класу – у О.В. Хазанова (на той час він працював головним хормейстером Великого театру). Елеонора Олексіївна завжди згадувала, що в мистецькому житті вона пережила два найсильніших враження. Перший раз, коли співала у зведеному хорі Інституту та училища ім. Гнесіних, виконували “Реквієм” Моцарта: “Монолітне звучання великого хору,

тембри оркестру і солістів – все захоплювало до глибини серця, – зізнавалася Елеонора Олексіївна. – а коли ми заспівали “Lacrymosa”, сльози градом покотилися мені по обличчю. Я вперше зазнала таке сильне переживання, і цей стан запам’ятала назавжди” [1].

Наступним етапом на шляху осягнення Елеонорою Виноградовою таїни хорového мистецтва став київський період її життя. У 1965 році вона завершила навчання у Київській консерваторії і розпочала працю як керівник хору музично-педагогічного факультету консерваторії. Саме у цей час до консерваторії керівником студентського хору очолити запросили видатного хормейстера Павла Івановича Муравського. “При зустрічі з хоровим мистецтвом Павла Івановича я пережила своє друге сильне враження, – згадувала Елеонора Олексіївна. – Звук хору, інтонація, тембри – все було нове, сповнене дивовижної краси та природності. У Москві, де я навчалася, диригенти більше уваги зосереджували на загальному звучанні хору, працювали над формою і стилем хорového твору. Над звуком та інтонацією так ніхто не працював, як Павло Іванович. Лише у Муравського я зрозуміла, як народжується краса музики від одного чисто проспіваного звуку” [1].

Наділена від природи яким талантом і працелюбністю, збагачена досвідом навчання у Москві та Києві, Елеонора Виноградова починає торувати свою дорогу до верховин хорového мистецтва. Адже, ще у Москві, слухаючи хор хлопчиків із Лейпцига, вона заповіла собі створити у майбутньому капелу хлопчиків та юнаків. Творила і створила не один хор, а цілий напрямок, цілу школу дитячого хорového співу в Україні. У нас стало звичним визначати хорові школи за географічними, територіальними ознаками. А школи виникають там, де творять видатні особистості. І творять школу не адміністративним способом, а яскравим талантом, яким Всевишній наділяє окремих людей. А все людське докільля або сприяє становленню цього таланту, або створює перешкоди. Елеонора Виноградова, крок за кроком долаючи щоденне й скороминуще, утверджувала одвічні духовні вартості. Нині з висоти пройденого нею шляху ще виразніше постають усі етапи її творчої діяльності.

У 1966-1983 роках – засновник і художній керівник хору хлопчиків та юнаків “Дзвіночок”. Цей колектив уперше в Україні озвучив заборонені на той час хорові партитури Д. Бортнянського та М. Березовського. Він став дипломантом Міжнародного фестивалю дитячих хорів, а Елеонора Олексіївна – лауреатом конкурсу. За її ініціативи і сприяння при чоловічій капелі ім. Левка Ревуцького створено хор хлопчиків та юнаків для збереження спадковості хорової традиції.

У 1975-1990 роках – засновник Центру диригентів-хормейстерів та композиторів “Тоніка”, діяльність якого активізувала процес відродження дитячого хорového співу та зацікавленість питаннями дитячого виконавства в Україні.

У 1983-1986 роках – художній керівник та головний диригент дитячого хорového колективу “Любисток” при Київській консерваторії ім. П. Чайковського.

У 1986-1997 роках – художній керівник та головний диригент дитячого хору хлопчиків та юнаків Київської спеціалізованої музичної школи ім. М. Лисенка. Гастрольні поїздки хору під орудою Е.О. Виноградової майже в усі європейські країни (Франція, Бельгія, Німеччина, Норвегія, Угорщина, Іспанія, Італія та ін.) утвердили авторитет цього колективу як високомистецького.



Останні роки життя Елеонора Олексіївна Виноградова працювала художнім керівником та головним диригентом дитячого хору “Кантус” Київської музичної школи № 5. Цей колектив вона створила ще у 1997 році, й від того часу його спів завжди захоплював слухачів своєю художньою довершеністю. В Іспанії вимоглива преса назвала хор “Кантус” кращим дитячим хором у світі. Колектив став володарем двох найвищих нагород на III Міжнародному фестивалі “Артемівські зорі” та на Міжнародному фестивалі в м. Рівне. Репертуарний діапазон колективу охоплював українську (М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович, В. Зубицький, Б. Фільц, В. Стеценко та ін.) та світову хорову музику (Г. Гендель, В.А. Моцарт, Г. Форе, Ф. Пуленк та ін.)

Виконавський стиль Елеонори Виноградової позначений яскравою індивідуальністю. Особливо вражало глибоке знання Елеонорою Олексіївною природи дитячих голосів. Темброва палітра її хорів, інтонаційна довершеність співу, вміння працювати над музикою різних стилів – усе це яскраво вирізняло її постать у музичному просторі ХХ століття.

Своїм творчим життям Елеонора Виноградова вписала нову сторінку в історію становлення українського хорового співу. З її ім'ям в музичному просторі України сформувався окремий напрямок хорового виконавства – це дитячий професійний хоровий спів, класичні традиції якого Елеонора Олексіївна плекала усе своє життя.

На всіх етапах сходження мистецькою дорогою, вона послідовно і цілеспрямовано відстоювала відданість своєму покликанню. Життя Елеонори Виноградової у музиці – це шлях утвердження Любові, Краси й величі Духу.

### Література

1. Виноградова Е. Спогади. Фоноархів автора.

*Афанасьєв Юрій Львович,  
доктор філософських наук, професор,  
завідувач кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності  
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ФЕНОМЕН БОЛЕСЛАВА ЯВОРСЬКОГО У ВІТЧИЗНЯНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ**

Ім'я Болеслава Леопольдовича Яворського загалом відомо у музичних колах, передусім серед музикознавців. Його пов'язують насамперед з так званою “теорією ладового ритму”, яка у 30-х роках минулого століття була предметом палких дискусій і, попри неоднозначне ставлення до неї, суттєво вплинула на все вітчизняне музикознавство. Чимало понять і термінів, що були запозичені з теорії Яворського, увійшли до музикознавчої науки, стали хрестоматійними. Але увійшли, слід зазначити, не прямо, а через посередництво Б.В. Асаф'єва, С.В. Протопопова, інших авторів. Сама постать Яворського, його енциклопедичні знання музики усіх часів, сміливі і точні судження про композиторів і виконавців

минулого та сучасності, глибина культурно-історичних узагальнень та переконливість думки справляли колосальне враження на таких великих його сучасників, як Д.Д. Шостакович, С.С. Прокоф'єв, М.Ф. Гнесін, Н.Я. Мясковський, Р.М. Глієр, Г.Г. Нейгауз та інші. Його учнями були видатні українські композитори і музичні діячі М.Д. Леонтович, Г.Г. Верьовка, М.І.Вериківський, П.О. Козицький, знані музикознавці В.А. Цуккерман, А.А. Альшванг, В.Д. Конен, Л.В. Кулаковський також вийшли із школи Яворського. І все ж таки теоретична концепція цього видатного музиканта, мислителя, як свідчать і висловлювання сучасників, і весь хід освоєння та опрацювання його музично-теоретичного спадку, залишилася недостатньо зрозумілою як сучасниками, так і наступними поколіннями, для яких постать Болеслава Яворського все більше відходить у царину легенд, до яких треба ставитися шанобливо, не дуже переймаючись їхньою суттю, змістом і значенням.

Дослідники життя та творчості Яворського пов'язують відносну маловідомість та знаність його теорії з тим, що протягом життя з різних причин він так і не виклав свої музично-теоретичні погляди системно, послідовно, цілісно і, що особливо важливо, ясно і зрозуміло для читача. Його роботи, здебільшого не опубліковані, які переважно носять підготовчий, тезисний характер, відрізняються афористичністю стилю, надзвичайною стислістю та концентрацією думки без належного розгортання її у зручну для сприйняття лінгвістичну форму. Неймовірна інтенсивність та екстенсивність його діяльності не давала можливості зосередитись лише на теоретичній розробці і літературному удосконаленні своєї теорії, яка, крім того, ще і постійно видозмінювалась у його власному уявленні і не квапилась набути завершеної форми. Адже Яворський брав найактивнішу участь у всіх аспектах музичного процесу. Він не був суто теоретиком, як це нерідко уявляють. Він був музикантом у самому широкому сенсі цього слова: музикантом-виконавцем, музикантом-композитором, музикантом-теоретиком, музикантом-педагогом, музикантом-організатором. І у всіх цих якостях він працював самовіддано, чесно і плідно.

Його діяльності в галузі організації та формування змісту і форм музичного виховання, професійної музичної освіти ми значною мірою зобов'язані тим, що і досі маємо найефективнішу систему музичної освіти. Його музично-педагогічний доробок, наприклад не менш цікавий і цінний, ніж теоретичний, але так, як і останній, для багатьох навіть фахівців у цій галузі залишається terra incognita. І справа не тільки в тім, що музично-педагогічний спадок Яворського, як і музично-теоретичний, не упорядкований, не систематизований, не викладений текстуально і, тим більш, не опублікований самим автором, що існує він, переважно, у вигляді численних фрагментів незавершених робіт, нотаток, офіційних документів та опублікованих спогадів його учнів та свідків музично-педагогічної діяльності майстра. Справа у тім, що заростає травною безпам'ятства культурна нива, яку з такою любов'ю і наснагою обробляв і засівав елітними зернами видатний діяч вітчизняної культури Болеслав Яворський, а нинішнім його колегам не до снаги віднайти у пізніших різнотрав'ях колоски його засіву та скуштувати від плодів його, а то і дати їм нове життя на полях новітньої національної культури.

Особливо прикрим є те, що певне забуття та втрата справжнього дослідницького інтересу до творчої спадщини Яворського спостерігається в Україні.

Адже Болеслава Яворського у повній мірі можна назвати сином українського народу, притому гідним сином, який чимало зробив для розвитку музичної культури України.

Болеслав Леопольдович Яворський народився у 1877 році у Харкові. Його батько – Леопольд Вікентійович Яворський, родом з Привіслинського краю (Польща), перед польським повстанням 1863 року був висланий у прикаспійські степи, але зумів зробити військову кар'єру і дослужитись до генерала інтендантської служби. Мати – Наталя Йосипівна, у дівочтві – Жолинська, добре знала українську мову і з дитинства виховувала у своїх дітях любов до простого народу і, зокрема, до народних пісень.

Перші уроки музики він також отримав від матері, а згодом під керівництвом більш професійних викладачів досяг таких успіхів, що по приїзді у Київ згодом зміг поступити до Київського музичного училища у якості... штатного акомпаніатора. Через рік (1894) він стає і студентом цього ж училища по класу фортепіано В.В. Пухальського.

З 1898 по 1916 рік Болеслав Яворський – у Москві. Вчиться у Московській консерваторії за двома спеціальностями: теоретичній та фортепіано. Активно займається композиторською, теоретичною, концертно-виконавською та організаційною діяльністю. З 1906 року він серед засновників-організаторів та найактивніших викладачів першої в Росії Народної консерваторії при Московському товаристві народних університетів.

Але, здобувши у Москві знання, досвід і навіть визнання, він все-таки у 1916 році повертається до Києва, де його талант і енергія розгортаються з надзвичайною силою, одночасно реалізуючись і в стінах Київської консерваторії, і у Вищому музично-драматичному інституті ім. М.В. Лисенка, і, нарешті, в організованій самим Болеславом Леопольдовичем Народній консерваторії.

Київський період 1916 – 1921 років. став яскравою сторінкою в житті та творчості Б. Яворського. Тут його талант набув свого неабиякого розквіту, тут він здобув такий авторитет і навіть славу, що не випадковим є виклик його тодішнім Наркомом освіти А.В. Луначарським до Москви для роботи у Наркомпросі з організації музичної освіти у масштабах всієї Радянської держави.

Названий період був недовгим, але дуже плідним, особливо з точки зору практичного втілення багатьох педагогічних та організаційно-освітніх ідей Болеслава Леопольдовича. Він створив у Києві беспрецедентно демократичну систему розповсюдження музичної культури, виховав цілу плеяду закоханих у справу послідовників і ще багато років поспіль слідкував за їхньою діяльністю, направляв, допомагав їм. Один із учнів Яворського, видатний діяч української музичної культури Григорій Верьовка у своїх спогадах зазначав, що Болеслав Яворський став ініціатором та автором ряду важливих перетворень, які відносяться до системи й принципів музичної освіти, що залишили помітний слід у розвитку музичної культури в Україні. Григорій Верьовка вважав, що обов'язок наших істориків музики та музикознавців – детально висвітлити діяльність Б.Л. Яворського в Україні та все цінне з його вчення. Цей обов'язок досі не виконано українськими дослідниками. Публікації про життя і творчість Б. Яворського, що вийшли в українських виданнях, нараховуються одиницями. Монографій, наприклад, немає зовсім.

Між тим, не менш парадоксальним є відображення постаті Б. Яворського в російських літературних джерелах. Щоравда, тут парадокс набуває дещо іншого характеру.

Хоча ім'я Болеслава Яворського відоме лише вузькому колу фахівців, його ніяк не можна назвати забутих чи замовчених. Час від часу з'являються публікації, в яких віддається належне таланту і самовідданій праці цього невтомного будівничого вітчизняної музичної культури. У 1964 році видавництво "Советский композитор" випускає в світ книгу "Б.Яворский. Воспоминания, статьи, письма. Т.1.". Книга мала широкий резонанс в музичних колах. Її наклад і обсяг відразу виявились недостатніми і у 1972 році це саме видавництво випускає друге видання книги, виправлене і чимало доповнене. І у першому, і у другому випадку видання здійснювалось із помітною помпою. Достатньо сказати, що загальну редакцію книги здійснював сам Дмитро Шостакович.

У книзі опубліковані статті та спогади таких грандів радянської культури, як А.В. Луначарський, С.С. Прокоф'єв, Б.В. Асаф'єв, А.А. Альшванг, Г.Г. Нейгауз, Г.Г. Верьовка, І.А. Сац, В.Д. Конен, В.А. Цукерман. Усі вони віддають данину надзвичайної поваги і ентузіастичного захоплення особистістю Болеслава Леопольдовича як людини, що внесла неоціненний вклад у розвиток музичного мистецтва, його теорії та педагогіки.

Практично усі автори стверджували, що науковий та педагогічний спадок Б.Яворського потребує серйозного вивчення, узагальнення та подальшої розробки, потребує широкого застосування в науковій та педагогічній роботі. Разом з тим, більшість статей книги носить мемуарний характер. Про це свідчать типові заголовки цих статей: "Пам'яті великого діяча" (А.А. Альшванг), "Повчальна зустріч" (С.С. Прокоф'єв), "Чудова, надзвичайна людина" (Г.Г. Нейгауз), "Штрихи до портрету Б.Л. Яворського" (Г.М. Коган), "Незабутні роки" (Б.А. Цукерман), "Ім'я, яке я згадую з вдячністю" (К.Г. Держинська).

Отже, книга ця сама по собі не стала початком аналітичної роботи по вивченню творчого спадку Б. Яворського. Але її пафос у цілому був направлений на досягнення саме такої мети. На це прямо вказує автор Передмови до 2-го видання І.Сац, зазначаючи, що вивчення науково-педагогічного спадку Б.Яворського лише повинно розпочатися і мета названого видання – сприяти його початку".

На жаль, очікуваного вибуху дослідницької активності у цьому напрямку не відбулось. Після видання названої книги ми спостерігаємо ще три невеличкі хвилячки публікацій, які спонукалися, здебільшого, ювілейними датами – 100-річчям, 110- та 120-річчями з дня народження Б. Яворського. Звісно, найчастіше вони носили панегірично-меморіальний характер і мало торкалися змісту й суті творчої спадщини великого майстра.

Отже, ми маємо перед собою парадоксальний феномен – з одного боку, незаперечне визнання значимості і навіть величчя постаті і творчого доробку Б.Яворського, а з іншого, – стійка недооцінка цього доробку в теорії та практиці реального музичного життя. У всякому разі задекларований у зазначених вище меморіальних публікаціях масштаб значимості творчості Б. Яворського є неспівмірним з масштабом її реального висвітлення. Цей парадокс виглядає ще більш інтригуючим, з огляду на нерідкі свідчення, що теоретичні і практичні

наробки Б. Яворського активно циркулюють у наукових розробках і реалізуються на практиці окремо від імені їх автора. Відтак вивчення наукового та педагогічного доробку Б.Яворського набуває ще й етичного сенсу. І хоча науковій істині байдуже щодо імен її відкривачів, але не байдуже повинно бути людям. Уточнення авторства тих чи інших наукових, теоретичних чи методичних знахідок є не тільки етичне, але і власне наукове завдання усякого ретроспективно-наукового пошуку.

Завершуючи розмову про парадокси історичної ролі творчого доробку Б. Яворського, слід лише зазначити, що уважне знайомство з історичними обставинами дають підстави стверджувати: за вказаними парадоксами не проглядаються якісь зловмисні ворожі дії чи то з боку владних структур (з владою у Яворського були майже безхмарні стосунки) чи з боку якихось заздрісних колег.

Б. Яворський нікому не переступав дорогу. Він не робив кар'єру. Він робив, те, що ніхто не робив до нього, та і після нього, фактично, теж. Він був унікальний. А відтак причиною відносного забуття його творчого доробку, особливо в галузі педагогіки, була не чиясь неприязнь, а скоріше, реміснича обмеженість музичного загалу, яка взагалі не дуже полюбляє теорії та методики і традиційно дотримується дідівських методів передавання технічного й артистичного досвіду від вчителя до учня.

В цілому, історія творчого доробку Б. Яворського є ще однією ілюстрацією наших лінощей та безгосподарності по відношенню до багатств, якими ми номінально володіємо, але не даємо собі ради оволодіти фактично.

*Рижкова Світлана Анатоліївна,  
доктор філософських наук,  
професор, завідувач кафедри соціології  
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **УКРАЇНСЬКІ ПОСТАТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ**

З середини XIV і до середини XV століття бурхливі політичні події литовсько-польської доби української історії підсилювали розбіжності підстав духовної культури православ'я і католицизму. З цих часів успадковані від Візантії, Київської Русі, Галицько-Волинського князівства традиційні форми духовної культури, мистецтва, освіти зазнали впливу західноєвропейських течій доби Відродження.

Ознайомлення із трактатами гуманістів, природознавців, філософів, істориків Західної Європи спричинило розмежування наприкінці XIV ст. традиційних і західноєвропейських форм культури. Громадські об'єднання православних (братства), незважаючи на те, що на теренах впливу православ'я домінувала духовна освіта, намагалися утворити суто світські вищі навчальні заклади, статут яких відповідав би статутам західноєвропейських університетів, зокрема утвореного у 1364 році Краківського університету. Перша братська школа, в якій викладалися всі дисципліни тривіум та деякі дисципліни квадривіум, була відкрита у Львові

(1468). Хоча школа періодично припиняла своє існування вона знову затверджувала статут у 1661, 1758, 1774 роках, з 1786 року вона перетворилася у Львівський університет.

Розбудові національної системи освіти багато уваги приділяв Костянтин Острозький (1526-1608), який утворив і фінансував братські школи у Турові (1572), Володимирі-Волинському (1577), Острозі (1576-1636), та Петро Могила (1596 /7-1647), який у 1632 році поєднав у Києво-Могилянську академію створену у 1615 році школу Києво-Богоявленського братства та створену у 1631 році школу Києво-Печерської лаври. Розбудова освіти сприяла тому, що з середини XV століття відбувалося поєднання традиційної і західноєвропейської форм культури, яке послугувало особливості і своєрідності українській культурі упродовж XVIII – XX століть.

Найвидатнішими постатями української культури, науки і освіти цієї доби є Юрій Котермак (1450–1494) з Дрогобича, Павло Русин (1470/? – 1517/?) з Кросна біля Перемишля, Станіслав Оріховський (1513 – 1566) з Перемишля.

Юрій Котермак (Дрогобич) здобував освіту у Дрогобичі і Львові. У Краківському університеті він здобув ступінь бакалавра (1470) та ступінь магістра (1472), у Болонському університеті – ступінь доктора вільних мистецтв. Упродовж 1478 – 1482 років Юрій Дрогобич викладав астрономію, а у 1481-1482 роках його було обрано ректором. У 1482 році він отримав ступінь доктора медицини. У Болонському університеті видає праці з астрономії, які містять поточні астрологічні прогнози, опис сонячного затемнення 1478 року, місячного затемнення 1479 року тощо, географічні описи Західної та Східної Європи, Малої Азії, коментарі до творів Аристотеля, Птолемея, ібн-Рушда, ібн-Сіні, Сенеки і Петрарки. Протягом 1483–1487 років Юрій Дрогобич перебував у різних містах Італії. З 1487 року він викладає астрономію у Краківському університеті, де тоді навчався Микола Копернік. У 1492 році Юрію Дрогобичу надається титул королівського лікаря.

Павло Русин навчався в Краківській Академії та Грейфсвальдському університеті (Померанія). Ступінь магістра він отримав у 1506 році у Краківській академії, в якій потім майже десять років викладав поетики. У лекціях Павло Русин, якого іменували гордістю сарматських неосвічених країв, тлумачив Лукана, Овідія, Сенеку, Горация, Вергілія. Власні поезії Русина, які за сприянням угорського магната Габріеля Перенї було видано у Відні (1509), свідчать про вплив західноєвропейських течій епохи Відродження, яким властиві намагання поєднати античні традиції з догматами католицизму, мотиви зверхності мистецтва над плином часу, співвідношення натхнення (таланту) і освіти (вправлення), виключного становища поета у світі. Павло Русин помер у 1517 році під час епідемії чуми. Зібрана ним бібліотека була передана у Краківську академію.

На відміну від Юрія Дрогобича та Павла Русина, які мали очевидну західноєвропейську орієнтацію, Станіслав Оріховський дотримувався збурунених з часів Київської Русі духовних традицій православ'я. У 1526 році його віддають до Краківського університету. Пізніше він переїздить до Відня, а у 1529 році – до Віттенбергу, де примикає до кола Лютера, який навіть оселив його у власному домі, і Меланхтона. У трактаті “Зразковий підданий” (1548) він згадує про своє знайомство із Лукасом Кранахом-молодшим та Альбрехтом Дюркером, яких вважає найвидатнішими живописцями. Його батько, невдоволений тим,

що син перейшов до протестантизму, наполягав на тім, щоб син продовжив освіту у Болонському та Падуанському університетах.

Вплив ідей протестантизму спричинив загострене ставлення Оріховського до релігійних питань та міжконфесійного протистояння. Вплив ідей гуманізму послугував рідкісному для територій впливу православ'я втіленню ідеалу епохи Ренесансу. Властиве Оріховському поєднання блискучої ерудиції та дару письменництва послугувало тому, що після повернення на батьківщину (приблизно 1543 року) його твори друкувалися не тільки у Речі Посполитій, а і в інших країнах Європи. Трактати Оріховського свідчать про те, що тривале перебування в інтернаціональному загальноєвропейському культурному середовищі загостило відчуття національної самоідентифікації, спрямоване на обстоювання поступального культурного розвитку своєї вітчизни, яку він відрізняв від культурно-історичного середовища Польщі. Одним з перших вчених доби Відродження Оріховський розвивав ідею етнічної і мовної єдності слов'янських народів. Однак найбільший вплив на сучасників мали його полемічні твори, зокрема памфлет “Розрив з Римом”, які містили різку критику догматики і суспільно-політичної практики католицизму. Проведене Оріховським спростування відмінностей між православ'ям і католицизмом слугувало поширенню ідеї протестантизму на теренах Білорусі й України.

**Чаяло Петро Петрович,**  
*доктор медичних наук,  
професор кафедри суспільних наук  
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ВЧЕННЯ АКАДЕМІКА ВЕРНАДСЬКОГО ПРО НООСФЕРУ: РЕАЛЬНІСТЬ ЧИ УТОПІЯ?**

Новітня цивілізація переживає відповідальний період свого існування, коли руйнуються первинні стереотипи, коли приходить розуміння того, що задоволення нескінченних запитів сучасної людини часто суперечить із першоосновою головних її потреб – збереження природного середовища помешкання.

Одне з найпріоритетніших і найактуальніших завдань – формування ноосферного, екологічного світогляду державних, політичних і громадських кіл.

Ноосфера (від грецьк. *нооз* – розум) – сфера взаємодії суспільства і природи, у межах якої розумна діяльність є головним, визначальним чинником розвитку (дане поняття визначається й іншими термінами – антропосфера, соціосфера, біотехносфера). Це вища нова стадія еволюції біосфери, становлення і розвиток якої пов'язаний з розвитком людського суспільства, яке впливає незворотно на природні процеси.

Вчення про ноосферу споріднено з ім'ям В.І. Вернадського, видатного вченого-геохіміка, першого президента української академії наук (1919 – 1922). Згідно з Вернадським “в біосфері існує велика геологічна, можливо, космічна сила, планетарна дія якої звичайно не береться до уваги в уявленнях щодо космосу... Ця сила є розум людини, спрямована і організована воля його як істоти суспільної” [1].

Загальними умовами, які, за визначенням В.І. Вернадського, необхідні для побудови ноосфери і які, спираючись на футуристичні прогнози еволюції людської спільноти, навряд чи буде в змозі коли-небудь розв'язати світове співтовариство, є:

людство повинне стати єдиним у економічному та інформаційному відношенні;  
людство повинно прийти до повної рівності рас і народів;  
ноосфера не може бути створена, поки йдуть війни на планеті.

Аналізуючи процес створення ноосфери на рівні природничо-наукових знань і законів, зовсім не розглядалася роль соціальних процесів. У той же час сучасні дослідники стверджують, що головною причиною розвитку глобальної екологічної катастрофи є перенаселення планети, яке породжує перевиснаження ресурсів, перевиробництво і перезабруднення довкілля. Демографічна проблема сьогодні залишається майже неконтрольованою поза розумним управлінням і на найближчі десятиріччя її розв'язання практично неможливе. Сучасний світ не може також розв'язувати гострі соціально-політичні конфлікти, попереджувати і нейтралізувати соціально-економічні кризові ситуації регіонального і глобального масштабу.

Перша робота В.І. Вернадського “Кілька слів про ноосферу”, присвячена темі ноосфери, вийшла у 1944 році, коли ще не існували глобальні екологічні виклики і думка вчених щодо можливих шляхів еволюції біосфери не спиралася на характерні для сьогодення антропогенні загрози довкіллю. У цьому ми маємо деякі переваги перед В.І. Вернадським щодо аналізу теми “майбутнє біосфери і ноосфера”, розуміючи, що досвід останніх десятиріч виводить поняття “ноосфера” із площини найближчих а, можливо, і досить віддалених перспектив розвитку людства на рівень філософських загальносвітоглядних уявлень.

При цьому слід зауважити, що в загальному осмисленні кожна система для збереження і довготривалого гармонійного розвитку потребує:

- а) ефективної розумної (ноосферної) організації у просторі і часі;
- б) забезпечення збалансованості та рівноваги її складових елементів;
- в) цілеспрямованості розвитку;
- г) наявності рушійних сил.

На жаль, формування ноосфери припускає докорінну зміну біосфери, точніше, відбудову на її основі нової інфраструктури, а не збалансованого співіснування біосфери і техносфери. Подібна концепція ноосфери можлива лише за умов цілковитого контролю людини над біосферою.

Остання теза вступає у протиріччя із законом Ешбі, який наголошує, що контроль над будь-якою системою вимагає більш складної системи. В той же час сучасні технічні можливості не дають підстави навіть наблизитися до контролю функціонування і взаємозв'язків між організмами всіх видів та екосистем. Припускають, що кількісні показники інфраструктурних можливостей біоти екосфери на 20 порядків перевищують можливості людини і ці розбіжності в подальшому залишаться, розрив в принципі не може бути скороченим. Існують розрахунки, що в сучасній біосфері живе близько  $10^{26}$  живих організмів, якими, якщо стати на позиції адептів вчення про ноосферу, необхідно буде керувати, створюючи новий рівень цивілізації [2]. Таке завдання взагалі фантастичне.



Дотепне зауваження щодо ноосферних технократичних “вдосконалень” біосферних природних процесів або їх копіювання висловив М.Ф. Реймерс, вважаючи подібні спроби екологічно недоречними, тому що “протез завжди гірше” [3].

Яскравим доказом утопічності ідеї “розумного підкорення біосфери” став американський експеримент “Біосфера-2” терміном чотири роки – створення штучної замкненої ноосфери, яка функціонувала на основі самозабезпечення незалежно від Земної біосфери (так званої “Біосфера-1”). Експеримент завершився невдало – менше півроку знадобилося для повного розбалансування головних життєзабезпечуючих параметрів (концентрації кисню та вуглекислого газу у повітрі, складу мікроорганізмів у ґрунті тощо). Радянський експеримент “Біос-3”, проведений у 1984 році, мав скромніші цілі і тривав лише п’ять місяців.

Таким чином, на сьогодні можна стверджувати про складні умови розвитку сучасного етапу становлення цивілізації, про переосмислення її місця і ролі у збереженні біосфери. Необхідно зазначити, що у пошуках шляхів виходу із створеної самою людиною глобальної екологічної кризи, поряд із окремими природокреативними аспектами вчення В.І. Вернадського про ноосферу, вважаємо за доцільне переглянути позицію щодо стосунків техносфери і біосфери від антропоцентризму до екобіоцентризму.

### Література

1. Вернадський В.І. Вибрані праці. – К.:Наук. думка, 2005. – 302 с.
2. Ноосферогенез і гармонійний розвиток/В.Я.Шевчук,Г.О.Білявський, Ю.М.Саталкін, В.М.Навроцький. – К.:Геопринт, 2002. – 130 с.
3. Реймерс М.Ф. Экология:теории,законы, правила, принципы и гипотезы. – М.:Россия молодая, 1994. – 366 с.

## **Світоглядні традиції українських просвітників та реформаторів**

*Безручко Олександр Вікторович,  
кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України*

### **І. П. КАВАЛЕРІДЗЕ: НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Педагогічна діяльність Івана Петрович Кавалерідзе (1887–1978) майже не досліджувалася. Більше того, вважалося, що Кавалерідзе виразив себе як кінорежисер, сценарист, скульптор, театральний діяч і письменник, проте не встиг поділитися із творчою молоддю унікальним досвідом кінорежисера.

У 1935 році до п'ятнадцятиріччя радянського кіно видатних кінематографістів нагородили найвищими державними нагородами. Режисерів з України серед них було двоє: І. П. Кавалерідзе – орденом Червоної Зірки, О. П. Довженко – орденом Леніна. Режисери-орденоносці у ті часи не тільки мали право, але й повинні були виховувати молодих митців.

Проте на заваді педагогічній діяльності Івана Кавалерідзе на художньому факультеті Київського державного інституту кінематографії (КДІК) стала реформа вищої мистецької кіноосвіти в Радянському Союзі – замість режисерського факультету при Московському державному інституті кінематографії (МДІК), куди могли потрапити випускники шкіл і робфаків, було відкрито Режисерську академію (РА) при Вищому державному інституті кінематографії (так з 1934 називався МДІК), і почалися підготовчі роботи до відкриття восени 1935 року Вищих кінорежисерських курсів (ВКРК) при КДІКу.

Оскільки кавалер ордена Леніна О. П. Довженко відмовився викладати на курсах, режисеру-орденоносцю І. П. Кавалерідзе було запропоновано стати керівником молодих кінорежисерів у ВКРК.

Івану Кавалерідзе знову не пощастило – наприкінці вересня 1935 року було вирішено відмінити вступні іспити на кінорежисерські курси. У зв'язку із закриттям ВКРК Кавалерідзе запропонували стати керівником режисерської лабораторії: “У 1935 р. група режисерів та операторів – Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапошниш, Б. Каневський, П. Коломойцев, Ф. Корнєв, О. Федотов – під керівництвом І. Кавалерідзе здійснила постановку ряду музично-фольклорних фільмів під загальною назвою “Українські народні пісні на екрані”. Були екранізовані побутові та історико-героїчні пісні “Ой, пряду, пряду”, “Над річкою, бережком”, “Ой, наступала та й чорна хмара”, “Ой, не йди, не йди, превражий сину, де голота п'є”, “Ой, п'є, вдова, гуляє”, “Яром, хлопці, яром” (“Пісні про пана Лебеденка”), “Їхав козак на війноньку” тощо” [3, 93].

У всесоюзній пресі було знайдено підтвердження, що восени 1935 року було дві режисерські лабораторії – О. Довженка та І. Кавалерідзе: “В утворюваних режисерських майстернях під керівництвом орденоносців О. Довженка та І. Кавалерідзе виростуть нові кадри молодих режисерів, які врівень зі старими майстрами закріплять розпочавшийся підйом українського кіно і дадуть країні десятки великих і справжніх творів кіномистецтва” [2].

У студійній газеті І. П. Кавалерідзе розповідав про свою педагогічну діяльність: “Кілька слів про виховання молодих кадрів. Досвід показує, що застосований бригадою метод виправдовує себе. Добираючи до складу бригади молодих людей, які повинні були виправдати себе на режисерській роботі, я не помилився... Молоді режисери на практиці вчилися переборювати труднощі, що поставали перед ними, на практиці намащували вони свій творчий “почерк”... Надалі до самостійної роботи над піснями буде залучено нових товаришів, в першу чергу тих, що працювали в бригаді як асистенти” [4].

У той час режисерські лабораторії стали однією з альтернатив інститутському навчанню кінорежисерів і акторів. У кінематографічній пресі широко обговорювалося це питання, зокрема “Кино-газета” повідомляла про “створення на фабриці Мосфільм творчої майстерні, очолюваної досвідченим художнім керівником” [7].

Наприкінці квітня 1935 року на Ленінградській кінофабриці було організовано режисерську майстерню під художнім керівництвом Л. Трауберга (РМЛКФ). Головним завданням РМЛКФ було підвищення кваліфікації асистентів, які вже працювали в кінематографі, мали деякий професійний рівень, проте не завжди бажали його підвищувати, а тому “заняття майстерні обов’язкові для всіх асистентів фабрики” [6].

На Тбіліській (тодішній Тіфліській) кінофабриці на початку 1935 року відкрита майстерня удосконалення кіноактора. Майстерня переважно зайнята посиленою роботою в галузі постановки правильно звучачою мови спеціально для звукозапису [8].

На “Мосфільмі” головним завданням акторської майстерні (лабораторії) ставилося не тільки опанування специфікою звукового кінематографа, а висуненням молодих митців на самостійну роботу: “Робота т. м. (творчої майстерні. –О.Б.) повинна забезпечити виховання молоді, її просування на самостійну роботу, виявлення здібностей і творчої індивідуальності молодих акторів” [7].

Основними засадами навчального процесу режисерській лабораторії І. П. Кавалерідзе були:

1. Свобода педагогічного експериментування, що було б неможливо в офіційних навчальних закладах (КДІК, ВДІК).

2. Максимальна інтеграція учнів у реальний кінопроцес на знімальному майданчику.

3. Мінімум теорії, максимум практики, що схоже із довженківським принципом: “Треба зменшити до мінімуму різні дисципліни і весь вільний час – кинути на виробничу практику для того, аби студенти могли зробити дві-три картини” [9].

4. Оскільки режисери-лаборанти були людьми з вищою освітою і досвідом самостійної творчої практики, багато часу слід приділяти їхній самостійній роботі під керівництвом Івана Кавалерідзе.

5. Крок за кроком вивчати всі етапи кіновиробництва: писати сценарії, поставити короткометражні роботи і фінальний етап – зйомка повнометражної художньої картини.

Творче навчання молодих митців на Київській кінофабриці у режисерській лабораторії І. П. Кавалерідзе мало великі перспективи, проте на заваді педагогічній діяльності митця стала критика його фільму “Прометей”. Потрібно відзначити, що до завершення “Прометей” картину І. Кавалерідзе вже оцінювали позитивно: “Найцікавішим фільмом цього року, безперечно, буде “Прометей”... – твір великої кінематографічної культури, зроблена видатним майстром” [2]. Проте вихід картини на екран “співпав з критикою історичних поглядів М. Покровського, які мали безперечний вплив на цей фільм” [3, 92-93]. Після редакційної статті “Груба схема замість історичної правди” у газеті “Правда” в лютому 1936 року почалося переслідування І. П. Кавалерідзе, так звані “пророблення” на Київській кінофабриці.

Тим не менш, режисерська лабораторія І. Кавалерідзе продовжувала працювати, принаймні у вересні 1937 року про це розповідалося на сторінках тогочасної комсомольської газети: “Коли тт. Довженко і Кавалерідзе провадять хоч будь-яку (далеко недостатню) роботу з молодими режисерами, то про тт. Грічера, Пир’єва, Екка й цього сказати не можна” [1].

На жаль, сумні реалії того часу (опала І. Кавалерідзе та постійна зміна керівництва) призвели до того, що навчальний процес в режисерській лабораторії формально у 1936 році, а фактично у 1937 році зупинився. Цікавий і перспективний педагогічний експеримент Кавалерідзе не мав гідного продовження. Як згадував Іван Петрович Кавалерідзе, “мені забороняють працювати з молоддю” [5, 210].

### Література

1. Гец С. Вирощувати майстрів радянського кіно // Комсомолец України. – 1937. – 22 серп.
2. Долгополов М. Кино Советской Украины // Комсомольская правда. – 1935. – 9 сен.
3. Історія українського радянського кіно: у 3 т. – К.: Наук. думка, 1987. – Т. 2: 1931-1945. – 216 с.
4. Кавалерідзе І. Відповідальний іспит // За більшовицький фільм. – 1936. – 1 травня.
5. Кавалерідзе Іван. Тіні // Шудря М. Геній найширшої проби. – К.: Юніверс, 2005. – С. 199-225.
6. Мастерская для ассистентов: [Ред.ст.] // Кино. – 1935. – 1 марта.
7. Мина. Воспитывать кадры // Кино-газета. – 1935. – 22 мая.
8. Российский государственный архив литературы и искусств (РГАЛИ). – Ф. 2900. – Оп. 1. – Спр. 1071. – Арк. 119.
9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (ЦДАМЛМ) України. – Ф. 690. – Оп. 4. – Спр. 82. – Арк. 10.

*Белкін Марк Леонідович,  
магістрант Українського інституту  
розвитку фондового ринку;  
Белкіна Юлія Леонідівна,  
магістрантка Київського національного  
університету культури і мистецтв*

## **ФІЛОСОФСЬКО-ПРАВОВА КОНЦЕПЦІЯ І. КАНТА І СУЧАСНЕ ЗАКОНОДАВСТВО УКРАЇНИ**

Філософсько-правова концепція Канта відповідає демократичним правовим традиціям ліберальної держави: верховенство права, правова держава, рівність держави і індивіда перед законом, розподіл влади на три гілки – законодавчу, виконавчу, судову. Головну мету вчення про державу і право Кант бачить в тому, щоб підняти, піднести право з мерзенності безправ'я, що оточує його. Він вважає, що необхідно піднести право над державою. А держава, за Кантом, має бути органом захисту прав особи. Особа може зажадати від держави того ж, що і держава від особи.

За Кантом, право є сукупність умов, які обмежують сваволю одного індивіда по відношенню до іншого та юридичні конфлікти в суспільстві. Право – це сукупність умов, за яких сваволя одного індивіда сумісна зі сваволею іншого під кутом зору загального закону свободи. Право є загальним для всіх правилом (сукупністю правил) узгодження суперечливих дій вільних громадян.

Ліберальні традиції кантівського вчення про права і свободи людини і громадянина, ідеї Канта про правову державу і правовий закон відігравали і продовжують відігравати величезну роль у філософії права і у практиці державно-правової організації суспільства. Філософсько-правова концепція Канта має велике значення для побудови і функціонування правової системи України.

Стаття 3 Конституції України декларує, що людина, її життя і здоров'я, честь і гідність, недоторканність і безпека визнаються в Україні найвищою соціальною цінністю. Права і свободи людини та їх гарантії визначають зміст і спрямованість діяльності держави. Держава відповідає перед людиною за свою діяльність. Утвердження і забезпечення прав і свобод людини є головним обов'язком держави. Ці норми відповідають кантівському розумінню завдання держави – охороняти і гарантувати права і свободи громадян.

Відповідає філософсько-правовій концепції Канта стаття 5 Конституції України, відповідно до якої носієм суверенітету і єдиним джерелом влади в Україні є народ. Ця ж стаття Конституції застерігає відносно того, що ніхто не може узурпувати державну владу.

Стаття 6 Конституції України містить фундаментальну ідею Канта про розподіл влад. Зазначається, що державна влада в Україні здійснюється на засадах її поділу на законодавчу, виконавчу та судову. Органи законодавчої, виконавчої та судової влади здійснюють свої повноваження у встановлених цією Конституцією межах і відповідно до законів України.

Згідно зі статтею 8 Конституції України в Україні визнається і діє принцип верховенства права, а зі статтею 55 права і свободи людини і громадянина захищаються судом. Кожному гарантується право на оскарження в суді рішень, дій чи бездіяльності органів державної влади, органів місцевого самоврядування, посадових і службових осіб. Зазначені норми відповідають

кантівським ідеям про те, що держава і громадянин – рівні суб'єкти права. Діяльність держави заснована на правових законах, а вона неодмінно має бути не в змозі поступити з ким-небудь не по праву. В іншому випадку ображений громадянин має можливість звернутися до суду і отримати судове рішення як акт суспільної справедливості.

Зазначені принципи отримали свій розвиток в Кодексі Адміністративного Судочинства України (КАСУ). В статті 2 КАСУ завданням адміністративного судочинства визначено захист прав, свобод та інтересів фізичних осіб, прав та інтересів юридичних осіб у сфері публічно-правових відносин від порушень з боку органів державної влади. Виділення суперечок з державою в окремий процес відповідає кантівському підходу щодо поділу права на приватне і публічне; останнє, власне, і є предметом адміністративного судочинства.

У статті 8 КАСУ дається визначення верховенства права як принципу, відповідно до якого людина, її права та свободи визнаються найвищими цінностями та визначають зміст і спрямованість діяльності держави. Це відповідає філософсько-правовій концепції Канта про те, що діяльність держави заснована на правових законах, а ці закони, в свою чергу, повинні відповідати правовим принципам, суть яких становлять природні права людини.

Разом з тим, у Цивільному кодексі України (ЦКУ) закріплені основні ідеї приватного права як такого, що регулює відносини між індивідами на засадах рівності і вільного волевиявлення. Згідно зі статтею 1 ЦКУ цивільним законодавством регулюються особисті немайнові та майнові відносини (цивільні відносини), засновані на юридичній рівності, вільному волевиявленні, майновій самостійності їх учасників. Відповідно до статті 3 ЦКУ загальними засадами цивільного законодавства є: неприпустимість свавільного втручання у сферу особистого життя людини; неприпустимість позбавлення права власності, крім випадків, встановлених Конституцією України та законом; свобода договору; свобода підприємницької діяльності, яка не заборонена законом; судовий захист цивільного права та інтересу; справедливість, добросовісність та розумність. Разом з тим, здійснення особами цивільних прав певним чином обмежується. Так, згідно зі статтею 13 ЦКУ при здійсненні своїх прав особа зобов'язана утримуватися від дій, які могли б порушити права інших осіб. Не допускаються дії особи, що вчиняються з наміром завдати шкоди іншій особі, а також зловживання правом в інших формах. Спираючись на статтю 16 ЦКУ, суд може відмовити у захисті цивільного права та інтересу особи в разі порушення нею положень статті 13 ЦКУ.

Зазначені норми відповідають філософсько-правовій концепції Канта, відповідно до якої право – це сукупність умов, за яких свавілля одного індивіда сумісне зі свавіллям іншого під кутом зору загального закону свободи. За умови невиконання цих умов індивід виходить за межі права, порушуючи право на свободу інших індивідів.

Таким чином, кантівські ідеї мають універсальне значення для країн, які вибрали демократичний правовий шлях, розвитку.

*Богатирьов Володимир Олександрович,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри Рівненського державного  
гуманітарного університету*

## **ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОШУКІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА**

Діяльність Леся Курбаса стала основоположною для українського театрального мистецтва ХХ сторіччя. Режисер-реформатор, який кардинально змінив не лише вигляд української театральної сцени, а й ідейно-естетичний зміст постановок, наповнив її розмаїттям ідей і форм, ствердив власну концепцію сценічного мистецтва.

Творчість Леся Курбаса досліджувалась і продовжує досліджуватись багатьма мистецтвознавцями, серед яких відомі праці Н.Н. Корнієнко, В.С. Василька, М.Г. Лабінського, Н.Б. Кузякіної, Ю.М. Бобошка, І.В. Волицької та інших.

Це дослідження має на меті звернути увагу на відносно мало вивчений період життя і діяльності Леся Курбаса – початок його театральної діяльності (1907-1915) коли під впливом європейського театального процесу сформувалися його театально-естетичні погляди.

Леся Курбас народився 12 вересня 1887 року в сім'ї галицьких акторів Ванди й Степана Курбасів (сценічний псевдонім – Яновичі) у с. Старий Скалат на Тернопільщині. Проте точну дату й місце народження Курбаса ще не встановлено. Так, у деяких документах зазначається, що він народився 25 лютого 1887 року у м. Самборі. Гімназію закінчив у місті Тернопіль в 1907 році. Вищу освіту здобув у Віденському (1907-1908) та Львівському (1908-1910) університетах.

Формування Леся Курбаса як режисера нового театру пройшло через акторську майстерність, яку він успадкував від своїх батьків-акторів. Для досягнення мети йому прийшлося подолати чимало перешкод і багато невтомно працювати. Акторську діяльність Курбас розпочав у Відні.

У 1910 році Курбас вступив на українську сцену як керівник драмгуртка студентів Львівського університету. У 1911 році працював у “Туцувському театрі” Гната Хоткевича, а в грудні того ж року перейшов до театру “Руської бесіди”, яким керував Йосип Стадник. Доскональне знання української, російської, німецької, польської мов, обізнаність з англійською, французькою, італійською та норвезькою давали Курбасові можливість читати в оригіналі більшість творів світової літератури, мистецьких журналів, безпосередньо знайомитись з усіма тодішніми художніми напрямками.

1915 року організував товариство українських акторів під назвою “Тернопільські театральні вечори”.

Період мистецького становлення творчої особистості Леся Курбаса припадає на час соціальних катаклізмів, змін театральних епох. В українській літературі та драматургії творили М.Коцюбинський, В.Стефаник, Леся Українка, О.Кобилянська, Олександр Олесь, В.Винниченко та інші, прагнучи збагатити українське мистецтво досягненнями світової культури.

Театральна культура відчувала втрату таких видатних діячів, як М.Старицький, І.Карпенко-Карий, М.Кропивницький, репертуар переважно мандрівних театрів перестав відповідати вимогам часу.

М.Садовський у 1907 році відкрив у Києві стаціонарний театр, маючи на меті підняти розвиток сценічного мистецтва на новий щабель. Але практика показала потребу у новому типі актора, не зв'язаного штампами старої школи корифеїв, режисера нового типу, який би володів глибоким знанням театральних ідей сучасності. Таким режисером мав стати Лесь Курбас. Він пропонував актору широкий діапазон можливостей – від правдивої інтелігентської натуралістичної драми до стихії лялькового народного театру-вертепу.

Лесь Курбас мислив майбутнє життя артистів у мистецтві в невинному навчанні й постійному русі вперед. Під впливом Курбаса – ерудованого мистецтвознавця, історика, філософа – і акторам хотілося “проковтнути” всі бібліотеки, музеї, картинні галереї...

Навчання у Віденському університеті, театральне життя столиці Австро-Угорщини, яка приваблювала найбільш відомі європейські театральні трупи: німецькі, італійські, французькі, без сумніву, впливало на формування світоглядних позицій майбутнього реформатора українського театру. Репертуар імператорського Бургтеатру становила переважно класична драматургія – п'єси Шекспіра, Лессінга, Гете, Міллера, Ібсена, Гауптмана. Цей театр став другим університетом для Леся Курбаса.

На думку багатьох дослідників, значний вплив на Леся Курбаса мала зустріч з творчістю видатного майстра австрійської та німецької сцени Йозефа Кайнца. Курбас згадує його ім'я у своїх лекціях для студійців “Березолі”. Мистецтво Кайнца допомогло Курбасові осягнути естетичні принципи, образ і манеру акторської гри нового часу, нову систему художнього мислення, схожу з тією, яку утверджували на німецькій сцені О.Моїссі, на італійській – Елеонора Дузе, на російській – П.Орленев, В.Комісаржевська.

Лесь Курбас ставив перед собою мету – створити новий, високомистецький, революційний за змістом та український театр за формою, дбав про виховання всебічно розвинених акторів, які б досконало володіли високою технікою та найрізноманітнішими засобами сценічної виразності, були б здатні вільно оперувати всіма театральними жанрами, методами й стилями. Але, зважаючи на невисоку професійну та загальну підготовку акторів, справді, приділяв багато уваги студійній роботі.

Існують дані про те, що на формування мистецьких поглядів Курбаса мав вплив також віденський Німецький народний театр, зокрема вистави за п'єсами Ф.Ведекінда. Знайомство з драматургією Ведекінда підготувало його до сприйняття німецької експресіоністської драми, сполучення пантоміми, слова, літургії, пластики і музики.

Кращі зразки театального мистецтва Європи того часу, творчість таких акторів, як Жірдарді, Макс Палленбенрг, попередник інтелектуально-аналітичної образності та предтеча театру абсурду Л.Піранделло, допомагають Курбасові сформувати вимоги до особливого типу сучасного йому актора.



Те, що робив Л. Курбас у 20-х – 30-х роках в українському театрі, свого часу робили в російському театрі Є. Вахтангов, В. Мейерхольд, у грузинському – К. Марджанішвілі, С. Ахметелі, в німецькому – Е. Піскатор, Б. Брехт.

Основною метою його життя було створення в Україні театру європейського рівня. Не другорядного-третьосортного, а такого де краща драматургія була б щонайкраще поставлена й зіграна.

У тогочасному Відні Курбас мав змогу бачити гастрольні вистави з участю Елеонори Дузе, Ж.Муне-Сюллі, різні національні театральні школи, проинятися новими ідеями та пошуками театральних форм. Формування творчої особистості Курбаса відбувалося в атмосфері підвищеної вимогливості до мистецтва і відповідальності перед ним.

Певний вплив на формування естетичних режисерських поглядів Леся Курбаса мала творчість відомого німецького режисера Макса Рейнгардта та Гордона Крега. Ці постановники здолали натуралістичну аморфність, історизм та археологізм, акцентуючи пластичні моменти у виставі, прагнучи монументальності видовища через гармонізацію сценічної архітектури зі світлом, словесною дією актора, пластикою мізансцени.

Відкриття європейської театральної школи значно вплинуло на формування світоглядних принципів молодого Леся Курбаса. Врешті, саме вони спрямували його пошуки до метафоричного, поетичного перетворення дійсності у театральних постановках.

Олександр Степанович Курбас був не лише талановитим постановником вистав, режисером-філософом, але й педагогом. Він створив школу театральної майстерності, яка відіграла дуже велику роль у дальшому розвитку театру. Він виховав для України величезну плеяду першорядних режисерів і акторів: М. Крушельницький, А. Бучма, Р. Нещадименко, В. Василько, Г. Ігнатович, Б. Тягно, В. Складенко, Л. Геккебуш, Л. Болобан, І. Мар'яненко, Я. Бортник, О. Сердюк, С. Федорцева, М. Верхацький, Д. Антонович, В. Чистякова та багато інших, які увійшли в історію українського театру, створили вистави й образи, що належать до золотого фонду української культури.

## Література

1. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969.
2. Волицька І.В. Театральна юність Леся Курбаса. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995.
3. Вороний М.К. Театр і драма. – К., 1989.
4. История Западноевропейского театра. – Т.7. – М., 1985.
5. Лесь Курбас. Березіль – К.: Мистецтво, 1988.
6. Лесь Курбас. – М.: Искусство, 1988.
7. Молодий театр. – К.: Мистецтво, 1991.
8. Сьогодні українського театру і “Березіль”. Культура України: історія і сучасність. – Харків, Харківський державний інститут культури, 1994.
9. Шварц В.С. Йозеф Кайнц. – Л., 1972.

*Бойко В'ячеслав Іванович,  
здобувач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **МИКОЛА МІХНОВСЬКИЙ – АПОСТОЛ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ І СВОБОДИ**

На превеликий жаль, протягом багатьох століть українському народу не вистачило моральних і фізичних сил, щоб довести своє існування як вільної нації. Однією з причин цього Микола Міхновський вважав відсутність провідника, “генія” в національній справі, який повів би націю до її визволення. На роль такого “генія” претендували кирило-мефодіївці і Костомаров, але вони “повели українську націю іншою, непрямую дорогою – не навпростець, а манівцями через усю Московщину, і за ними сим далеким і непевним шляхом пішло багато народу” [3, 203].

У 90-х роках ХІХ століття починається новий етап українського національно-визвольного руху. Одним із представників цього покоління борців за *свободу* і був М. Міхновський (1873–1924), який підняв питання національної свободи на якісно новий рівень.

Масове виключення з Київського університету великого числа студентів викликало у них зрозуміле бажання стати революціонерами. Перша організована поява молодих “свідомих” українців відбулася 1891 року, коли група студентів на чолі з І. Липою, Б. Грінченком, М. Міхновським, М. Вороним, О Черняхівським зібралася в Каневі на могилі Тараса Шевченка й створила “Братство тарасівців”. Занепокоєне тим, що краща українська молодь йде в російські революційні організації, братство вирішило створити український рух як альтернативу російському радикалізму і російській культурі.

Члени братства впевнено проголошували про свій намір стати істинно українською інтелігенцією. На доказ своєї “українськості” вони зобов’язувалися розмовляти виключно українською мовою, виховувати в “українському дусі” своїх дітей, вимагати викладання в школах української мови й при кожній нагоді захищати українську справу. В царині політики їхньою метою було цілковите визнання українців як самостійного народу.

Національно-політичну програму братства уклав М. Міхновський, представивши її в окремій політичній декларації, опублікованій 1893 року у львівській газеті “Правда” під назвою “Profession de foi молодих Українців” (“Декларації віри молодих українців”). Основні засади декларації: кожна людина є складовою частиною своєї нації, тому й доля кожної людини залежить насамперед від долі її нації; *вільний* розвиток нації та кожного її представника можливий лише у *вільній* самостійній державі; причиною рабства України є московське *поневолення*, тому українські патріоти повинні “віддати усі свої сили на те, щоб визволити свою націю з того гнету, в якому вона зараз перебуває, і дати задля користи людськості ще одну *вільну* духом одиницю” [3, 201].

Світогляд українського націоналізму завжди був раціоналістичним і прагматичним, виходячи з засад кантівського розуміння людської відповідальності, тому справі визволення України кожен українець повинен присвятити всі свої сили.

Рушійною силою в боротьбі за визволення є національні почуття й національна свідомість, наявність яких як серед української інтелігенції, так і серед українського простолюддя є необхідною передумовою здобуття національної *свободи*. “Наука і життя Українського народу доводять нам, що Україна була, єсть і буде завжди окремою нацією, і як кожна нація, так і вона потребує національної *волі* для своєї праці й поступу, ... як діти України, як сини свого народу, єсьмо націоналами і перед усім дбаємо о те, щоб дати своєму народови *волю* національну” [3, 202].

Національне питання й національні змагання неодмінно з’являються тоді, коли нація є пригніченою, коли їй забороняється користуватися власними духовними силами, культурно-національними надбаннями.

На думку М. Міхновського, в свідомості української інтелігенції відсутній ідеал незалежності України, а тому вона не може мати цього ідеалу й у майбутньому. М. Міхновський закликає пам’ятати споконвічну правду, що “треба бути державно-незалежною нацією, треба не бути рабом, треба бути паном себе і своєї долі, щоб лаштуватися в своїй державі, на своїй території по своїй уподобі” [2, 44].

Прихильників М. Міхновського недарма називали самостійниками. Лише відокремлення України і створення могутньої держави від Карпат і до Кавказу необхідне українській нації. Українцям не потрібна автономія з ласки Москви, а також федерація у складі Росії. Їй потрібна *свобода*, для чого Україна має матеріальні та духовні сили.

Помилковою, на думку мислителя, є й участь українських студентів у боротьбі за “*академічні свободи*” в російських університетах: “Самий факт існування московських університетів і шкіл з московською викладною мовою на території Українців – є глумом над *свободою*, є нехтованням наших загально-людських прав, є ганьбою і зневаженням нашої нації, а надто освічених її членів – української інтелігенції. Не за “*академічну свободу*” нам треба боротися, а за саму академію, за право мати її своєю, національною власністю” [2, 83].

Концепція *свободи* М. Міхновського мала епохальне значення в тяжкі часи занепаду національної свідомості українства, насамперед тієї української інтелігенції, яку, на думку П. Мірчука, “зуміли затруїти московські соціалісти брахманом кличів про *всесвітнє пролетарське об’єднання і соціальну перебудову всього світу*, для якої національне питання являється *перепорою*” [1, 48–49].

## Література

1. Мірчук П. Микола Міхновський – апостол української державності. – Філадельфія, 1960.
2. Міхновський М. Справа української інтелігенції в програмі УНП. – Чернівці, 1904.
3. Міхновський М. Profession de foi молодих Українців // Правда. – Л., 1893. – Т. 16–19. С. 201–207.

*Бондар, Тетяна Іванівна,*  
кандидат філософських наук, доцент  
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв

## **РИТОРИКА ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА В КОНТЕКСТІ ПОЛІТИЧНИХ РЕАЛІЙ**

Проблема риторизації комунікативних процесів в епоху антрополітичної кризи стає особливо актуальною. Духовний занепад суспільства проявляється у зловживанні силою слова – в софістиці, демагогії, вербальних маніпуляціях та популізмі. Нездатність впливати на думки і почуття інших природним для людей шляхом – силою слова, переконуючи досягати консенсусу, спонукає до застоювання антигуманних і аморальних засобів впливу – насильства, “промивання мізків”, гіпнозу, наркотичного впливу тощо. Риторика ж, будучи мистецтвом і теорією переконання, впливу на розум людини силою слова, тим самим стає і засобом порозуміння, досягнення консенсусу, гармонії відносин як на рівні індивідів, так і в масштабах суспільства в цілому. Вона сприяла і сприятиме подоланню криз людського буття, зокрема в царині політичних колізій, що так гостро постали перед нашим суспільством сьогодні.

Риторика є культурною основою знання і соціальної діяльності, вона дозволяє людині бути громадянином правового суспільства і визначати форму думок і напрям дій у майбутньому. Вона поєднує людство з історією культури.

У культурі нашого народу риторичні традиції посідали чільне місце. Відродження вітчизняної риторики має йти від її джерел, від тих багатих надбань, що були закладені в скарбниці вітчизняної культурної спадщини.

Важливу роль у розвитку вітчизняної риторики мала Києво-Могилянська академія, яка тривалий час була єдиним острівком просвіти і культури України, Росії, значною мірою Білорусії та південних слов'янських країн. Вона мала статус Європейського навчального закладу. Вивчення й осмислення накопиченої тут риторичної спадщини сприятимуть розвитку риторики сучасної та риторизації комунікативних процесів нашого суспільства, зокрема політичних.

Одним з найвідоміших слов'янських ораторів був вчений, письменник і громадянський діяч Феофан Прокопович, який певний час перебував на посаді ректора Києво-Могилянської академії. Значна частина його великої наукової, публіцистичної та художньої спадщини належить риторичній. У своїй праці “Про риторичне мистецтво” він звертається до української молоді з такими словами: “Вас закликає на громадські наради Батьківщина, що так часто зазнавала спустошень; церква, яка не раз вела боротьбу з єрессю, благає вас узяти участь в полемічних дискусіях; сама слава кличе кожного з вас передати своє ім'я нащадкам, цього успіху можна домогтися тільки за допомогою красномовства” [2, 103].

Праці Ф. Прокоповича, видатні для свого часу, не втратили свого значення й дотепер. Відрізняються ясністю викладу та відсутністю схоластичних прийомів. Для його творів характерним є живий, не позбавлений гумору виклад, прагнення до критичного аналізу. Ф. Прокопович різко і принципово критикував будь-який авторитет духовенства як вчительського стану, вимагаючи вільного і критичного ставлення до всіх наукових і життєвих питань.

У роздумі “Про корисність красномовства”, що входить до X книжки праці “Про риторичне мистецтво”, Ф. Прокопович пише, що з красномовства походить багато благ як громадських, так і приватних, божественних і вигід людського життя, тому ті, хто приступить до вивчення цього мистецтва, “хай найперше навчиться бути чесним і корисним для людського життя” [1, 79]. Великого значення надавав Прокопович теорії і методиці риторики. Основну частину його риторичного курсу становлять розробки стилів жанрів, композицій текстів, способів словесного вираження, риторичних фігур.

Демократичність, відкритість розв’язання проблем сучасності політики намагаються продемонструвати через застосування диспутів як форми аргументації шляхом діалогу, доведення істинності чи доцільності власних позицій, рішень і дій. Однак, як правило, такі політичні дебати страждають відсутністю елементарної культури спілкування, що перш за все проявляється у низькому рівні логічної культури та нехтуванні елементарними нормами моралі. Теорія диспуту, розроблена Прокоповичем, є актуальною і сьогодні. В ній розкриваються такі питання: 1) що таке диспут, його види, предмет і мета; 2) що слід робити перед початком диспуту тому, хто береться щось доводити?; 3) якими правилами повинен керуватись аргументатор під час самого диспуту?; 4) деякі правила, яких повинен дотримуватись відповідач, готуючись до диспуту; 5) деякі правила, яких повинен дотримуватись відповідач під час самого диспуту; 6) основні правила, або закони, для аргументатора і відповідача; 7) метод диспуту, який ведеться не живим словом, а у письмовій формі.

“Диспут, – пише Прокопович, – як показує сама назва, є нічим іншим, як розв’язанням питання про те, яка з двох суперечливих думок є істинною... Звідси хоч кожна з сторін підтримують численні прихильники, що ворогують між собою, то однак розпочинається бій двох таборів неначе на війні, якщо між двома протилежними поглядами немає середнього, за якими може йти третій” [2, 184]

Розробляючи мистецтво діалектики, не останню роль в ньому відводив Прокопович моральним засадам. “Під час диспуту скромність і дружня прихильність між тими, хто сперечається, повністю зберігається як непорушний закон вчення про диспут, що є надзвичайно корисним” [2, 184]. Дотримання цього принципу в процесі політичних дебатів сучасними політиками сприяло б значно більш ефективному розв’язання злободенних проблем і формуванню довіри до них народу. Багато спадщини Ф. Прокоповича ще потребує своїх дослідників і може бути плідним джерелом для подальшого розвитку риторики як науки і ораторського мистецтва.

### Література

1. Мацько Л.І., Мацько О.М. Риторика. – К. : Вища шк., 2003.
2. Прокопович Ф. Філософські твори: в 3-х т. – К., 1979. – Т.1.

*Босик Зоя Олександрівна,  
старший науковий співробітник  
Українського центру культурних досліджень  
Міністерства культури і туризму України,  
здобувач Київського національного  
університету культури і туризму*

## **НАРОДОЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ СКУРАТІВСЬКОГО**

Хто ж ця людина і чому потрібно зберегти у пам'яті народній його здобутки для майбутніх поколінь.

Василь Скуратівський був найактивнішим, наполегливішим етнографом часів відродження на межі третього тисячоліття, а його народознавча діяльність залишається актуальною і сьогодні. Саме з його іменем пов'язано відродження та розвиток народознавчої діяльності, після часів нищення докорінно традиційної обрядовості і духовності, що є актуальним і понині.

Незважаючи на те, що дожовтнева обрядовість ще зберігала в собі цілісність структури традицій, звичаїв і обрядів духовного світу, проте в нових історичних умовах, уже після 30-х років, вона принципово змінювала свою сутність. Тому Василь Скуратівський глибинно аналізував суспільне значення народознавчої діяльності і її зв'язок з життям народу на сучасному етапі. Він твердо знав, що соціалістичне обрядотворення не зможе стати традицією і лишило тільки по собі сумну епоху обездуховлення народу.

Розуміючи, що за своєю структурою свята та обряди – не тільки форма дозвілля, а в них закодовані всі найосновніші етнопсихічні, психологічні і етнічні геноформи і починається засвоєння їх з раннього віку. У людини за допомогою обрядодій формуються не тільки стереотипні дієства, але й світоглядні структури. Оскільки народний досвід виробив цілу систему кодових форм, в яких обрядова структура нарощує духовний потенціал людини, то кожна вікова група мала чітко вивершене дієство, за допомогою якого формувалися світоглядні символи й моральні устої індивіда зокрема, і колективу в цілому. Саме в цьому вбачалася значима роль історичної традиційності нашого народу. Якщо через обрядовість у побутове життя міцно входили й закріплювалися традиції, то обряди в свою чергу формувалися за допомогою свят. І тому, яким би важким не було повсякдення, саме за допомогою свят народ самоочищувався, возвеличувався і налаштувався на оптимістичну хвилю.

Святкова структура якнайдовше зберігає етнічне коріння нації, від якого постійно відростають нові й нові пагони самооновлення, а отже, й самозбереження. Це своєрідна структура духовного життя людини, його етнокод. Тому Василь Скуратівський велику увагу приділяв збирацькій роботі, яку вважав першочерговою і невід'ємною для відродження звичаїв і обрядів традиційної культури. Він пройшов сотні верст рідною Вітчизною. Від хати до хати, його зошит поповнювався записами пісень, прислів'їв, приказок, причт, звичаїв. Потім – невтомна праця, в яку вкладено велику любов до свого народу, і зокрема, народознавства.

Його первісточка “Берегиня” започаткувала національне відродження духовної культури українського народу, адже завдяки їй у школах і вузах зародився такий предмет як народознавство, котре репрезентує традиційні звичаї та обряди, народні вірування, мораль і філософію, дозвілля, ігри і забави, тобто все те, що віддзеркалювало духовне життя наших пращурів.

Із другої половини 1980-х років і до останнього подиху Василь Скуратівський видавав низку високоцінних монографій, які з’являлися одна за одною і, ясна річ, були результатом багатолітньої дослідницької роботи. Він залишив у спадок серію народознавчих набутоків – “Берегиня”, “Посвіт”, “Покуть”, “Святвечір”, “Український рік”, “Дідух”, “Русалії”, “Кухоль меду” тощо. Всі вони тою чи іншою мірою висвітлюють національну духовність.

Упродовж п’ятнадцяти років Василь Скуратівський очолював фольклорно-етнографічну експедицію “Чумацькими шляхами”, вивчаючи в різних регіонах матеріальну та духовну культуру українського народу. Він – автор понад 500 публікацій в періодичних виданнях з народознавчої діяльності, духівник численних міжнародних фольклорно-етнографічних фестивалів (Берегиня, Покуть, Коляда тощо), засновник часопису “Берегиня”, через який відбувався прямий зв’язок з народом, його буттям. Він наполегливо працював над працями для своїх численних шанувальників і не менш численних критиків, є знаним дослідником української старовини, невтомним захисником чистоти традиційної народної моралі. Всі його праці наповнені змістом експедиційних матеріалів останнього часу.

Оскільки духовний світогляд нашого народу формувався і утверджувався протягом багатьох століть, залишаючи в спадок усе найраціональніше, найдоцільніше, тому будь-яка інформація від носіїв надає можливості відроджувати структуру регіонально втрачених традицій народної культури і залишається неоціненним скарбом нашого народу. Вся набута інформація опрацьована Василем Скуратівським і відображена в його монографіях за різною, багатогранною народознавчою тематикою.

Відтворити в даному часі повноту обсягу макросвіту наших пращурів неможливо, тому що і час, і обставини зробили свою невдячну справу. А переважна більшість давніх обрядодій збереглися фрагментарно або змістилися в часі, але ж в давні часи кожна річ, обряд, дія, слово, ритм, жест, пісня мали конкретне призначення, за ними стояли глибинні пласти народного світогляду. Тому всі праці Василя Скуратівського, які містять фактологічний матеріал, є скарбом для відродження звичаїв і обрядів, який допомагає всім, хто хоче глибше вивчати нашу давню історію та культуру, зменшити білі плями народознавчої науки, без чого неможливо виховати свідомих громадян Української держави.

І тому наявні праці Василя Скуратівського можуть бути основою для народознавчої діяльності, і хоча в них не завжди спостерігається науковість, і в цьому є недоліки, але вже саме намагання якнайповніше охопити етнографічне вивчення є прекрасним напрацюванням.

Отже, будемо сподіватися, що науковою спадщиною дослідника-етнографа повніше зацікавляться не лише прихильники народних звичаїв і обрядів, але і етнографи поцінують його вагомий внесок у відродження народознавства, здійснений після довготривалого вихолощення духовності, і виховання молоді в бездуховному світі реального буття.

*Будзар Марина Михайлівна,  
старший викладач  
Кримського гуманітарного університету*

## **“КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ” РОДОВИХ САДИБ МАРКЕВИЧІВ-МАРКОВИЧІВ У ІСТОРИЧНОМУ ПРОСТОРИ ХІХ СТОРІЧЧЯ**

Вивчення історії тих заміських родових садиб, що, будучи власністю осіб з кола української дворянської інтелігенції, функціонували у історико-культурному просторі ХІХ століття як “культурні гнізда”, ставши осередками духовного життя та забезпечуючи взаємодію різних соціальних верств, стимулює дослідження питань, пов’язаних з осучасненням концепції впливу дворянського прошарку на життєдіяльність соціуму.

Серед таких маєткових утворень Лівобережної України цікавим об’єктом для аналізу є низка сільських садиб, що належали особам із сімейства Маркевичів-Марковичів.

Садибу у селі Сваркове (Глухівський повіт Чернігівської губернії, зараз – Сумська обл.) розбудував у другій третині ХVІІІ століття Я. А. Маркович (1696-1770), автор відомого “Щоденника”. Це володіння було надано йому у маєтність гетьманським універсалом у січні 1718 року. Вже за часів цього власника сформувалися культурні традиції садиби: була заснована лікарня, створена відома в окрузі музична капела, крім родинної церкви Дванадцяти апостолів побудована для усієї парафії Миколаївська церква (1747), але зберігалися ознаки “економії” – господарчої садиби. Тут існували кінний завод, пасіка, винокурня, здійснювалися торгівельні операції (найбільшу частку у торгівлі складав тютюн).

Визначальних рис “культурного гнізда” садиба у Сварковому набула за Олександра Михайловича Марковича (1790-1865), котрий постійно жив тут з 1836-го до 1848-го років. Перебуваючи у Сварковому, О. М. Маркович працював з багатими сімейними архівами, опікувався історико-літературною справою та громадськими питаннями. Значний внесок було зроблено ним у розвиток народної освіти: у квітні 1847 року у селі відкрилося парафіяльне училище, функціонування якого повністю забезпечувалося власником садиби (було побудовано спеціальне приміщення, закуплено меблі та приладдя, книги для бібліотеки, запрошено вчителів, виділено кошти на їх утримання, влаштовано учительську квартиру). Помітним фактом “культурної біографії” садиби у Сварковому стало відвідування її М. В. Гоголем, котрий мав нагоду працювати з цінним родинним архівом, що, зокрема, містив короткий літопис наказного гетьмана П. Полуботка.

У другій половині ХІХ століття садиба перейшла у володіння троюрідного небожа О. М. Марковича Пармена Андрійовича Марковича (1830-1894), котрий являв собою той тип українського поміщика пореформеної доби, який віддавав перевагу співпраці з земствами.

Помітне місце серед лівобережних “культурних гнізд” ХІХ століття посіла садиба у селі Турівка (Прилуцький повіт Полтавської губернії, зараз – Київська обл.),



утворена на землях, які належали родинному клану Маркевичів-Марковичів ще з початку XVIII століття. Ознак культуротворчого середовища садиба набула після 1832 року, коли її власником став Микола Андрійович Маркевич (1804-1860).

Оформленню родового помешкання у Турівці як осереддя розумової праці сприяв той факт, що в особі М. А. Маркевича ознаки представника імперської інтелектуальної еліти поєдналися з рисами особистості, яка мала сформовану національну свідомість. Проживаючи у садибі впродовж тривалого часу, А. М. Маркевич використовував її як середовище для розвідок з історії та етнографії України, збирання та впорядкування української пісенної спадщини тощо. Вже на передостанньому році життя (1859) у листі, надісланому з Турівки до “Комісії з опису губерній Київського навчального округу”, М. А. Маркевич підвів підсумки роботи, здійсненої ним в умовах садиби, перелічивши твори (як друковані, так і ті, що залишалися у рукописах), присвячені історії, побуту, традиціям Лівобережжя. Підґрунтям для наукових занять слугували унікальна бібліотека та рідкісна колекція рукописних книг з історії України кінця XVI–XVIII століть, основою якої стало успадковане М. А. Маркевичем фамільне зібрання Я. А. Марковича, що поповнювалося переважно в Україні.

Невід’ємною складовою культурної атмосфери садиби у Турівці було використання її як родового помешкання та місця для сімейних, сусідських, професійних контактів. Садибу Маркевичів відвідували М. І. Глинка, Л. М. Жемчужников, Т. Г. Шевченко, П. О. Куліш, численні представники полтавського та чернігівського панства, у першу чергу зі споріднених сімейств Галаганів, Раковичів, Милорадовичів тощо.

Втративши визначальні риси “культурного гнізда” після смерті М. А. Маркевича, садиба у Турівці зберегла функцію родинного осередку у житті його нащадків. Власником садиби у другій половині XIX століття був М. М. Маркевич (1840-?), котрий брав участь у роботі повітового земства та розвої шкільної справи на селі у 1870 – 1880-х роках.

До кола родинних помешкань Маркевичів-Марковичів увійшли також садиба у селі Васківці Прилуцького повіту Полтавської губернії (зараз – Чернігівська обл.), власність Михайла Андрійовича Маркевича (1808-1885), та садиба у селі Кулажинці Пирятинського повіту Полтавської губернії (зараз – Гребінківський р-н Полтавської обл.), що належала В. І. Марковичу (1780-1842). Але ці садиби залишалися лише родинно-господарчими осередками, хоча їх доля є типовою для дворянських маєтків середини XIX століття. Садиба Михайла Маркевича цікава передусім як успішна економія, її господар особливо опікувався сільським господарством. Садиба у Кулажинцях відома як “родове гніздо” (тут провели дитинство такі помітні постаті, як В. В. Маркович (1815-1864) та О. В. Маркович (1822-1867)) та водночас ілюструє твердження про переважне походження української інтелігенції середини XIX століття з кола дворян, що втрачали родові маєтності (численні нащадки І. В. Марковича не успадкували ані земель, ані коштів).

Таким чином, вивчення історії дворянських “культурних гнізд” уможливорює аналіз долі окремої особистості чи кількох поколінь у одній садибі та акцентує особистісний аспект історично-культурологічних досліджень.

*Валуца Світлана Олексіївна,  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв*

## **МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ – ВІДДАНИЙ ЛИЦАР УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**

Серед видатних діячів української культури особливе місце посідає Михайло Старицький. В історію української культури він увійшов як поет, прозаїк, драматург, перекладач, організатор професійної театральної справи – актор, режисер, керівник театральних, як аматорських, так і професійних українських труп, один з перших українських меценатів театральної справи, активний діяч української культури.

Про великий внесок М. Старицького і його непрестанну працю на розвиток української культури кінця XIX – початку XX століть писав ще І.Франко: “...в кожній іншій європейській літературі такі письменники розвилися би коли не на великих, то все-таки на видних літературних діячів, здобули би собі широкий вплив, і славу, і забезпечене життя. В Росії, а надто ще на Україні над ними тяжить прокляття зацофаного осередка, непочатого перелога. Їх гаряча душа рветься до суцільної, гармонійної і широкої діяльності, а дійсність ставить їх перед самі урізки, щербки, прогалини. І ось вони кидаються на всі боки, заповнюють прогалини, латають, піднімають повалене, валять те, що поставлене не до ладу, будують нове, шукають способів підняти до роботи більше рук” [2].

М. Старицький перший переклав на українську всесвітньовідому трагедію Шекспіра “Гамлет”. І на сцені київського аматорського гуртка у виставі за цією п’єсою виконав роль Полонія. Слід зазначити, що М.Старицький сприяв процесу становлення і утвердження музичного жанру на сцені українського театру. Починаючи свою театральну діяльність з аматорського “Першого музично-драматичного гуртка” у м. Києві (салон сестер Марії та Софії Ліндфорс) в 1872 році М.Старицький разом з видатним українським композитором М.Лисенком для репертуару інсценізували відомий твір М.Гоголя і створили оперу “Різдвяна ніч”. Ця постановка користувалася великим успіхом, про що свідчать афіші і фотографії, які можна і сьогодні побачити в експозиції музею театрального, музичного і кіномистецтва України. Тому його вважають засновником оперної режисури. В історії українського театру М.Старицький відзначився і як режисер-новатор поетико-романтичної лінії. У своїх виставах він створював захоплююче театральне видовище з життя простого народу, в основі якого були масові сцени, велика кількість пісень і танців. Прикладом таких вистав є “Циганка Аза”, в альбомі театральної експозиції музею знаходяться програма цієї драми і фото акторів.

Отримавши у спадок маєток, М.Старицький витрачав гроші на розвиток театру – купував костюми, замовляв на ці кошти декорації, підвищив акторам заробітню платню, найняв професійний оркестр, хор, балет для трупи. М.Старицький поставив театр на міцну матеріальну основу і після цього перед ним, як директором театру “корифеїв”, постала проблема репертуару, бо українська драматургія завдяки адміністративно-цензорським утискам з боку російського царату була на той час малочисельною, відображала тільки життя та побут селян.

Саме цей драматург першим переступив наказ царського уряду писати про селянський побут. На основі історичних документів написав героїчну драму “Богдан Хмельницький”, створивши новий жанр в українській драматургії, жанр історичної драми. Певні цензорські утиски і заборони принесли і свою користь. М.Старицький-режисер зумів поєднати на сцені поетику романтичної спадщини з демократичними прагненнями і національними тенденціями свого часу. Театральна діяльність М.Старицького в умовах культурного і просвітницького голоду серед простих українців і видатних діячів російської культури призвела до великої популярності і популяризації драматичних і літературних творів митця, виступів його театральних колективів на широких просторах Російської імперії. А такі історичні драми, як “Оборона Буші” та “Маруся Богуславка” вивели вперше на сцену українського театру жінку-героїню. Отже, започатковуючи поетико-романтичний театр, М.Старицький не міг навіть уявити, який він закладає ґрунт для подальшого розвитку українського національного театру, що особливо утвердилося в ХХ столітті на сценах українських театрів.

Роль і значення українського театру наприкінці ХІХ – початку ХХ століть, коли в пересувних театральних трупах М.Старицького, М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого була сформована національна театральна школа, яка визначила подальші шляхи розвитку українського професійного театру, і в наш час викликає інтерес у сучасних театрознавців, культурологів, мистецтвознавців, істориків. Багатогранна творчість М.П.Старицького має величезне значення у наші дні. Він зберіг у своїх романах, поезіях, драматичних творах забуті українські обряди, звичаї, повір’я, свята. Викликає велику зацікавленість концепція просвітництва не тільки у літературних творах М.П. Старицького, але й у його виставах. М.Старицький сам навчився досліджувати історію, етнографію, фольклор, умови побуту і костюми українського народу. Він цікавився історичною долею свого народу і більшу частину своєї праці в театрі як режисер віддавав відображенню побуту, звичаїв, українських народних свят у виставах.

У своєму дослідженні Н.Кузякіна про становлення української радянської режисури підкреслювала, що “театр корифеїв був по своєму дуже “театральним” явищем... Цей театр не прагнув до вибудовування “четвертої стіни” і багато в чому зберігав барвисту мальовничість, соковиту фарсовість, проникливий ліризм народного мистецтва” [2].

Важливою характеристикою природи театру М.Старицького є поетико-романтичний напрям з сучасними зображувальними елементами (музичність, мальовничість, художня яскравість народних мотивів) наприкінці ХІХ століття. Всі зазначали, що жорсткі цензорські утиски звужували репертуар українських труп до питань “кохання, горілки й гопака”. М.Старицький практикував розв’язання соціально-історичних проблем крізь призму поетико-романтичного світовідтворення на сценічному майданчику і акцентував на правдивому діалозі, сценічному рухові і акторському образі. Так, він не вдавався до надмірного захоплення психологічною стороною, згадаймо його диспут із І.Карпенком-Карим щодо написання останнім п’єси “Безталанна”, коли він пропонував завершити цей твір мелодраматичним фіналом. Зате прискіплива і дуже дбайлива робота над опрацюванням естетичного і композиційного вирішення яскравої виразності образу вистав приносила театру М.Старицького глядацьку популярність і кошти.

У наш час життя утверджує уподобання глядачів і акторів про невинуватість того, що сьогодні майже немає українських музичних і музично-драматичних театрів, які б не втілювали п'єси або інсценовані твори М.Старицького на своїх сценах. Настав час розглянути досягнення і надбання театральної творчості М.Старицького для української культури. Це ще на початку ХХ століття зазначав видатний український театрознавець, перший директор театального музею, професор П. Рулін в статті “Завдання історії українського театру”, закликаючи істориків театру звернути увагу на вивчення окремих яскравих індивідуальностей, що на них такий багатий був старий театр.

Отже, індивідуальність М.Старицького, його театральна діяльність окремо не висвітлювалась сучасними науковцями і теоретично не обґрунтовувався вплив поетико-романтичного театру М.Старицького на розвиток професійного українського театру.

### Література

1. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку// Франко І.: збір. творів у 50 т.– К.: Наук. думка, 1984.–Т.41.– С.516.
2. Кузякина Н.Б. Становление украинской советской режиссуры. – Л., 1984. – С.16./.

*Васюта Інна В'ячеславівна,  
викладач теоретичних дисциплін  
Чернігівської міської школи мистецтв*

### **КОРОТКИЙ КУРС ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ У КОНТЕКСТІ НАВЧАЛЬНИХ ПРОГРАМ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ**

Початкова спеціалізована мистецька освіта посідає важливе місце у ланцюжку послідовного формування фахівця в галузі художньої діяльності. Мова йде про необхідність подальшого забезпечення високого якісного показника надання освітніх послуг на всіх етапах навчання – у початковій, середній і вищій ланках. В цьому контексті початковій ланці мистецької освіти належить особлива роль, оскільки саме вона виконує важливу місію щодо закладення основ сприйняття, розуміння, власне творення мистецтва як процесу художньої діяльності. На сьогодні початковою мистецькою освітою в Україні охоплено понад 300 тис. учнів, з якими працює понад 34 тис. викладачів [2]. Зокрема в Чернігові початкову мистецьку освіту надають п'ять шкіл естетичного виховання (дві школи мистецтв, дві музичні та художня школи), в яких навчається понад 2 тис. учнів, з якими працюють більше 300 викладачів.

Кожен напрям навчально-виховного процесу мистецького навчального закладу базується на навчальних програмах, підготовка яких значно поживилась останнім часом [4]. Це стосується в першу чергу фахових предметів, зокрема в напрямках образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, хореографії

тощо. Чого не можна сказати про курс історії мистецтв, який введено як обов'язковий предмет до навчальних програм шкіл мистецтв. Не викликає сумніву необхідність введення цього естетико-мистецтвознавчого предмета, який виконує не лише інтегруючу теоретико-мистецтвознавчу функцію, а й має суто практичне значення, поглиблюючи навички учнів з того чи іншого фаху: музичного, театрального, хореографічного, образотворчого, хорового тощо. Саме в напрямі формування світоглядних засад майбутньої фахової діяльності учня навчальний курс історії мистецтв може відігравати одну з провідних ролей. До речі, “стара” школа мистецької освіти, яка стала базою для вітчизняної педагогіки, добре усвідомлювала ці пріоритети. Наприклад, при відкритті першого Чернігівського музичного училища (1904) історію мистецтв вважали одним з обов'язкових предметів навчальної програми училища, викладання якого було довірено відомим мистецтвознавцям Чернігівщини початку ХХ століття В. Баршевському та Дебогорію-Мокрієвичу.

До того ж, в українській мистецькій педагогіці саме компетентнісний підхід посідає провідні позиції щодо критеріїв оцінювання навчальних досягнень учня. Тому, виходячи з наведеного, викладання курсу історії мистецтв видається нам у таких програмово-засадничих реаліях. При цьому ми виходимо з того, що компетентнісний підхід як принцип педагогіко-виховної дії щодо учня, як перспективного носія певної суми знань, повинен готувати його (учня) до майбутньої мистецької діяльності, спрямованої на реалізацію провідних фахових установок (музичне виконавство, малювання, мистецтво танцю, театру тощо).

Спираючись на шестирічний термін викладання початкового курсу історії мистецтв, наше бачення полягає в наступному:

- формування комплексу художніх компетенцій, що забезпечують здатність керуватися набутими знаннями та вміннями у самостійній діяльності, в процесі самоосвіти;

- розуміння учнями зв'язків мистецтва з природним соціальним і культурним середовищем життєдіяльності людини, усвідомлення власної причетності до художніх традицій свого народу, а також розуміння особливостей національних культур і мистецтв світу;

- виховання культури міжнаціонального спілкування через вивчення мистецьких традицій народів різних країн;

- формування почуття глибокої поваги до мистецької культури своєї “малої Батьківщини”, рідної Чернігівщини;

- виховання почуття гордості за духовний спадок свого народу.

Програма ґрунтується на принципах цілісності, наступності, системності та варіантності змісту, органічної єдності національних і загальнолюдських цінностей. Початковий курс історії мистецтв вивчається відповідно до Типового навчального плану дитячої школи мистецтв (комплексного типу), а також може вводитися до інших початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (художніх, музичних та інших шкіл естетичного виховання).

**Перший рік навчання (1-й клас шестирічного терміну, 3-й клас восьмирічного терміну).** Формуються початкові мистецькі знання учнів і втілюється ідея пропедевтики мистецької освіти. Перший рік навчання виконує свою головну функцію – бути попереднім, увідним курсом у світ мистецтв. З метою зображення

національних пріоритетів освіти він базується на українській народній творчості. Опора на українську казку, легенду, міф сприятимуть формуванню правильних уявлень про джерельну базу мистецтва і розуміння учнями зв'язків мистецтва з природним, соціальним і культурним середовищем життєдіяльності людини, культурними традиціями свого народу.

**Другий рік навчання** виконує іншу пропедевтичну функцію – бути увідним курсом у світ конкретних знань про специфічні особливості різних мистецтв: музики, поезії, театрального мистецтва, образотворчого, хореографічного мистецтва, кіномистецтва, естради, цирку тощо. Таким чином, забезпечується послідовність і наступність змісту художньо-естетичної освіти. Матеріал другого року навчання систематизується відповідно до видової, жанрової та стильової специфіки мистецтва, що є ядром художньої культури.

**Третій рік навчання** передбачає подальше поглиблення знань історичного розвитку світового мистецтва від часів зародження до середньовіччя. Курс містить наступні етапи становлення і розвитку мистецтва: первісні види мистецтва, мистецтво Передньої Азії, Давнього Єгипту, Давнього Сходу, Давньої Греції, Давнього Риму, Візантії.

**Четвертий рік навчання** повертає нас у царину історичного розвитку художньої культури українського народу. Навчальний матеріал охоплює головні етапи становлення українського мистецтва: від найдавніших часів до кінця XVI століття, XVI – XVIII століття, XIX – початку XX століття. Виділення української художньої культури як окремої частини курсу продовжує контекст зображення національних пріоритетів освіти. Водночас для органічного поєднання вітчизняних і загальнолюдських цінностей варто робити акцент не на тому, що роз'єднує, а на тому, що об'єднує різні культури, адже через цілісний вплив мистецтва ефективніше втілюється національно-патріотичне і полікультурне виховання.

**П'ятий рік навчання** присвячений поглибленому вивченню зарубіжної художньої культури. На прикладі Європейського культурного регіону учні знайомляться з провідними мистецькими течіями і стилями Італії, Франції, Іспанії, Німеччини, Нідерландів, Австрії, Великої Британії, Польщі, Росії, а також з Африканським, латино-американським, північно-американським культурними регіонами та мистецтвом Ісламу.

**Шостий рік навчання** завершує навчальний цикл початкового курсу історії мистецтв і зосереджує увагу учнів на становленні і розвитку культури древньої Чернігівської землі, визначного регіону східнослов'янської цивілізації. Приклад розвитку мистецтва рідного краю відбиває як загальнолюдські тенденції культури, так і має свої неповторні особливості. За влучним висловом відомого культуролога Володимира Личковаха – чуття “малої Батьківщини” формує любов до Вітчизни. Засвоєння “незамулених” джерел духовності рідного краю стане запорукою подальшого освоєння світу мистецтва [3].

Таким чином, змістове наповнення тем передбачає формування і учнів ціннісно-сміслових, загальнокультурних, навчально-пізнавальних та інформаційних компетенцій, що досягається вивченням засад народної творчості, знайомство з шедеврами мистецтва різних епох і народів та комунікативних, творчо-діяльних і самоосвітніх компетенцій, що передбачає оволодіння досвідом самостійної творчої діяльності як невід'ємної частки свого життя.

## Література

1. Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII – XIX ст. – Чернігів: Вид-во “Деснянська правда”, – 1997. – С. 88.
2. Культурна політика в Україні/ Редактор-упорядник О.Гриценко. – Аналітичний огляд. – К., 2007. – С.58.
3. Личковах В. Сіверянська культурологічна регіоніка //Дивосад культури. Вибрані статті з естетики, культурології, філософії і мистецтва. – Чернігів, 2001 – С. 127.
4. Про проведення всеукраїнського конкурсу навчальних програм для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів системи Міністерства культури і мистецтв України. – Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 22. 04. 2005, № 240.

*Васюта Олег Павлович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент Чернігівського  
обласного інституту післядипломної педагогічної освіти*

### **МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ЧЕРНІГІВЩИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ – ВАЖЛИВА ВІХА ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Історія театрального мистецтва Чернігівщини ХІХ століття є важливою ланкою театральної культури України в цілому і становлення музичного театру зокрема. Ця ділянка театрального мистецтва Чернігівщини є маловивченою, і тому на особливу увагу заслуговує вивчення діяльності Чернігівського музично-драматичного товариства, заснованого у 1884 році [5].

Спираючись на свої статутні завдання, Чернігівське музично-драматичне товариство ставило перед собою мету “сприяти проявленню і вихованню артистичних здібностей і доставляти своїм членам та відвідувачам приємне та корисне проведення часу, для чого: а) надає змогу акторам-любителям пробувати свої сили на сцені; б) музикантам-любителям – грати в концертних або музикально-літературних вечорах, які влаштовує гурток” [4]. Кероване прогресивними діячами культури та освіти Чернігівщини: Л. Глібовим, І. Лагодою, І. Шрагом (був постійним секретарем товариства), І. Рашевським, М. Яснопольським та іншими, товариство сприяло сценічній постановці майже всіх репертуарних п’єс вітчизняних драматургів, а також подальшому розгортанню театральноконцертної діяльності у регіоні. Товариство об’єднало усі кращі музичні сили Чернігова. Театральні вистави відбувалися як російською, так і українською мовами. Зрозуміло, після валуєвського циркуляря 1863 року та царського указу 1876 року про заборону української мови, рідному слову було дуже важко пробитися на сцену, але, зокрема, стараннями дійсних членів товариства Тищинського, Хижнякова, Жигачова та Рашевського у 1887 році було здійснено постановку “Назара Стодолі” Т.Г. Шевченка [6]. Пізніше також ставилися п’єси Б. Грінченка, В. Самійленка, О. Володського та ін.

Чернігівське музично-драматичне товариство розгортало свою діяльність у таких напрямках:

- 1) підготовка та постановка драматичних п’єс;

- 2) проведення концертів, літературно-музичних вечорів власними силами;
- 3) залученням різноманітних гастролуючих музикантів;
- 4) постановка оперних спектаклів;
- 5) організація музичної освіти через відкриття при товаристві музичних класів.

Зокрема, музичною освітою товариство розпочало опікуватися у 1887 році. Підкреслимо, якщо організація концертів, літературно-музичних вечорів, драматичних вистав була традиційною формою роботи товариства, то постановки оперних спектаклів, які товариство розпочало у 1895 році, підносили діяльність аматорського об'єднання на новий якісний щабель. Зрозуміло, опера, як синтетичний вид мистецтва, вимагає для свого втілення як мінімум наявності трьох головних формоутворюючих компонентів: симфонічного оркестру, мішаного оперного хору та відповідного ансамблю солістів, без яких оперні постановки просто неможливі. Виходячи з цього, природно виникає запитання: на які творчі сили спиралося в своїй діяльності Чернігівське музично-драматичне товариство? Розглянемо їх у такій послідовності: симфонічний оркестр, хор, солісти-вокалісти.

1. Діяльність симфонічного оркестру Чернігівського музично-драматичного товариства кінця XIX – початку XX століття тісно пов'язана з іменами двох диригентів: О.Л. Горелова та К.В. Сорокіна. Диригент і композитор О.Л. Горелов походив з Чернігівщини [2]. Після закінчення в 1893 році Московського університету та Московської консерваторії (по класу гобоя – у Ф. Ліндера, з музично-теоретичних дисциплін – у М. Кашкіна, К. Альбрехта та А. Арєнського) приїздить до Чернігова, де розгортає активну диригентську та композиторську діяльність. Великі диригентські можливості Горелова засвідчують яскраві факти його творчої біографії. Зокрема, саме О.Л. Горелов здійснив унікальний творчий проект, виконавши у вересні 1902 року в Петербурзі шосту патетичну симфонію П.І. Чайковського симфонічним оркестром в кількості 615 музикантів. Лише струнна група оркестру нараховувала 108 перших скрипок, 85 других, 60 альтів, 60 віолончелей та 44 контрабаси. Петербурзький мистецький журнал “Театр і мистецтво” (“Театр и искусство”) повідомляв про цей концерт наступне: “...оркестр справляв враження цілого водопаду. Наче могуча хвиля котилась по сцені вниз і дзюркочучи розбивалася біля перших рядів... окремих груп інструментів були розподілені вміло і рівно. Успіх симфонії був великий, п. Горелов одержав два вінка” [7]. Право диригувати таким грандіозним симфонічним оркестром Горелов отримав внаслідок таємного голосування музикантів оркестру (більшістю в 438 голосів), що є по-суті додатковим свідченням його високого професіоналізму. Диригентській манері Горелова було властиве максимально повне оволодіння оркестровою партитурою твору та глибоке проникнення в творчий задум композитора, точні і своєчасні покази моментів вступу кожного інструменту, досягнення врівноваженого звукового ансамблю між різними оркестровими групами.

У чернігівській період своєї творчої біографії (1893 – 1899) Горелов проводив активну концертну та композиторську діяльність. Показовий щодо останнього був концерт, який відбувався 2 лютого 1897 року в концертному залі Дворянських зібрань [7]. Концерт повністю складався з творів автора. Зокрема, було виконано “Українську симфонію”, уривки з єдиної опери композитора “Вій” та оперети “Добрі сусіди”, музичні картини під спільною назвою “Весна”



та вальс-фантазію для симфонічного оркестру. Побіжно вкажемо на те, що в чернігівському музично-драматичному товаристві Горєлов керував симфонічним оркестром у кількості 30 чоловік, хором з 36 співаків і здійснив постановку більше 70-ти оперних спектаклів.

**Після від'їзду** композитора і диригента О.Горєлова з Чернігова симфонічну справу продовжив К.В. Сорокін, котрий після невеликої перерви відновив діяльність симфонічного оркестру. Коло творчих інтересів Сорокіна було досить широким. У концертах звучали симфонії Гайдна, Моцарта, Бетховена, симфонічні та вокально-симфонічні твори Чайковського, Бородіна, Гріга, Рубінштейна, Лисенка, інших композиторів. Творчій манері диригента Сорокіна було властиве поєднання творів класичної спадщини з музикою сучасних авторів. Особливо йому вдавалися твори російської симфонічної музики. Зокрема, виконання соль мінорної симфонії Каліннікова в одному з концертів музично-драматичного товариства “пройшло блискуче, незважаючи на надзвичайно складну партитуру, яка дає самостійну та відповідальну роботу кожному інструменту в оркестрі” [1]. К.В. Сорокін залишив помітний слід в історії музичного життя Чернігівщини.

2. Діяльність хору Чернігівського музично-драматичного товариства спиралася на міцну традицію розвитку хорової культури регіону. До того ж, поява в кінці ХІХ століття Борзнянського, Чернігівського церковно-співочих товариств, активна концертна діяльність хорових колективів, зокрема хору під керівництвом М.П. Добровольського, засвідчували поширення хорового співу як одного з видів музичної діяльності. Тому наявна хорова база створювала умови щодо формування оперного хору, який поєднує у собі якості високої вокально-хорової техніки і сценічної культури. Побіжним свідченням поширення саме оперно-хорової спеціалізації певної частини хорових співаків є зауваження Н.П. Яснопольського щодо авторського концерту диригента Горєлова, в якому брали участь кращі місцеві музичні сили, а також “хор за участю репертуарних оперних хористів” [8].

3. Концертна діяльність, яку постійно проводило Чернігівське музично-драматичне товариство, поступово висунула ряд яскравих солістів-вокалістів. Найпотужніші співаки, Єлизавета Рафалович, Марія Дейша-Сіюницька, розпочавши свій творчий шлях на концертах в Чернігові, пізніше прикрашали своїм співом провідні оперні театри світу: Мілана, Парижа, С.-Петербурга та Москви. До речі, їх зв'язок з Чернігівщиною ніколи не припинявся, зокрема, активну участь у проведенні вокальних вечорів у Чернігові брала Дейша-Сіюницька.

При музично-драматичному товаристві довгий час активно діяв вокальний клас, який очолювала співачка Н. Ларизіна [9], учениця знаменитого італійського співака та педагога Камілла Еверарді. Ларизіна наполегливо працювала над вдосконаленням вокальної майстерності чернігівських співаків. Можливо, саме це дало підстави одному з видатних діячів товариства І.Г. Рашевському стверджувати: “Говорять про те, що Чернігів постачає оперні сцени солістками – Меньшикова, Волинська, Майборода, Сіюницькая та інш., а С.Ф. Селюк у майбутньому сезоні буде співати в Італії” [3]. До кращих вокальних сил Чернігова, в обумовлений період, можна також віднести солістів-вокалістів: О. Ваккер (сопрано), М. Бельмас (меццо-сопрано), Н. Мина (тенор), А. Лазаревського (баритон), Л. Сімкіна (баритон), К. Яснопольського (баритон), І. Рибальченка (тенор). Їхня активна творча вокально-концертна діяльність сприяла оперним постановкам силами Чернігівського музично-драматичного товариства.

## Література

1. ЕНВО. Симфонічний концерт К.В.Сорокіна //Чернігівські губернські відомості. – 1906. – 16 березня.
2. Митці України: Енцикл. довідник. – К., 1992 – С. 834.
3. Рашевский И.Г. Еще несколько слов по поводу концерта 8-го сентября //Черниговские губернские ведомости. – 1899. – 24 мая.
4. Устав Черниговского музыкально-драматического кружка любителей: Ч. 1. Цели кружка. П. 1. – С. 3.
5. Яснопольский Н.П. Письмо в редакцию //Черниговские губернские ведомости. – 1903. – 6 марта.
6. Яснопольский Н.П. Любительский спектакль. // Черниговские губернские ведомости. – 1887. – 8 янв., 15 янв.
7. Яснопольский Н.П. Симфонический концерт памяти П.И. Чайковского под Управлением А.Л. Горелова //Черниговские губернские ведомости. – 1903. – 10 июля.
8. Яснопольский Н.П. Концерт 2-го февраля //Черниговские губернские ведомости. – 1897. – 4 февр.
9. Яснопольский Н.П. Уроки пения Н.Н. Ларызиной // Черниговские губернские ведомости. – 1904. – 12 сент.

*Ващенко Діана Василівна,  
аспірантка Національної музичної  
академії України ім. П. Чайковського*

### **МАГНЕТИЧНА ПОСТАТЬ КНЯЗЯ ЯРОСЛАВА В ОРЕОЛІ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ**

Унікальність, непересічність, екстраординарність, дипломатичність, винятковий інтелект, феноменальні здібності керівника й адміністратора – всі ці риси були притаманні одній людині XI століття – князю Ярославу Мудрому.

Його особистість з глибини сивої давнини і донині притягує цікавість як пересічних українських громадян, так і професійних фахівців, які досліджують простір історичної безодні. Постаць Ярослава Мудрого не залишається поза увагою творців різних видів мистецтва – письменників, драматургів, композиторів. Варто лише пригадати славетні вітчизняні твори ХХ століття, які давно стали хрестоматійними у Золотій скарбниці України: роман “Диво” Павла Загребельного (1968), драматичну поему “Ярослав Мудрий” Івана Кочерги (1944), дві однойменні опери Георгія Майбороди та Юлія Мейтуса названі іменем князя (які створювалися майже одночасно, у 1970-х роках) та інші композиції, в яких образ князя Ярослава виконує різноманітні функції. Наприклад, в опері-ораторії “Київські фрески” Івана Карабиця з лібрето Бориса Олійника образ Ярослава Мудрого є вагомим і знаковим: з метою модуляції з жанрово-фольклорного розділу у філософській центр опери авторами вводиться цитата мовою оригіналу з “Заповіту” князя Ярослава Мудрого: “Да аще будете в любові межю собою – Бог будет в вас і покорить ви протівня подвеч... Аще лі будете ненавідно живуще, то погібнете самі і погубіте землю отец своїх і дед своих”.

Враховуючи динаміку сучасного прогресу з шаленим прискоренням внутрішніх та зовнішніх часових темпів людини, починаючи з ХХ століття, кожний наступний етап еволюції свідомості українського народу дає змогу знову переосмислити магнетичну особистість Ярослава Мудрого, яка стала міфологізованою у першому десятилітті вже ХХІ століття (наприклад, телепроект “Великі українці”). Безумовно, допомагають розширювати історичний тезаурус, починаючи з кожного юного покоління українців, монументальні вищезгадані брили у різних жанрах українського мистецтва.

На сьогодні існує безліч інтерпретацій особистості Ярослава Мудрого. Спостереження найвідоміших істориків кінця ХІХ початку ХХ століть (С. Соловйова, М. Грушевського), праці яких давно стали хрестоматійними, для ознайомлення з епохою Ярослава говорять про відсутність фахової фундаментальної монографії щодо особистості Ярослава.

Що ж до загальної зацікавленості постаттю князя сьогочасними дослідниками у різних галузях, варто диференціювати їх розвідки за такими критеріями: глибоке історичне наукове дослідження, науково-популярні роботи, телевізійні версії. Представимо їхнє бачення особистості князя Ярослава.

Журналіст та письменник О. Бузина у популярній сьогодні написаній ним книзі “Таємна історія України-Русі” постать Ярослава Мудрого підносить на епатуючий рівень. Для нього Ярослав – хитрий і безсоромний конунг, який сподобляється своїм найманам варягам. У розділі “Ярослав Мудрий – покровитель киллеров” він показаний безсовісним та жорстоким самодержцем. Саме у О. Бузини мудрість князя є майже мефістофелівською, направленою на розруху і погибель байдуже кого, у тому числі і своїх близьких, заради влади і наживи. Але О. Бузина підпорядковується під категорію письменників, метою робіт яких є скандальні повідомлення і дискредитація міфологізованих поколіннями визначних особистостей і подій. Стиль О. Бузини – гумористичний і навіть гротесковий. Його ж думки вважаємо не зовсім коректними по відношенню до розкішного періоду всезагального підйому Київської Русі. На думку автора, всі досягнення минулого Київської Русі українські історики мріють приписати своїй землі. Безумовно, зрозуміло, що він веде проросійську політику, в якій зараз є популярною завуальована агресія в бік визначних досягнень, які відбувалися на теренах нинішньої України.

Доказом цього є російський науково-популярний за жанром телевізійний проект “Шукачі”, в якому один з фільмів присвятили Ярославовим братам – Борису і Глібу, з назвою “Вбивство князів Бориса і Гліба”. Концепція коротка – викрити вбивцю – замовника мучеників. Фільм, за словами його авторів, є слідчим експериментом, оскільки вчені поставили під сумнів, що справжнім замовником братів був Святополк Окаянний. Дослідники звинувачують Ярослава Мудрого у цій справі.

Майже всі проблемні питання, поставлені у російському науково-пізнавальному фільмі та у книзі О. Бузини, розкриваються у роботі наукового історичного жанру, яка, вважаємо, зараз найбільш з усіх подібних професійно, помірковано у традиціях саме об’єктивної аналітики висвітлює постать Мудрого князя. Це українська праця фахівця з мідієвістики, доктора історичних наук П. Толочка “Володимир Великий. Ярослав Мудрий”. Історик на базисі усіх нині доступних джерел, керуючись власними методологічними принципами, на сучасному

етапі представляє цілісний портрет Ярослава Мудрого, починаючи від генетичного древа і закінчуючи останніми днями його князівського буття і притримується кардинально протилежної думки відносно двох попередніх. Талант князя виявився в усіх галузях, до яких він був дотичний: “Сучасники Ярослава <...> були стримані в своїх емоціях і оцінках. Але вже через кілька поколінь із його іменем літописці пов’язували кращі досягнення на ниві розбудови Київської держави та її столиці, становлення вітчизняного законодавства<...> на великому князівському столі постаті, рівної йому, справді не було <...>” [23, 211,212].

Наступну інтерпретацію постаті Ярослава Мудрого на вітчизняному культурологічному просторі XXI століття доводить соціальне опитування громадян України, яке було у форматі масштабного респектабельного телевізійного шоу на каналі “Інтер”, – “Великі українці”.

Давньоруський князь посів абсолютну позицію лідера зі значним відривом від усіх інших, що, в першу чергу, свідчить про не аби яку зацікавленість українців в подібних державних і політичних діячах. Рекордсмен опитування викликав безліч кардинально протилежних відгуків серед представників громадськості. Більшість позитивно поставилась до постаті Ярослава Мудрого, дехто виступав у опозиції до князя, як до лідерського обличчя України. Проект “Великі українці” став кульмінацією загальносоціального масштабу для сприйняття постаті Ярослава Мудрого на даний період часу. Але генеральна кульмінація і кода, стосовно постаті Великого Українця – князя Ярослава Мудрого – на сьогоднішній день стала його канонізація Українською Православною церквою влітку 2008 року.

Висновок може бути красномовним: мудрість Ярослава у багатовекторному ствердженні Київської Русі і об’єднанні її держав – унікальна, і є еталоном для нинішнього розвитку України.

Наведені приклади протилежного теперішнього бачення епохи і особистості Ярослава Мудрого представляють загальну тенденцію сучасної історії, думка якої необхідна для інтерпретації п’єси І. Кочерги.

Саме у його драматичній поемі “Ярослав Мудрий”, з усього загалу української літератури, постать Ярослава висвітлюється різнобічно в усіх амплуа його керування. Художній матеріал драматурга втілили у двох однойменних операх композитори Г. Майборода та Ю. Мейтус.

І. Кочерга, відштовхуючись від слів Іларіона, який першим у своєму “Слові про закон і благодать” характеризує державного діяча як гідного продовжувача розпочатих Володимиром діянь і базується на старозавітних текстах, у драмі надає подібні порівняння. Священик асоціює двох князів аналогічно двом біблійним царям – Давиду і Соломону. Ярослав, як і славетний мудрий Соломон, завершив розпочаті Давидом (Володимиром) справи.

Драматург ставив за мету у п’єсі: “Прагнути не тільки історичної та художньої правди, але й якогось філософського узагальнення, якогось свіжого розкриття цього надзвичайно суперечливого характеру” [16, 604]. Мабуть, не навмисне, але досить проникливо опоетизувавши у драмі князя, поет відобразив саме християнський образ – в амплуа справедливого завойовника, дипломата, просвітника. Одним з ключових кредо як його реального життя, так і художньої

інтерпретації письменником є наслідування православного етикету і безперервне навчання йому свого народу.

Опера Г. Майбороди, лібретистом якої був сам композитор, точно передає скорочений варіант константного тексту І. Кочерги. Як і належить, Г. Майборода за законами лібрето створює новий текст, де залишає концепцію поеми І. Кочерги незмінною. Князь Ярослав у лібрето опери Г. Майбороди – багатогранна особистість, але його образ сконцентрований на власних переживаннях, зосереджений на внутрішній боротьбі з самим собою.

Ю. Мейтус з дружиною О. Васильєвою, яка писала лібрето до опери, створюють якісно інший текст, основою якого також залишається прототекст І. Кочерги, але даний варіант лібрето все ж є за мотивами драми письменника. О. Васильєва пише текст першої та останньої картини, в яких Ярослава представлено хоробрим воїном та політиком-стратегом. Акцентується на міжнародних відносинах України-Русі та Франції і на дипломатичних стосунках між Візантією та Київською Руссю. Тут Ярослав виступає як мудрий політик, державотворець сильної Русі.

Доказом сумлінного та пильного підходу до написання лібрето опери був візит подружжя Мейтусів до Франції, де, за словами О. Васильєвої, розказаними автору даної статті, вони відвідали замську резиденцію Анни Ярославни – королеви Франції, були у церкві, яка була нею заснована, побували на могилах Анни та її сина Філіпа, побачили Реймське Євангеліє, на якому присягали при коронації усі французькі монархи. Тож, перейняте духом Франції подружжя сконцентрувало увагу саме на цій проблематиці, висвітивши Ярослава категоричним політиком і щиросердно люблячим батьком, який, незважаючи на сердечну тугу за доньками (особливо за Анною), робить усе на благо розквіту Київської Русі.

В обох операх, де прототекстом лібрето є спільний художньо-документальний твір, образ Ярослава Мудрого позиціонується в одному історичному контексті, але різними гранями своєї складної натури, звичайно, в опоетизованому варіанті, близькому митцям, як і належить представляти історичну особистість як у жанрі художньої літератури, так і у жанрі оперного лібрето. Спільна мета, яка об'єднує твори усіх трьох митців (І. Кочерги, Г. Майбороди, Ю. Мейтуса) у інтерпретації особистості князя – навіки ствердити “і запровести спокій на Русі” [19, 114], зробивши її міцною і непохитною.

На сучасному етапі, можемо засвідчити попередні сентенції нещодавнім відродженням історичного оперного полотна “Ярослав Мудрий” Г. Майбороди, яке було забуте з кінця 1970-х років. Національна опера України, де весною 2007 року відбулася оновлена прем'єра (режисер – А. Солов'яненко, диригент – М. Дядюра), з кожною наступною виставою доводить зацікавленість персоною Ярослава Мудрого, адже цей спектакль постійно збирає повну залу публіки. Можливо, не всі глядачі свідомо йдуть на прослуховування музичної сторони дійства, але, однозначно, кожний з присутніх заангажований інтерпретацією харизматичного Ярослава.

Друга опера – “Ярослав Мудрий” Ю. Мейтуса, – на жаль, поки що не відроджується в українських музичних театрах. Але, все-таки сподіваємось, що невсипуча тенденція до пізнання різнобокої особистості Ярослава скоро воскресить і цю оперу на театральних підмостках.

Перераховані вище позитивні та негативні інтерпретації стосовно постаті київського князя свідчать, що його магнетична персона, яка не померла і живе вже десять століть у свідомості усіх верств українського народу, ще буде не одне століття як фантом держави, що прийшов із древнього Києва і сивої Русі, нагадувати кожній наступній генерації українців про великі звершення їх пращурів і давати орієнтир у бік вірних культурних, політичних, економічних, міжнародних, дипломатичних тенденцій у стратегічному розвитку сучасної України ХХІ століття. Митці ж, своєї черги, сподіваємось, будуть регенерувати нові ідеї, пов'язані з перманентно магнетичною особистістю Великого Князя Ярослава Мудрого.

*Віннікова Юлія Леонідівна,  
старший викладач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ГРИГОРІЙ МИКОЛАЙОВИЧ БЕКЛЕМІШЕВ – ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ**

Досягнення сучасної української фортепіанної школи нерозривно пов'язані з постаттю Григорія Миколайовича Беклемішева. Гармонійно поєднавши характерні риси російської, західноєвропейської культур з просвітницькими традиціями класика української музики М.В. Лисенка Г. Беклемішев започаткував нову українську піаністичну школу.

Григорій Беклемішев увійшов до історії української музики насамперед як виконавець, композитор і педагог. Ці сфери його діяльності були нерозривно пов'язані протягом всього його життя.

На формуванні особистості Г. Беклемішева відзначилося його навчання в Московській консерваторії в класі професора В. Сафонова (1895-1900 рр.) та спілкування з видатними особистостями – співаками А. Неждановою, В. Собіновим, диригентами Ф. Вейнгартнером, С. Кусевицьким, композиторами С. Рахманіновим, А. Скрябіним, Н. Метнером, гастролуючими виконавцями – Й. Гофманом, Ф. Бузоні, Ф. Крейслером та іншими.

Не менш важливий вплив на Григорія Миколайовича мало його перебування протягом 1907-1908 років в Берліні, де він навчався у великого піаніста, диригента, композитора й педагога Феруччо Бузоні й успішно гастролював.

Розуміння Беклемішевим завдань виконавця як митця-просвітника визначило головну лінію його виконавської діяльності. Унікальними за широтою були його концертні програми – жанрові, стильові, історичні, національні, новими – форми організації концертного виконавства – в одній особі лектор, виконавець, організатор. Проведення Григорієм Миколайовичем циклу “Музично-історичних демонстрацій” стало яскравою подією музичного життя Києва першої третини ХХ століття.

Демонстрації проходили з 1924 по 1928 роки. Вони були надзвичайно популярні в Києві і завжди приваблювали велику кількість публіки.

Цей цикл концертів мав велике культурно-виховне значення. Видатний майстер познайомив аудиторію з величезною кількістю творів, за чотири роки – більше 1900 номерів, що відносились до різних епох, стилів і напрямків, створивши таким чином в уяві слухачів, як писав в 1927 році журнал “Музыка и революція” № 3, “...определенную историческую перспективу, которая так необходима ... для поднятия уровня музыкального восприятия широкой аудитории”.

Г.М. Беклемішев створив власний виконавський стиль. Піаніст романтичного напрямку, він поєднав традиційний для російської школи розмовно-речитативний спів на інструменті з рисами західноєвропейського піанізму. Його виконавський стиль відрізнявся масштабністю, віртуозним розмахом, емоційною інтенсивністю, яскравими піаністичними барвами, декламаційністю інтонування й архітектонічним відчуттям форми. Виконавський стиль Беклемішева став новим етапом в розвитку українського музичного виконавства.

Після переїзду в Київ в 1913 році Беклемішев стає одним із провідних професорів Київської консерваторії, а з 1923 року – викладачем Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. Живучи та працюючи в Києві протягом двох десятиліть, Григорій Миколайович присвячує своє життя українському музичному мистецтву. Головною сферою його діяльності стає фортепіанна педагогіка, в результаті якої українська піаністична школа одержує міжнародне визнання.

В 1939 році в журналі “Радянська музика” № 4 Г.М. Беклемішевим була надрукована стаття “Психофізіологічні основи сучасної фортепіанної техніки”. В цій роботі в дискусійній формі Беклемішев викладає свої погляди з багатьох питань фортепіанної педагогіки. Важливим для Григорія Миколайовича було виховання творчої ініціативи кожного свого учня, Беклемішев ніколи не нав’язував певні трактування або традиції виконання того чи іншого твору, а надавав повну волю інтерпретації. В своїй статті Григорій Миколайович зазначає: “Художня цінність твору ... повинна відзначатись не лише його об’єктивною художньою цінністю, а й тим, як розуміє учень цю цінність. Для педагога складність полягає в поєднанні об’єктивної художньої цінності з розвитком і смаком учня. Завдання кожного педагога – не лише навчити грати на інструменті. А й розвинути смак учня до розуміння художності в музичному творі ...”.

Українська музична педагогіка завдячує Г.М. Беклемішеву появою першого українського педагогічного репертуару для фортепіано, піаністична редакція якого включала в себе як педагогічний, так і виконавський тип редагування. Ця редакція являється документальним свідченням методичних принципів Григорія Миколайовича, характерних рис його педагогіки. Більшість п’єс у репертуарі належала українським композиторам – М. Лисенку, Л. Ревуцькому, Б. Лятошинському, В. Косенку, які в наш час стали класиками українського музичного мистецтва. (У 1930 році було видано 60 зошитів Українського педагогічного репертуару).

Важливо відмітити плідність новаторських принципів та методів викладання Беклемішева – широкої естетизації процесу навчання, максимального залучення сучасного звукового матеріалу, єдності педагогіки та виконавства.

Введення ним концертів класу та монографічних концертів силами учнів свідчить про високий рівень педагогічної практики. Професіоналізм – одна з найперших його вимог до своїх вихованців.

Важливе значення Беклемішев приділяв пропагуванню в своїй педагогічній діяльності творів сучасних українських композиторів: Л. Ревуцького, Б. Барвінського, В. Косенка, М. Золотарьова, М. Коляди, М. Лисенка, С. Людкевича, Я. Степового, а також російських композиторів С. Прокоф'єва, М. Метнера, С. Рахманінова та О. Скрябіна. З останнім Беклемішев разом вчився в Московській консерваторії у Сафонова та все життя підтримував дружні стосунки. Також Григорій Миколайович розширював педагогічний репертуар своїх учнів транскрипціями Ліста, Таузіга, Бузоні, Сен-Санса, Брамса, Брассена й особисто своїми. Беклемішев першим з українських композиторів звернувся до фортепіанних транскрипцій органних творів, що дало змогу ознайомити учнів з органною творчістю композиторів добахівської епохи.

Київська консерваторія з перших років свого існування стала центром формування різних гілок фортепіанної виконавської школи – це Г. Беклемішев, Ю. Туринський, Б. Яворський, Ф. Blumenфельд, Г. Нейгауз та інші.

Українська фортепіанна школа збагатилась майстерністю учнів Г.М. Беклемішева. Продовжувачами його традицій стали: А. Луфер, М. Гозенпуд, А. Янкелевич, Є. Сливак, В. Шульгіна, В. Тихонов, А. Роціна та інші.

Діяльність Григорія Миколайовича високо цінувалася його сучасниками. Широко була відзначена 25-та річниця його педагогічної діяльності. У ювілейну комісію для ушановування Григорія Миколайовича ввійшли визначні музиканти України – В. Пухальський, Ф. Козицький, М. Вериківський, К. Михайлов та інші, а також професор Берлінської Музичної академії Егон Петри й артист Московського художнього академічного театру ім. А.П. Чехова А. Адашев. Беклемішеву Г.М. було надане почесне звання “заслуженого професора республіки”.

Самовіддана багаторічна діяльність Г.М. Беклемішева, унікальна по своїй інтенсивності, новаторському характеру та багатогранності стала вагомим внеском у розвиток української фортепіанної школи та української музичної культури загалом.

*Гавеля Богдан Русланович,  
аспірант Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ВПЛИВ ДЕМОКРАТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ІВАНА ФРАНКА НА РОЗБУДОВУ МАЙБУТНЬОЇ УКРАЇНИ ЯК РОЗВИНЕНОЇ, ВИСОКОКУЛЬТУРНОЇ НАЦІЇ ЄВРОПИ З НОВОЮ ПОЛІТИЧНОЮ КУЛЬТУРОЮ**

Видатний представник політичної думки України, поет і публіцист, літературний критик, філософ, учений-дослідник, невтомний громадський діяч Іван Франко (1856 – 1916) здійснив вирішальний вплив на розв'язання важливих політич-



них питань, суспільного розвитку в цілому. Він перебував у руслі загальноєвропейського революційного руху, був активним пропагандистом передових ідей свого часу. Франко – найбільший в українській літературі перекладач майже з усіх європейських мов.

З-під його пера вийшло близько 3000 літературних творів, публіцистичних і наукових праць. У них глибоко відображене інтелектуальне та суспільно-політичне життя протягом більш як 50-річного періоду історії не тільки українського, а й усіх інших народів тодішньої Європи. Друкуючись у польських, російських, німецьких, чеських та угорських виданнях, І.Я. Франко забезпечував українській літературі загальнослов'янський та світовий авторитет, пропагував її серед освіченої громадськості сусідніх народів.

В тодішній Україні ХІХ – початку ХХ століття існувало багато різних політичних течій і напрямків, які втілювали собою складну гаму суспільно-політичних відносин, різноманітних інтересів і потреб, політичних намірів і устремлінь. На цьому тлі формувалися передумови до виявлення нової демократичної політичної культури українського суспільства. Її рівень визначався історичними традиціями народу, сповідуваною ними національною ідеєю, політичним курсом держави, а також міфами і стереотипами, які склалися на буденно-особистісному й груповому рівнях. Зміст – узаконеними нормативними вимогами, які регулювали взаємини між людьми різних національностей, і моральними нормами, що склалися в процесі повсякденного спілкування, стилем поведінки окремих людей тощо.

Політична культура є сукупністю соціально-психологічних настанов, цінностей і зразків поведінки певних соціальних верств, окремих громадян, які стосуються їх взаємодії з політичною владою. Вона охоплює рівень знань та уявлень про політику, емоційне ставлення до неї, що мотивує політичну поведінку громадян.

В особі І.Я. Франка постає людина із широким світоглядом, високою політичною культурою, науковим розумінням природи та суспільства в їх історичному минулому, у розвитку, яка при цьому прозорливо вдивлялася вперед, у майбутнє історії людства. Він був переконаний, що в майбутньому суспільстві мусить утвердитися справжнє народовладдя, реальна, а не формальна демократія.

І.Я. Франко підкреслював пріоритет безпосередньої демократії. Головний засіб здійснення народом своєї влади, на його погляд, це громади, що виконують усі функції управління суспільством: господарсько-економічну, культурно-освітню й судову. І.Я. Франко визнавав необхідність представницької демократії для розв'язання деяких важливих для всякого суспільства питань, її органи належить утворити на рівні вільного союзу громадян, обранці яких сформуують єдиний представницький орган для розв'язання питань зовнішньої торгівлі, обміну, суду, оборони. Усі обранці підконтрольні громадам, які їх обрали. За соціалізму, вважав І. Франко, буде забезпечена свобода кожної людини, цінність якої визначатиметься її здібностями й корисною працею. Соціалістичне суспільство, за його переконанням, це дуже зорганізоване суспільство, де панує народний суверенітет.

У 1875–1876 роки Франко опублікував у журналі “Друг” повість “Петрії і Довбушуки” (переробив у 1909 – 1912 роках). При всій її фантастичності, навіть під впливом Е.-Т.-А. Гофмана, вона відобразила стихійний протест карпатських опришків проти польсько-шляхетського гніту, піднесла ідею служіння інтелігенції народів. У повісті чується відгомін актуальних суспільних питань, пульсують

народнопоетичні впливи і жива народна мова, виведено широке коло типових героїв у суспільно-побутовій атмосфері галицького життя ХУІІІ–ХІХ століть.

У поетичних творах І.Я. Франка порушуються складні моральні й філософсько-політичні проблеми свого часу, безпосередньо пов'язані з визвольним рухом. Як невтомний громадсько-політичний діяч І.Я. Франко велику увагу приділяв питанням формування політичної культури українського народу. У своїх творах він викривав політичне дворушництво, поміщицький та буржуазний індивідуалізм, анархізм, розмірковував про долю рідного народу, його майбутнє. Франко показав розкладницьку, реакційну роль поміщицького двору, що ніс на село деморалізацію, духовний застій, падіння. Для шляхтича існують передусім зиск, для нього все дозволено, аби тільки люди нічого не казали. А сумління, честь, мораль – усе це байки. На боці шляхти суд і всі закони австрійської держави, які охороняють її майно, але нищать здоровий організм народу [2].

Цінності, ідеали, норми й зразки поведінки, а також міфи і стереотипи, які склалися на буденно-особистісному й груповому рівнях, можуть бути закладені у творах мистецтва. Вони виявляються не лише в самосвідомості кожної людини, але й виступають як частина змісту політичної культури суспільства.

Сприймання творів мистецтва залежить від знання специфіки його мови. Розглядаючи твори мистецтва у взаємодії змісту і форми як основи інтерпретації, можна сприймати їх як повідомлення, певну систему і комбінацію знаків, як систему означених, коннотуючих можливих значень.

Якщо при аналізі творчого спадку І.Я. Франка взяти за основу підхід, що “будь-який художній твір, як і текст, через можливу взаємодію з іншими текстами, уявляє для особи, що створює даний текст, так і для тих, хто його сприймає, динамічне, постійно мінливе явище, що розвивається у часі” [1], то процес розуміння його художніх творів буде виступати як емоційно забарвлений когнітивний процес від форми до змісту.

Для громадянської лірики останньої чверті ХІХ століття як російської, так і української характерними були поетичні алегорії і символи, винесені з фольклору та попередніх літературних традицій. Наприклад: образ осені символізував згасання суспільного життя, образ зими – пору суспільного застою, образ ночі – період чорної політичної реакції, і навпаки: образ весни, весінньої грозовиці символізував час громадського пробудження в народі, а образ бурі – натиск народної революції. До цих засобів поетичної мови вдавався у 70–80-х роках ХІХ століття й І.Я. Франко. Особливо характерний із цього погляду його цикл “Веснянки” [3].

У пригоді йому ставав народнопоетичний за своїм походженням мистецький засіб психологічного паралелізму. Наприклад:

Втішно птиця лине,  
Гамір, співи, крик...  
Тільки бідний гине  
З голоду мужик.  
Цвіти серед поля  
Долом і горов, –  
Тільки тьма й неволя  
П'є народну кров.  
(“Веснянка”).

До заключного циклу поетичної лірики Франка – “Excelsior!” увійшов відомий його твір “Каменярі” [3]. В алегоричному образі колективу каменярів художньо втілено демократичні традиції цілих поколінь – бійців за народну справу. Далекий і важкий шлях до нового життя. Одні падають на тому шляху, знесилені, інші заступають їх місце і йдуть, не збавляючи кроку, бо світить їм ясність ідеалу:

І всі ми вірили, що своїми руками  
Розіб'ємо скалу, розробимо граніт,  
Щоб кров'ю власною і власними кістками  
Твердий змуруємо гостинець і за нами  
Прийде нове життя, добро нове у світ.  
(“Каменярі”).

Роль “утішителя” народних мас не відповідала характеру І.Я. Франка. В своїх художніх творах він оспівував красу життя і наполегливе прагнення українського народу до світлого майбутнього. Цей історичний оптимізм поставив Франка-художника на чолі всього літературного процесу України кінця ХІХ століття і сприяв піднесенню політичної культури його сучасників.

#### Література

1. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. – М., 2001.
2. Історія української літератури. – Т. 4. – Кн. Література 70 – 90-х років ХІХ ст. / За ред. О.Є. Засенко. – К., 1969. – С.331-424
3. Франко І.Я. Вічний революціонер: Вірші та поеми. / Упоряд., передм. та прим. В.В. Яременка. – К.: Веселка, 1986. – С. 12-17.
4. Франко І.Я. Твори: в 3-х т. – К.: Наук. думка, 1991.

*Гавеля Оксана Миколаївна,  
кандидат педагогічних наук, доцент, професор  
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **КУЛЬТУРНА ЦІЛІСНІСТЬ ПОГЛЯДІВ Г.Ф. ГРИНЬКА СТОСОВНО РОЛІ І МІСЦЯ ОБДАРОВАНОЇ ОСОБИСТОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

Перебудова художньої свідомості на початку ХХ століття, широкий громадський інтерес до дитячої та юнацької творчості були прогресивною тенденцією у культурному розвитку післяреволюційної України. Провідні наукові сили стали на позиції збереження національної культури, залучення широких мас населення до художньої творчості та визначення особливої ролі і місця обдарованої особистості у розвитку молодого держави.

У перші післяреволюційні роки короткочасова державна незалежність (1917–1920) започаткувала нову національну систему освіти, що базувалась на педагогічних і педоцентристських засадах. Значний внесок у формуванні нових поглядів щодо ролі і місця обдарованої особистості в українському суспільстві було здійснено Гриньком Григорієм Федоровичем (30.11.1890, с. Шепетівка (нині – Лебединський р-н Сумської обл.) – 15.03.1938) – державним і освітнім діячем, теоретиком і організатором нової системи народної освіти. Він входив

до складу урядів УСРР і РСФР, а з 1920 по 1922 р. – очолював освітню галузь України. Спільно зі своїми однодумцями з Народного комісаріату освіти (Я. Ряппо, О. Поповим) розробив і запровадив єдину систему соціального виховання.

Першою всеукраїнською нарадою з питань народної освіти (березень 1919 р.) було прийнято проект організації народної освіти в УРСР, відповідно до якого вона мала складатися з установ соціального виховання дітей до 15 років і професійної освіти. У травні 1920 року Наркомосвіти УРСР Г.Ф. Гринько розіслав усім тимчасову інструкцію про політику радянської влади в галузі освіти. В ній зазначалось, що центр ваги по створенню школи другого ступеня необхідно перенести на професійно-технічну освіту і клуби пролетарських та селянських підлітків.

Характерно, що дискусії над новим підходом до освіти проходили серед діячів освіти й громадськості. Зокрема, А. В. Луначарський різко засуджував політику Наркомпросу і категорично виступав проти підтримки громадськістю професійно-технічної освіти. Він писав: “Секретар ЦК комсомолу Шохін передав доповідну записку в Наркомосвіти “Про систему Народної освіти”. В ній відстоюється принцип “Хай живе школа спеціальна!”. На думку А. В. Луначарського, така позиція була неприпустимою, і він різко виступав проти спеціалізованої школи як осередку системи радянської освіти. Безумовно, загальноосвітня школа створювала певні умови для урівнялівки, але, як видно, більшовицьку владу це влаштовувало.

З іншого боку, Г. Ф. Гринько, Я. П. Ряппо та інші представники Наркомпросу України у 20-ті роки ХХ століття намагалися на практиці здійснити ранню професіоналізацію та вузьку спеціалізацію, із наданням юнацтву певної кваліфікації, починаючи з 15-річного віку. На основі одержаних знань – до їх практичного використання, і до подальшої спеціалізації у галузі наукової та художньої творчості в інститутах та академіях.

Вже з квітня 1920 року розпочалася напружена робота над втіленням нової програми на місцях у шкільну та позашкільну роботу, охопивши практично всі найбільші міста країни (спочатку у Донецькій області, потім у Миколаєві, Одесі, Києві та інших містах).

На цих засадах в країні відбувався пошук і створення нової педагогічної теорії, в основу якої було покладено ідеї вільного виховання, а організаційну основу навчання визначали головним чином інтереси і потреби дитини. Цього факту не можна не враховувати, розглядаючи ставлення до обдарованої особистості на той час в Україні.

У 20-ті–30-ті роки в Україні відверте й щире визнання набуває спеціалізована школа. Ідею цієї школи гаряче підтримував вчений В. М. Екземплярський. Зокрема, він здійснив глибокий теоретичний аналіз функціонування спеціалізованої школи за кордоном. Багато уваги вчений приділив питанню виховання обдарованих школярів.

Дослідник М. М. Рубінштейн, на противагу йому, рішуче виступив проти розвитку спеціалізованих шкіл. Головним аргументом у його доказі стала ідея всебічного, гармонійного розвитку особистості, втілення якої, на думку вченого, неможливо здійснити в рамках спеціалізованої школи. М. М. Рубінштейн зазначає,

що в центрі уваги вихователів повинні бути питання підвищення загальної культури всіх дітей, які навчаються в школі. Вчений вважав за необхідне спрямовувати зусилля на розробку методики індивідуалізації навчання у рамках загальноосвітньої школи.

Серед теоретичних розробок із питань функціонування спеціалізованої школи привертають увагу роботи українського вченого-педагога, професора Ф. І. Шміта. У своїй фундаментальній праці “Психологія малювання”, призначеній для педагогів, вчений розглянув етапи розвитку спеціалізованих шкіл, зокрема, художнього напрямку. Ф. І. Шміт зазначав, що справжня підготовка митця повинна спиратися на природні дані людини. При цьому важливо розуміти, що результати наполегливої творчої праці учнів в основному виявлялися не раніше 15-ти років. Винятком можуть бути лише найбільш яскраві обдарування, які реалізують себе у більш юному віці. Ф. І. Шміт підкреслював, що мистецтву потрібні не лише генії, а й порядні, “грамотні” виконавці для обслуговування широких мас.

Вчений звернув увагу на універсальний характер художніх шкіл із представництвом різних мистецьких фахів. Вже в рамках школи майбутні поети, архітектори, музиканти, танцюристи, актори, скульптори можуть разом втілювати той чи інший задум і вивчати в одному потоці теоретичні дисципліни. Що ж до освіти у спеціалізованій художній школі, то вона повинна, на думку професора Ф. І. Шміта, будуватись за такою структурою: як головний чинник визначається інститут теоретичних мистецьких дисциплін, на його базі було б доцільно розгорнути роботу спеціальних майстерень: архітектурні, художні, скульптурні, літературні, драматичні, балетні, музичні.

Для підтвердження своєї думки вчений наводить як приклад досвід функціонування такого інституту у м. Харкові. Інститут було засновано гуртком “Друзі мистецтва” у 1919 році Керівництво інституту організувало навчання на Вільному факультеті мистецтв, за спеціальною програмою, яка передбачала широкі міжгалузеві та міжфакультетські зв'язки. До циклу дисциплін входили, зокрема, такі: психологія, мистецтвознавство, основи фізіології людини, теорія стилів і форм мовлення, соціологія мистецтва, теорія ритміки, педагогіка художньої творчості, основи правознавства, технологія мистецтва та цикл спеціальних художніх предметів. Дотримуючись положення про міжгалузеві і міжфакультетські зв'язки, покладені в основу роботи інституту, Ф. І. Шміт розробив окрему програму розвитку спеціалізованих шкіл-майстерень при вищих мистецьких навчальних закладах.

Концепція вченого націлена на виховання художньо-обдарованих дітей у віці 6 – 17 років й на перспективу подальшого навчання у вузі, що повинна здійснюватись на основі безперервної професійної мистецької підготовки. Ф. І. Шміт розробив обґрунтовану художньо-виховну програму, що включала цикл лекцій з предметів, спрямованих на підвищення загального естетичного розвитку учнів.

У 20-ті роки становлення культурних цінностей обдарованої особистості відбувалося переважно у рамках вузькопрофесійних шкіл, що набули у цей час свого розвитку і мали за мету дати своїм вихованцям знання, вміння й навички з орієнтацією на певну спеціальність. Що ж до мистецьких шкіл, то тут їхня кількість в Україні постійно зростала.

Зміст, організація і методи мистецької діяльності визначались інтересами й потребами дітей та юнацтва, які і самі знаходились у центрі культурного життя країни.

Особливістю розробленої Г.Ф. Гриньком схеми Наркомпросу України, проект якої був заслуханий на Всеукраїнській нараді завідуючих губернськими відділами Народної освіти Наркомос 25 березня 1920 року у м. Харків, була її оригінальність. Наркомпросом України було здійснено порівняльну характеристику нової схеми народної освіти в Українській Соціалістичній Республіці і основної схеми професійно-технічної освіти в Російській Соціалістичній Радянській Республіці за підписом А.В. Луначарського.

Українська схема розгортала єдину систему профтехнічної та соціально-наукової освіти. Як основний елемент професіоналізації виступає спеціалізація, що доходить до самої середини освітньої системи, а не тулиться до неї збоку, як в основній схемі 1919 року. На практиці це означає, що обдарована особистість є особливою соціально-культурною цінністю, якою опікується Українська держава.

На думку Г.Ф. Гринька, актуальність такої перестановки освітньої системи була спричинена невідкладними питаннями неосяжного господарського фронту, який тоді лише розгорнувся. Ця схема стала не приводом для дискусії, а беззаперечним наказом для роботи на культурних і освітніх теренах України. З неї вийшло практичне будівництво у великій країні, що мала на той час 30 мільонів населення.

Культурна цілісність поглядів Г.Ф. Гринька стосовно місця і ролі обдарованої особистості в суспільстві дозволила сформувати в Україні позитивне ставлення до спеціалізованого навчання, безперервної освіти, психотехніки та педології як наук, спрямованих на раннє виявлення й індивідуальний розвиток творчих обдарувань. Наркомосу освіти України за досить незначний період свого перебування на цій посаді (всього за два роки) вдалося довести необхідність зосередження зусиль з боку державних чиновників, вчених та педагогів на ранній професіоналізації молодих обдарувань. Це підтверджується зростанням кількості професійних навчальних закладів, що займалися підготовкою обдарованих дітей та молоді в Україні, а також особливо уважним ставленням широкої громадськості до молодих талантів. Такий підхід, на думку Г.Ф. Гринька, призводить до підвищення загального культурно-мистецького життя країни.

*Головач Наталія Миколаївна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **НАУКОВО-РЕЛІГІЙНА СПАДЩИНА АРСЕНА РІЧИНСЬКОГО**

Однією з видатних постатей України у національному культурно-освітньому процесі 20 – 30-х років ХХ століття є Арсен Річинський (1892-1956) – відомий громадсько-політичний діяч, український науковець – релігієзнавець,

лікар, просвітитель, творець духовної музики, який виступав за незалежну Українську державу та православну церкву. Останнім часом значну увагу дослідників привертає увагу наукова та публіцистична спадщина А.Річинського, зокрема його релігієзнавчі праці “Особливості української релігійної свідомості” та “На манівцях”, в яких автор розкривав питання про роль національного моменту в релігійному житті, про співвідношення національного і релігійного. На це питання, яке є актуальним і на сучасному етапі, звертали свою увагу і сучасні дослідники, а саме, А.Колодний, О.Саган, П. Яроцький, Л.Кондратик.

Праця “Особливості української релігійної свідомості” – це глибоко релігієзнавчий та філософсько-культурологічний твір, який, на думку багатьох українських дослідників, є однією з найкращих робіт в українському релігієзнавстві. Обґрунтовуючи актуальність свого твору, А.Річинський пише, що, аналізуючи український світогляд, можна дійти висновку, що нашому народу безрелігійність не притаманна, що це явище нав’язане і є виявом духовного полону небезпечного для самого існування нації [3]. Як вважає П. Кралюк, А.Річинський фактично пропонував у своєму творі варіант релігійно-національної ідеології для українців під впливом православного погляду, який вирізняється толерантністю та терпимістю до християнських церков і традицій. Досліджуючи формування українського релігійного світогляду, А.Річинський доходить висновку, що це довготривалий процес, який зазнав впливу через зміну панівних релігій, створення певних цінностей та ін. Таким чином відбувалася тривала еволюція релігійного світогляду нашого народу. Також він намагався поєднати націоналізм і християнство, створивши свою версію – “християнський націоналізм”. Звертаючи увагу на певні етнічні моменти в християнстві, намагався довести універсальність цієї релігії через функціонування національної церкви. Націоналізація церковного життя відбувається за допомогою мови, місцевих церковних звичаїв і обрядів та народного церковного мистецтва, що включає церковний спів, архітектуру. Адже кожна течія християнства, яка з’являється в тій чи іншій країні, намагається адаптуватися, приймаючи певні традиції, які існують серед цього народу, і таким чином відбувається “націоналізація” християнства за допомогою обрядової сфери. Унікальність його робіт з релігії полягає в тому, що він намагався поєднати наукове й канонічне витлумачення проблеми співвідношення християнського універсалізму і націоналізму, беручи за основу аналіз біблійних текстів. А.Річинський наголошував, що універсальний зміст християнства реалізується лише у функціонуванні національних церков [2, 84]. Ці ідеї А. Річинський виклав у своїй науковій праці “На манівцях” – збірка статей, присвячених питанням українського церковно-національного життя.

Взагалі Арсен Річинський був мислителем широкого діапазону, у своїх працях досліджував актуальні проблеми релігійно-церковного життя, робив надзвичайно актуальні узагальнення і висновки, які є актуальними і сьогодні [2,10].

Отже, наукова спадщина Арсена Річинського вчить нас тверезо дивитися на реальне становище церковно-релігійного життя, відходити від сучасного “ідолопоклонства”, фанатизму та релігійної нетерпимості.

## Література

1. Арсен Річинський – ідеолог українського православ'я: зб. наук. праць. – Київ-Тернопіль-Кременець, 1998.
2. Бюлетень №41/2007 Української Асоціації релігієзнавців. Відділення релігієзнавства Інституту філософії імені Г.С. Сковороди НАН України. Арсен Річинський: видатний український громадський діяч і науковець-релігієзнавець: наук. зб.
3. Кралюк П.М. “Білі плями” в історії української філософії: Наукові нариси. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2007. – 164 с.

*Гордієнко Дмитро Сергійович,  
магістрант Львівського національного  
університету ім. І. Франка*

## ПЕТРО ЛЮПЕРСОЛЬСЬКИЙ ЯК ІСТОРИК АНТИЧНОСТІ

Пожвавлення інтересу до античності в ХІХ столітті супроводжувалось формуванням власної вітчизняної античної школи, що було пов'язано насамперед з діяльністю професора М. Куторги в Санкт-Петербурзькому університеті, вихованцем якого був основоположник античних історичних студій в Історико-філологічному інституті князя Безбородька в Ніжині (далі – НІФІ) професор Петро Люперсольський (1836–1903).

Особливістю антикознавства НІФІ було зближення класичної філології та історії. Важливою у цьому аспекті є чітка позиція проф. П. Люперсольського, виражена в дискусії з приводу відкриття історичного відділення в НІФІ (1882), що історик не може бути істориком без досконалого володіння давніми мовами [1].

Як вчений-дослідник проф. П. Люперсольський працював у рамках школи М. Куторги. Головною його працею є магістерська дисертація “Храмове місто Дельфи з оракулом Аполлона Піфійського в стародавній Греції”. Що ж до загальної характеристики роботи, то можна сказати, що це історико-культурологічне дослідження, де, окрім історії міста Дельфи, подається широкий, яскравий і досить ґрунтовний огляд культури давньої Греції.

Попри те, що праця має суто науковий характер, рядки про грецьку релігію вражають своєю поетичністю. В цих рядках висвітлено власне ставлення автора до Греції, інколи навіть надто ідеалізоване, що особливо виражено у його словах, що для греків “релігія не була... тим, чим вона була, наприклад, для римлян, тобто зовнішнім узаконеним правом, якому необхідно підкорятись за обов'язком. Для елінів релігія була внутрішньою душевною потребою, так само як мистецтво, знання чи громадянська свобода...” [2, 134].

Варто відмітити, що попри те, що на сьогодні багато висновків дослідника є аксіоматичними, на той час це було досить новаторське дослідження, багато з проблем якого було висвітлено вперше. Однак і після масштабних археологічних досліджень у Дельфах, проведених французькою експедицією в кінці ХІХ–на початку ХХ століття, основні висновки дисертації П. Люперсольського не спростовані.



П. Люперсольський одним з перших виділяє постать Перікла в історії Атен. На сьогодні “Епоха Перікла” стала усталеним поняттям, проте в другій половині XIX століття тема політичної історії Атен лише розроблялася.

Вчений розпочинав свою працю загальним оглядом еллінської цивілізації, особливо зупиняючись на значенні цього світу для слов'ян. Проте позиція слов'янина-автора викладалася з позицій грекофіла. Так, автор зазначав, що в новій європейській історії склалося два світи: романський і греко-слов'янський, історичним прабатьком якого є давній еллінський світ. “То був світлий світ, з благородними і високими устремліннями до всього прекрасного і доброго, що властиво людській природі” [3, 5]. Для П. Люперсольського еллінський світ – це світ, який дав світу велику і світлу ідею – ідею розуму і просвіти, в той час як інший знаменитий народ давнини – римляни висловили в своєму історичному житті зовсім іншу ідею – ідею права.

Автор зазначав, що політичні засади, на яких Перікл будував свою власну політичну діяльність, були демократичні, хоча наскільки вони були на той час внутрішнім переконанням самого Перікла сказати важко. Досить патетично П. Люперсольський проголошував, що Перікл “діяв зовсім не в дусі демократичної партії, а в дусі демократичних засад... Мета його була загальнодержавна. Він мав на увазі благо всієї держави і навіть більше – благо всього еллінського світу” [3, 15-16].

Даючи визначення атенської демократії, П. Люперсольський зазначав, що *демократія* – означає державність демосу, який “сам собі давав закони, сам собою управляв, сам себе судив. Його необмежена влада вселяла страх окремим особам” [3, 44]. Ця форма влади була абсолютною, жоден закон чи установа не захищали особу від свавілля цієї влади. Хоча Перікл усвідомлював, яку велику і безвідповідальну владу він створив, він вірив у атенський демос, намагався підняти його моральний рівень до власного рівня. Попри все, на думку автора, цей устрій створив умови для розквіту наук і мистецтва в Атонах. Однак саме цей демос засудив на смерть Сократа, відтак П. Люперсольський зазначав, що на цьому прикладі з повною виразністю показали себе негативні сторони атенської демократії та атенського демосу. А також експорт демократії, який здійснював Перікл, був далеко недемократичним. Право на “демократію” з боку Атен підкріплювалося силою.

Варто відмітити й історико-філологічне дослідження П. Люперсольського з історії Скитів: “Що таке “скіфи-елліни” у Геродота” [4]. Вчений зазначав, що *Hellēnes Skythai* – означає еллінізованих скитів і відображає вплив еллінів на скитські племена. Хоча Геродот і зазначав, що скити неохоче переймали чужі звичаї і особливо еллінські, проте на прикладі двох знатних скитів – Анахарсіса і Скиліса – П. Люперсольський припускав, що такий вплив був наявний. Відтак вчений обґрунтовував ототожнення скитів-еллінів та калліппідів, що було досить новаторським, і є прийнятним сучасною наукою.

Таким чином, проф. Петро Люперсольський посідає досить поважне місце в історії вітчизняного антикознавства та вищої освіти в історії України та Російської імперії загалом. Його праці були новаторськими як за тематикою, так і за змістом, і в більшості не втратили свого значення на сьогодні.

## Література

1. Відділ Державного архіву Чернігівської області в місті Ніжині. – Ф. 1105. Оп. 1. – Спр. 215. – Арк. 22-32.
2. Люперольский П. И. Храмовый город Дельфы с оракулом Аполлона Пифийского в древней Греции. – Санкт-Петербург, 1869. – 162 с.
3. Люперольский П. И. Очерк государственной деятельности и частной жизни Перикла. – К., 1877. – 74 с.
4. Люперольский П. И. Что такое “скифы-эллины” у Геродота // Журнал Министерства народного просвещения. – 1884. – № 12. – Отдел классической филологии. – С. 66-71.

*Горенко Лариса Іванівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник, доцент  
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв,*

### **КУЛЬТУРОЗНАВЧІ ПРАЦІ І.С. НЕЧУЙ-ЛЕВИЦЬКОГО: УКРАЇНОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

Один з найвідоміших українських письменників є Іван Семенович Нечуй-Левицький (Левицький 1838–1918) – прозаїк, драматург, літературний критик, етнограф, історик і культурознавець XIX – початку XX століття Він один з перших в Україні розпочав цінні культурологічні дослідження в галузі етнокультури, фольклористики та історіографії. Його художня творчість збагатила українську літературу психологічною глибиною образів, національних характерів, зверненням до актуальних суспільних та українознавчих проблем.

І.С. Нечуй-Левицький походив з давнього українського шляхетського роду Левицьких, які мали родинні зв'язки з гетьманами Б. Хмельницьким, І. Самойловичем, І. Скоропадським, Д. Апостолом, Лизогубами, а також Галаганами, Горленками, Граб'янками, Дараганами, Дорошенками, Драгомановими, Кочубеями, Маркевичами (Марковичами), Милорадовичами, Закревськими, Остроградськими, Ханенками та іншими представниками національної верхівки України-Гетьманщини.

Народився І.С. Нечуй-Левицький в м. Стеблів (тепер Черкаська обл.) у родині священика. Навчався в Богуславському духовному училищі (1847–1853), Київській духовній семінарії (1853–1859) та Київській духовній академії (1861–1865). Формування світогляду відбувалося під впливом історіософських праць Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича, Г. Сковороди, творчості Т. Шевченка, критики й публіцистики журналу “Основа”, статей Д. Рилєєва, романів І.Тургенєва та М.Чернишевського, а також усної народної творчості. Він здобув звання магістра богослов'я, свідомо став на шлях педагогічної діяльності: учителював у Полтавській духовній семінарії (1865–1866), гімназіях польських міст Каліша (1866–1867), Седлеця (1867–1873), а також працював у Молдові, зокрема в Кишиневі (1873–1885), де викладав російську мову і словесність, риторіку. З 1885 року і до самої смерті жив у Києві [1, 178; 13, 21–22]. Свою педагогічну роботу він органічно поєднував з літературною творчістю. Так, у львівському журналі “Правда”

(1868) були надруковані його повість “Дві московки”, оповідання “Гориславська ніч, або Рибалка Панас Круть”, нарис “Світогляд українського народу в прикладі до сьогочасності”. Ці твори від надрукував під псевдонімом І. Нечуй [2, 104–106]. Систематично на сторінках журналів та альманахів середини ХІХ століття з’являлися його численні прозові й драматичні твори, рецензії, статті, етнографічні розвідки й педагогічні праці, багато з яких виходили окремими виданнями.

Творча індивідуальність І. Нечуй-Левицького, його естетична програма яскраво виявилася у філософсько-етнографічному нарисі “Світогляд українського народу в прикладі до сьогочасності” – про духовну окремішність українців. На матеріалі спостережень автор висвітлив глибинний зв’язок культури народу з його ментальністю. На його думку, давнє художнє мислення українців збереглося в народних звичаях, обрядах, усній поезії. Ще одна стаття І. Нечуй-Левицького “Сьогочасне літературне прямування” була надрукована у львівському журналі “Правда” (1878) як програмова: в ній обгрунтовувалися реальність, національність, народність, культура та інші принципи письменства. Автор орієнтував письменників на зображення реальної дійсності, адже то “непочатий рудник” для розкриття національного характеру українців, глибоке освоєння побутового мовлення та уснопоетичної мови українського народу. Тільки на таких українознавчих засадах література зможе виконати своє громадське призначення. У публіцистичній брошурі письменника “Українство на літературних позвах з Московщиною” (1891) розкрив сутність імперської політики зросійщення, виражаючи національні сподівання не тільки українців, а й представників інших народів (литовців, поляків, грузинів, фіннів, сербів, болгар, словаків) [3, 105–107].

Письменник активно виступав за надання українській мові рівноправності, запровадження її в школах усіх типів – народних, гімназіях, семінаріях, університетах, у канцелярському діловодстві й суді, за свободу друкування українських книжок, періодичних видань. Ці проблеми він порушував у статтях “Школа повинна бути національна” (1911), “Сьогочасна часописна мова на Україні” (1907), “Криве дзеркало української мови” (1912). Письменник вступив у полеміку з реакціонером Г. Струве, розвінчував його шовіністичні погляди (“Вигадки націоналістів про українців”, 1912) [10, 221–221].

І. Нечуй-Левицькому належить створення підручників у двох частинах “Граматики української мови” (1914, 1915), а також культурознавчої методологічної розвідки “Книжний український язык”. В цьому ж контексті спрямована й наступна його рецензія на книжку Григорія Гетьманця (псевд. Г. Коваленка) “Хто такий Тарас Шевченко”, опублікована у журналі “Дніпрові хвилі” (1913, № 9) [5, 35–36]. Лебединою піснею письменника був нарис “Київська Лиса гора” (1917), в якому висловлено захоплення щодо повалення самодержавства та орієнтація на етнонаціональні культурні цінності.

Проза І. Нечуя-Левицького розширила тематичні обрії української літератури. Так, в його оповіданнях, повістях, романах йдеться про життя козацтва, української шляхти, духовенства, міщан. Загалом, дослідники мають підстави порівнювати творчість І. Нечуй-Левицького з монументальними прозовими циклами О. Бальзака (“Людська комедія”), Е. Золя (“Ругон-Маккари”). За розмаїттям задумів і їхньою художньою реалізацією є спорідненість між епосами І. Нечуя-Левицького та І. Франка. Неповторна своєрідність творчості І. Нечуя-Левицького виявляється і в її “зоровому

характері” (І. Франко), в умінні спостерігати найхарактерніше в людині, картинах природи, в народному побуті і все це мальовничо передавати засобами слова, такого ж барвистого, багатого і самобутнього.

Повість “Дві московки” (1868) засвідчила прагнення письменника вийти за межі традиційної теми й вийти на новий рівень культурософських поглядів. Про пошук письменником основ національного буття йдеться у повісті “Причепа” (1869), де піддається осуду політика колонізації та зросійщення на теренах України. Обидві повісті об’єднані наскрізною ідеєю проти руйнування матеріальних і духовних засад української родини, зумовленого розривом з глибинною національною традицією.

Перш за все, І. Нечуй-Левицький прагнув розкрити сутність українського національного характеру в усій його багатоманітності. У повісті “Микола Джеря” (1876) головний герой сприймається як виразник духу народної непокори проти будь-яких форм пригнічення людини. Певною мірою з цим твором єднається й повість “Бурлачка” (1876). Обидва твори реалістично передають гостроту соціальних суперечностей та відбивають діалектику суспільного розвитку.

Соціально-побутова повість “Кайдашева сім’я” (1879) – представляє філософсько-культурологічне узагальнення письменника, що актуальним є впродовж кількох поколінь й на сьогодні [4, 46–47]. Цикл оповідань “Баба Параска та баба Палажка” (1874, 1875, 1909) виявили сатирично-гумористичний стиль І. Нечуя-Левицького в змалюванні побутових картин із життя пореформеної України середини ХІХ століття Новаторським для української культури і прози другої половини ХІХ століття було звернення письменника до життя української інтелігенції у повістях “Хмари” і “Над Чорним морем”. Перш за все, романом “Хмари” (1874) письменник відгукнувся на розгортання народницького руху, в якому активну участь брала освічена українська молодь – нащадки гетьмансько-старшинської верстви України-Гетьманщини ХVІІ–ХVІІІ століть. Концептуальність твору втілена в символічному образі хмар як темних сил, що прагнуть знищити будь-які проблиски українського культурно-освітнього життя. У цьому творі вперше зроблено спробу показати народження нового типу української інтелігенції (серед них студент Радюк), який гідно протистоїть т. зв. Воздвиженським, Дашковичів та ін. Ідейним прагненням інтелігенції присвячені роман “Над Чорним морем” (1890), повісті “Неоднаковими стежками” (1910), “На гастролях в Микитянах” (1911). В цих творах висвітлено питання жіночої освіти та виховання в Україні впродовж ХVІІІ – першої половини ХІХ століття.

Етнографічні дослідження письменника виявилися в повісті “Старосвітські батюшки та матушки” (1885), оповіданнях “Афонський проїдисвіт” (1890), “Поміж ворогами” (1893) та інших творах [6, 45–46; 8, 150–155].

Неперевершеними є історичні нариси І. Нечуй-Левицького про перших київських князів, про діяльність Петра Могили, есе про Б.Хмельницького. У романі “Князь Єремія Вишневецький” (1897) висвітлено діяльність нащадка славного Байди в умовах тогочасної України. Тут автор порушує питання українського державотворення та культуротворення. Тема історії та патріотична проблематика визначає пафос патріотизму романтичної казки “Запорожці” (1875), повісті “Гетьман Іван Виговський” (1899), драм “Маруся Богуславка”

(1910) та “В диму та полум’ї” [9, 76–77; 12, 125–128; 14, 82–85]. В історичних драмах порушується також проблема моральної відповідальності людини за свої вчинки, акцентується ідея національної гідності особистості як її найвищої цінності.

І.Нечуй-Левицький – автор двох комедій-водевілів із сучасного йому життя – “На Кожум’яках” (1875) та “Голодному й опеньки – м’ясо” (1887), де порушуються важливі морально-етичні проблеми. У першій з них описано життя київських міщан, зокрема, єство джигуна Гострохвостого [7, 449–450; 11, 276]. Цей твір був перероблений і пристосований до сцени М.Старицьким. Під назвою “За двома зайцями” має й сьогодні неабиякий глядацький успіх.

У 90-х роках ХІХ століття І.Нечуй-Левицький брав участь у перекладі “Біблії” українською мовою (разом з П. Кулішем та І. Пулюєм), а також пером публіциста сприяв збереженню і розвитку національної культури, української мови, освіти та письменства.

Важливе місце у творчості письменника займали літературно-критичні статті, які порушували проблеми народності та національної своєрідності української літератури, шляхів її художнього розвитку. Як зазначав І.С. Нечуй-Левицький, “українське життя ще чекає на своє всебічне художнє дослідження, чекає цілих шкіл робітників на літературному полі”. Тому й сам написав “ескіз української міфології” під назвою “Світогляд українського народу в прикладі до сьогочасності”. Увагою до державотворчих та культуротворчих процесів в Україні відзначаються всі праці – в них розкривається високий гуманізм, українознавчий підхід і громадянськість славного патріота українського народу Івана Семеновича Нечуя-Левицького.

### Література

1. Білецький О. І. Іван Семенович Левицький (Нечуй) / О. І. Білецький // Білецький О. І. Збір. праць : у 5 т. – К., 1965. – Т. 2. – 245 с.
2. Власенко В. О. Художня майстерність І. С. Нечуя-Левицького / В. О. Власенко. – К., 1965. – 189 с.
3. Ефремов С. Бытописатель пореформенной Украины (К 35-летнему юбилею литературной деятельности И. С. Нечуя-Левицкого) / С. Ефремов // Киевская старина. – 1905. – Т. 88. – № 1. – Отд. 1. – С. 98–116.
4. И. Ж. [Житецкий Г.] Левицкий (Нечуй) И. С. Кайдашева сім’я. (К., 1887 р.) / И. Ж. // Киевская старина. – 1888. – Т. 20. – № 1 / 3. – Отд. 2. Критика. – С. 45–48.
5. Лісовий І. А. Еллінський культурний тип І. С. Нечуя-Левицького / І. А. Лісовий // Українське літературознавство. – 1976. – Вип. 27. – С. 34–37.
6. Л. Ч. Иван Левицкий. Повести й оповідання. Т. II. Старосвітські батюшки та матушки. Повесть. К., 1900 / Л. Ч. // Киевская старина. – 1900. – Т. 70. – № 7 / 8. – Отд. 2. – С. 40–47.
7. Левицкий И. Украинские юмористы и шутники (Этнографический очерк) / И. Левицкий // Киевская старина. – 1890. – Т. 30. – № 9. – С. 373–389; Т. 31. – № 10. – С. 74–93; № 11. – С. 23–250; № 12. – С. 448–470.
8. Левицкий И. Старосветские батюшки и матушки (Повесть из быта украинского духовенства 20-х годов XIX ст.) / И. Левицкий // Киевская старина. – 1884. – Т. 8. – № 1. – С. 83–110; Т. 9. – № 5. – С. 88–116; № 6. – С. 267–288; № 8. – С. 655–680; Т. 10. – № 12. – С. 586–620; 1885. – Т. 11. – № 1. – С. 133–156; Т. 12. – № 8. – С. 631–681; Т. 13. – № 9. – С. 85–127; № 11. – С. 466–519.

9. Павловский М. Левицький М. За Колиивщини. Оповідання ; Гринченко Н. Буря на мори ; Мирний П. Лихий попутав ; Левицький І. Рибалка Панас Крут. К., 1903 / М. Павловский // Киевская старина. – 1903. – Т. 82. – № 7 / 8. – Отд. 2. – С. 76–78.
10. Хропко П. Нечуй-Левицький Іван / П. Хропко // Українська література у портретах і довідках : Давня література – література ХІХ ст. : Довідник / Редкол. : С. П. Денисюк, В. Г. Дончик, П. П. Кононенко та ін. – К. : Либідь, 2000. – С. 221–224.
11. Франко І. Життя і побут сучасного селянина на Україні і у Франції / І. Франко // Збір. Творів : у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 345.
12. Черепин В. [Прокопович В.] Левицький Іван. Повисти й оповідання. Т.ІІІ. Нахаба (Причеп). Навижена. К., 1901 / В. Черепин // Киевская старина. – 1902. – Т. 76. – № 2. – Отд. 2. – С. 124–131.
13. Юбилей И. С. Левицкого в Киеве // Киевская старина. – 1905. – Т. 88. – № 1. – Отд. 2. – С. 19–23.
14. І. С. Іван Левицький. Повисти й оповідання. – Т.1. – СПб., 1899 / І. С. // Киевская старина. – 1899. – Т. 67. – № 11. – Отд. 2. – С. 80–93.

*Гуцал Людмила Антонівна,  
аспірантка Кам'янець-Подільського  
національного університету ім. І. Огієнка*

## **ВНЕСОК Л. СЕВРУКА В РОЗВИТОК МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ПРИРОДОЗНАВСТВА**

Дослідження вітчизняної педагогічної спадщини, вивчення її історії сприяє осмисленню прогресивних ідей минулого з погляду сьогодення. Історичний аналіз розвитку методики навчання природознавства є актуальним для формування сучасного змісту природничої освіти та пошуку нових методик її навчання.

Прогресивні українські педагоги кінця ХІХ – початку ХХ століття свої зусилля спрямовували на пошук ефективних методів і форм навчання. Природознавство пройшло важкий шлях становлення методології предмета, виокремлення з нього математики, географії, фізики, хімії. На початку ХХ століття шкільне природознавство об'єднувало в собі такі сучасні предмети, як ботаніку, зоологію, мінералогію.

Серед найбільш відомих методистів другої половини ХІХ – початку ХХ століття можна назвати М. Корфа, М. Костомарова, М. Пирогова, С. Русову, К. Ушинського та інших. Також у досліджуваній період можна знайти творців оригінальних методик, елементи яких варто було б використовувати й у сучасній практиці. Важливим внеском у розвиток методики навчання природознавства є праці Л. Севрука.

Л. Севрук працював вчителем природознавства в Житомирській чоловічій, Київській чоловічій, Петербурзькій чоловічій гімназіях, викладав в Київському університеті ім. Св. Володимира, Петербурзькому інженерному інституті, був членом Російського Товариства природознавців. Результатом його плідної праці є підручники з методики початкового курсу природознавства та початковий курс природознавства (обидва вийшли у 1902 році).

У вступі до своєї методики автор висловлює думки про необхідність початкових курсів взагалі, зокрема початкового курсу з природознавства. Обраний ним спосіб викладання матеріалу з неорганічної природи є досить вдалим. Велику увагу педагог приділяє підбору дослідів та поетапності їх проведення, щоби уникнути невдалого результату та трагічних наслідків [1]. Самі критики засвідчували, що методика Л. Севрука в досліджуваній період була актуальною, оскільки тоді не існувало достатньо розробленої методики з природознавства, відповідно, вчителі середнього рівня не мали можливості організовувати навчання з цього предмета на достатньому рівні та відповідно до висунутих вимог [3].

Л. Севрук у “Методиці початкового курсу природознавства” наголошує, що існує необхідність дати в руки дітей не підручник, а репетиторій, який допоможе їм освіжити після уроку у своїй свідомості те, що відбувалося на уроці, але ні в якому разі не зможе замінити самого уроку, та багато у чому допоможе тим, хто активно займався на уроці, але буде безпорадним для того, хто байдикував або був відсутнім під час заняття [1].

Методика Л. Севрука складається, головним чином, з запитань, розташованих у порядку проведення уроків. В багатьох випадках автор наводить висновки на основі уявних відповідей на запитання, що поставлені у тексті.

Що стосується ботанічної частини методики, то досліди в ній наочні, відповідають навчальному матеріалу і можуть бути перевірені учнями самостійно. Головна увага приділяється фізіології рослин, потім знайомству з внутрішньою будовою та органографією. Систематика зовсім відсутня. Л. Севрук пропонує вивчати природу не по книжках і в класі, а на природі. Але, хоч екскурсія є корисним методом, то вона, як правило, нездійсненна у великих містах [2].

У зоологічну частину методики автор включає ряд зразкових уроків, а в курсі подає низку запитань і малюнків, за якими діти могли б згадати матеріал, який розглядали у класі. Методисти у досліджуваній період вважали, що доцільніше подавати запитання, на які вчитель давав би відповіді, згідно зі своїми знаннями, а учні могли б законспектувати слова вчителя. Але Л. Севрук відійшов від цього методу. По-перше, тому що для учня книга потрібна лише для того, щоби згадати про спільну роботу з вчителем, і, по-друге, тому, що свою методику він призначав не для вчителів, а й для осіб, не підготовлених до викладацької діяльності, тому й помістив у своїй праці багато малюнків (більш ніж півтисячі) [3].

Автор розробив ряд завдань з зоології. Серед них були такі, зміст яких не можна вважати науковим. Наприклад, опис ока. Методист не помістив такого опису ні в курсі, ні в методиці, розмістивши лише запитання без відповідей, які повинні шукати і викладачі, і учні самостійно в інших джерелах. У своїх запитаннях автор заходить досить далеко, у саму глибину явищ. Так, у нього виникає запитання, чи може людина повернути око зіницею всередину або вийняти око, почистити його і покласти на місце [1,2]. Можливо, автор вводив у свою методику такі пункти, які являють найбільше ускладнення для розуміння і запам'ятовування з боку учнів і для викладення та пояснення з боку вчителя. Але ми не знаходимо відповідних запитань, які б наштовхнули на вирішення таких складних ситуацій. Автор подає матеріал ніби уривками, без детальних пояснень. Викладачам

він нагадує, що, наприклад, сама назва сльозових залоз свідчить, що вони служать для виробництва сліз, що, на нашу думку, не є достатньо науковим [1].

Фахівці Міністерства Народної Освіти у досліджуваний період визнали методикау Л. Севрука придатною для застосування [3], і вона використовувалася в російських гімназіях з 1903 до 1917 року. За методикою Л. Севрука працювало й декілька гімназій Правобережної України, зокрема, гімназії Вінниці, Бродів, Острога, Білої Церкви.

Українська методика навчання природознавства у досліджуваний період розвивалася під впливом російської методичної думки, проте активно шукала власні шляхи подолання багатьох її проблем. Досліджена нами методика не могла бути порівняна з прогресивними методиками М. Корфа чи Д. Богоявленського, за якими навчалися у найкращих гімназіях нашого регіону. Проте, ми вважаємо, що наше дослідження потрібне науковцям – дослідникам історії освіти, педагогічної науки, для подальших наукових розвідок висвітленої проблеми.

### Література

1. Севрукъ Л. Методика начального курса естествовѣдѣнія. Книга для учащихся. Въ текстѣ 523 рисунка. – С.-Петербургъ: Изданіе автора, 1902. – С. XVI + 456.
2. Севрукъ Л. Начальный курс естествовѣдѣнія. Книга для учащихся. Въ текстѣ 346 рис. – С.-Петербургъ: Изданіе автора, 1902. – 182 с.
3. Флеровъ А.Е. Указатель книгъ по вопросамъ воспитанія и обученія. Критическій обзоръ педагогической литературы. Руководство для учителей и учительницъ начальныхъ школь, городскихъ училищъ, для преподавателей среднихъ и низшихъ учебныхъ заведеній, а также для родителей и воспитателей. Вып. 1. – М.: Изданіе книжнаго магазина К.И.Тихомирова, 1905. – 484 с.

*Дороніна Дар'я Ігорівна,  
магістрантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ГРОМАДСЬКА ТА ПУБЛІЦИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВЧЕНОГО-ЕКОНОМІСТА ІВАНА ВАСИЛЬОВИЧА ВЕРНАДСЬКОГО (1821 – 1884)**

І.В. Вернадський походив із сім'ї, історія якої може слугувати прикладом мінливого і навіть сумного розвитку національної свідомості серед української інтелігенції ХІХ століття. Пращури Вернадських прийшли на Запоріжжя або з Литви, або з Італії, а пізніше, в середині ХVІІ століття оселилися на Чернігівщині. Тож він добре володів українською мовою, в його домі панував український дух.

Іван навчався в Київській гімназії і вже після шостого класу склав державний іспит і його було прийнято до Київського університету. Не маючи коштів, Вернадський дуже бідував у Москві, внаслідок чого хронічно захворів на серце. Повернувшись до Києва, він блискуче закінчив тамтешній університет. За працю “Про душу”, написану під впливом платонівської філософії, Вернадського було нагороджено золотою медаллю.



У 1849 році вчений захистив у Московському університеті докторську дисертацію “Критико-історичне дослідження про італійську політико-економічну літературу до початку ХІХ століття”. Того ж року його підвищили на посаді до надзвичайного професора. Наступного року Вернадський перевівся до Московського університету, де працював до 1856 року на посаді звичайного професора політичної економії.

Іван Васильович Вернадський – видатний український економіст, який зробив великий внесок у розвиток науки і культури.

Працюючи професором Київського університету, він був членом “Комісії для обстеження Київського учбового округу”, діяльність та публікації якої мали важливий вплив на розвиток новітнього українства.

Доказом надзвичайної популярності Вернадського була його громадська та публіцистична діяльність, заголовки його праць дають підстави для таких висновків.

Вернадський не був фахівцем з якоїсь однієї галузі економіки. Його цікавив цілий ряд економічних і статистичних проблем.

Іван Вернадський регулярно відвідував усі засідання, виступав у дискусіях, часто робив доповіді. Там же він заснував “Слов’янську печатню”, яка видавала книжки слов’янськими мовами. У 1860 році Вернадський брав участь у роботі міжнародного статистичного конгресу в Лондоні, його було обрано до президії однієї з сесій, присвяченої проблемам перепису населення та військової статистики.

Застосовуючи принцип поділу праці, Вернадський закликав жінок працювати там, де б вони могли проявити себе найбільш ефективно та одержувати платню нарівні з чоловіками. Щоб звільнити жінок від домашньої праці, він пропонував створювати спеціальні помешкання з широкою мережею ресторанів та інших підприємств побутового обслуговування поблизу. Не забував він захищати і права домашньої обслуги.

У 1857 році вчений переїжджає до Петербурга і до 1867 року служить урядником зі спеціальних доручень у Міністерстві внутрішніх справ. Великим досягненням на той час було видання газети, присвяченої економічним, політичним та соціальним проблемам, а також економічного журналу. Газета під назвою “Економічний показчик” (у 1857 – 1858 роках) була тижневиком великого обсягу, який мав понад 2000 передплатників.

Між 1857 і 1859 роками він викладає у Головному педагогічному інституті, а між 1861 і 1868 роками – в Олександрівському ліцеї. Вів активну роботу у “Політико-економічному комітеті при Імператорській вільній економічній спілці”. У 1868 році Вернадський був змушений залишити Петербург і переїхати до Харкова через серцеву недугу, де став керівником відділу Державного банку. 1876 року він пішов на пенсію і повернувся до Петербурга, де і помер у 1884 році.

Іван Васильович Вернадський був надзвичайно здібною і різнобічною людиною. Крім політичної економії і статистики, тобто суто фахових предметів, він все своє життя жваво цікавився та володів слов’янськими літературами, знав англійську, французьку, італійську, німецьку, польську мови і мав пропольські політичні симпатії). Вчений вирізнявся великою працьовитістю, легким стилем письма, вмінням публічно промовляти та полемізувати. Це була людина із товариським характером.

## Література

1. Білоконенко О.В. Історія економічних вчень. – Б. р. в.
2. Вернадський В.І. Очерки геохимии. – М., 1983. – С. 252.
3. Дерев'якін Г.Г., Перковський Л.П. З історії економічної думки на Україні XIII-XVII ст. // Історія народного господарства та економічної думка Української РСР. Вип. 12. – К., 1982. – С. 104.
4. Злупко С. Адам Сміт і розвиток прогресивної економічної думки України // Економіка Радянської України. – 1996. – № 12. – С. 40-46.
5. Злупко С. Економічна думка України. – Б. р. в.
6. Коропецький І.С. “Українські економісти XIX ст. та західної науки”.
7. Цит. за: Рознер І.Г. Соціально-економічні вимоги представників української шляхетства і козацької старшини в 60-ті рр. XVIII ст. – С.98.
8. Фомко І.Ф. Економічні погляди А.Алейникова // З історії економічної думки на Україні. – К., 1961.

*Заєць Світлана Сергіївна,  
аспірантка Уманського державного  
педагогічного університету ім. П. Тичини*

### **МИТРОПОЛИТ АНДРІЙ ШЕПТИЦЬКИЙ – ОПКУН СИРІТСЬКИХ ЗАКЛАДІВ ГАЛИЧИНИ**

Постать графа Андрія Шептицького, митрополита Греко-Католицької Церкви, посідає особливе місце в організації діяльності сирітських закладів Галичини.

У 1917 році було створено Фонд митрополита Андрія Шептицького для українських сиріт, а ще раніше відкрилися засновані ним сиротинець, бурса, притулок для вбогих. З 1918 року, після повернення Андрія Шептицького із заслання (1914-1917) з Росії в Галичині заіснувала благодійна інституція, що називалася “Захист ім. митрополита Андрія Шептицького для сиріт у Львові”. Митрополит був його першим президентом, фундатором і добродієм. Завдяки допомозі Шептицького це колективне благодійне товариство придбало майно у Богородчанському повіті, а також 3670 моргів лісу за 4 мільйони крон (сам Шептицький покритв 3 мільйони). Через два роки по заснуванню митрополит докупив для “Захисту...” ще 232 морги орної землі у Зарванці (це коштувало 324 тис. польських марок) і заснував там хліборобсько-ремісничу школу. Це товариство зі своїх прибутків утримувало у Львові на вул. Потоцького сиротинець, де було майже 1,5 сотні знедолених дітей. До цієї справи приєдналось духовенство, українська діаспора та громадськість: “Ні одна дитина української нації не може і не сміє пропасти! Де нема родичів, там опікується вся українська громада” (Жіноча доля. – 1931. – 10 травня).

На загальних зборах Товариства 23 березня 1918 року було вибрано раду. Життєдіяльність названого Товариства проводилась згідно з окремим статусом. Метою Товариства було виховання сиріт (хлопчиків і дівчаток), позбавлених батьківської опіки.

Крім названого Товариства рескриптом галицького Намісництва від 28 червня 1917 року затверджено “Українське Крайове Товариство охорони дітей і опіки над молоддю” у Львові, метою якого була охорона дітей та молоді української народності, особливо опіка над українськими військовими сиротами.

Завдання цих товариств були такими: ширити і розвивати ідею охорони дітей та опіки над молоддю, впливати на неї усним і друкованим словом, зокрема, щоденною і періодичною пресою, виданням брошур, створенням фахових курсів, конференцій, з’їздів, через місцеві гуртки, інші організації для опіки над дітьми та молоддю, пособляти матеріально та морально їх діяльність; творити і утримувати для опіки і виховання дітей та молоді захисти, бурси, охоронки, сиротинські гнізда, фахові та іншого роду школи; організовувати чинники, покликані до праці над опікою та вихованням сиріт і знедолених дітей та приділяти марнуванню сил в такій діяльності; слідкувати за причинами занедбання дітей і молоді, за успіхом застосованих для цього способів, вести статистику, потрібну для цілей товариств; вести пошуки дітей і молоді, що потребують опіки; співпрацювати з центральними та іншими властями держави і краю, з центральною Віденською організацією опіки над дітьми та іншими потрібними організаціями; вносити у цих справах петиції до законодавчих органів влади; брати участь у конференціях і конгресах, присвячених справі опіки над дітьми і молоддю (ЦДІА м.Львова. – Ф.572. – Оп.І. – Спр.І. – С.5-8).

У тісному зв’язку з цими товариствами співпрацювали Товариство “Український фонд воєнних вдовиць і сиріт”, військовий комітет, галицьке Намісництво, Крайова шкільна рада, Вищий Крайовий Суд у Львові, товариство “Просвіта”, товариство забезпечень “Дністер”, крайове товариство “Сільський господар” та ін.

Без тісного співробітництва окремі організації не могли б серйозно працювати. Зрозуміло, що врятувати дітей могла тільки українська харитативна (доброчинна) діяльність, чим і займались представники греко-католицької церкви. 4 червня 1931 року у Львові в митрополичій палаті Андрій Шептицький та представники львівського духовенства, зацікавлених товариств зібралися, щоб вирішити питання про зародження та розвиток української харитативної діяльності в Галичині. Було створено комітет, який очолив харитативний рух у Галичині.

Сирітські заклади того часу переживали великі матеріальні труднощі: мова йшла навіть не про одяг чи якісь певні речі, а про щоденне харчування. І за допомогою звертались насамперед не до держави, а до церкви, митрополита Андрія Шептицького, бо знали, що він ніколи їм не відмовить, допоможе в будь-якій фінансовій справі. Ведучи дуже скромне чернече життя, Шептицький з митрополичих фондів, свого родинного маєтку віддавав кошти на народні цілі. Так, щороку своїм коштом утримував 20 бідних юнаків і 20 дівчат, допомагаючи їм здобути найрізноманітнішу освіту. У Львові й нині живе чимало людей, які в життєво скрутні моменти скористалися матеріальною допомогою митрополита.

Питання виховання молоді, турботи про неї Шептицький ніколи не випускав з уваги. У “Слові про вчителів” – в одному з перших своїх послань до пастви, він заповідав: “Виробляйте у молоді самостійність і індивідуальність. Учть її більше числити на себе, ніж на других. Учть не оглядатись на поміч роду та краю, а власною ініціативою дороблятися самостійного буття”.

Саме завдяки церкві, керівником якої був митрополит Андрій Шептицький, були врятовані українські діти-сироти від національної, духовної і матеріальної загибелі. І сьогодні варто було б глибше ознайомитись з діяльністю сирітських закладів, різних опікунських товариств того часу, перейняти ставлення вихователів, опікунів до організації життєдіяльності таких закладів у наш час.

### Література

1. Слабошпицький М. Українські меценати. – К., 2001. – С.241-242.
2. Андрей, Митрополит. Послання до духовенства. – Жовкля . – 1908. – С. 13–14.
3. Андрей, Митрополит. Слово до української молоді . – Львів, 1932. – С.9.

*Зайцевський Михайло Ігорович,  
аспірант Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **ІВАН ОГІЄНКО (МИТРОПОЛИТ ІЛАРІОН): ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОСТІ ТА КУЛЬТУРИ**

Ім'я Івана Огієнка посідає гідне місце серед величних імен людей, які само-віддано і саможертвовно служили українському народу. Сьогодні, в часи духовного, національного та релігійного відродження України, коли відбувається повернення багатьох імен духовних провідників української нації, які раніше були під забороною, постать І.Огієнка і як ученого, і як державотворця, і тим більше як церковно-релігійного діяча на ниві відродження нації заслуговує на особливу увагу та вивчення. Вченим написані понад півтори тисячі праць, що стосуються проблем окремішності і самобутності української мови, культури, історії української православної церкви, які містять у собі принципові для нашої науки концепції щодо актуальних проблем сучасного українознавства, з яких і сьогодні тривають наукові дискусії.

Ідеї та прагнення І. Огієнка, його наукові роботи і приклади практичної діяльності мають посісти гідне місце в історичних підвалинах становлення української незалежності. Тому систематичне дослідження та оцінка їх актуальності на сьогоднішній день є важливим завданням для нас.

Наукову діяльність та формування ідейного доробку І. Огієнка можна умовно поділити на декілька пов'язаних між собою напрямків, що відповідають періодам його біографії.

1. Вже на початкових етапах своєї діяльності напередодні української національної революції (1917 – 1920) І. Огієнко як мовознавець та історик приділяв головну увагу проблемам походження та розвитку української мови як самостійного культурно-історичного феномена. Наукова позиція І. Огієнка, що сформувалася в цей період, походить з усвідомлення значення мови як “душі нації”, “серця народу”, “головного двигуна української культури” [12]. Він одним з перших професорів перейшов на викладання українською мовою і розпочав читати новий курс – “Історія української мови”, ставши невтомним носієм ідеї повернення українській мові належного їй місця у всіх державних, громадських установах [2].

2. Глибоко усвідомлюючи високу роль національної мови, релігії і церкви у розбудові незалежної Української держави, І.Огієнко у 1918 році виступив на Всеукраїнському Церковному Соборі у Києві з доповіддю “Відродження Української Церкви”, в якій науково аргументовано довів історичне право Української церкви на самостійне існування. З вересня 1919 по 1922 рік І. Огієнко очолює створене урядом УНР Міністерство віросповідань, де розпочинає активну українізацію (дерусифікацію) державних установ і церковного життя [10]. Він здійснив ряд заходів з відродження та становлення Української автокефальної православної церкви, утворення її ієрархії на чолі з Церковним Синодом, а також організував видавництво “Українська автокефальна церква”, створив та очолив Комісію з перекладу Святого Письма українською мовою, особисто беручи активну участь у перекладах.

3. У 1920 році, перебуваючи в еміграції в Польщі, І. Огієнко активно працює для розвитку українського християнства поза межами України. Він розгортає широку просвітницьку та видавничу діяльність – створює видавництво “Українська Автокефальна Православна Церква”, засновує науково-популярні щомісячники “Рідна Мова” (1933 – 1939) та “Наша Культура” (1935 –1937), приступає до реалізації видання 30-томної “Бібліотеки українознавства”, продовжує роботу з перекладу українською мовою Біблії [12]

З 1937 року в період примусового окатоличення та нищення українських православних храмів І. Огієнко приймає чернечий постриг й обирає ім'я Іларіона. У 1944 році його висвячують на митрополита православної Варшавської митрополії [11]. В цей час І. Огієнко самовіддано захищає інтереси віруючих українців та, розробляючи концепцію відродження Української Автокефальної Православної Церкви, приступає до написання серії досліджень з історії Української Православної Церкви,

У 1944 році Митрополит Іларіон був змушений емігрувати до Швейцарії, а у 1947 – до Канади. Як вчений-мовознавець І. Огієнко особливих зусиль докладав щодо захисту й утвердження наукової, політично незаангажованої концепції походження української літературної мови, що бере початок з IX століття (“Повстання азбуки й літературної мови в слов'ян”, 1938; “Історія української літературної мови”, Вінніпег, 1949). І. Огієнко завжди був вірним ідеї мовного єднання всіх українців: “Ми за всяку ціну мусимо творити одну спільну соборну літературну мову. Мусимо творити, коли хочемо стати нацією. Мусимо бути нацією, коли хочемо бути народом незалежним. Це треба пам'ятати кожному. Гасло: “Для одного народу – одна літературна мова” мусить стати бойовим нашим завданням для сучасної праці кожного, хто визнає себе українцем”. Його науково-популярний часопис “Рідна Мова” довгий час виконував роль світової загальноукраїнської трибуни, центру збереження єдиної літературної мови для українців діаспори [8, 165-170].

У 1951 році І. Огієнка обирають “митрополитом Вінніпегу і всієї Канади”. У Канаді за десять років вийшло 29 його друкованих праць, а 1962 року в Лондоні був виданий повний канонічний переклад українською мовою Біблії, що був результатом 40-річної праці професора І. Огієнка. Таким чином, навіть перебуваючи в далекій еміграції, І.Огієнко до скону боровся за українську мову та церкву, за соборну Українську державу, яка в кінці ХХ століття стала реальністю [ 8, 184].

В останні роки ім'я Івана Огієнка та його багатюща наукова спадщина все активніше повертаються в Україну. У Києві і Львові значними накладками перевидані найголовніші фундаментальні праці ученого.

Таким чином, зараз І. Огієнко як видатний церковний діяч та каменярь однієї соборної української літературної мови, що був носієм українського духу та творцем автокефалії і єдності української православної церкви, знаходиться серед тих стовпів, титанів, на діяння яких спирається вся наша робота в розбудові молодого незалежної України. Важливість його праці не втрачена і тепер, а є дороговказом для підростаючих поколінь молодих українців.

### Література

1. Білан А. Іван Огієнко // Українська культура. – 1992. – №1. – С.12-13.
2. Біленко І. Мова як елемент національного релігійно-церковного життя (у світлі візії І.Огієнка) // Духовна і науково-педагогічна діяльність І.І.Огієнка (1882-1972) в контексті українського національного відродження: Наукові доповіді другої Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. 18-19 лютого 1997 р. До 115-річчя від дня народження. – Кам'янець-Подільський – Київ, 1997. – С.55-56.
3. Войсович Г. Політичний вимір творчості І.Огієнка. – Там само. – С.103-105.
4. Гирич І. Іван Огієнко: Хроніка життя і спадщина // Старожитності. – 1992. – Ч.4.
5. Огієнко І. Українська культура. – К.: Довіра, 1992. – 140 с.
6. Огієнко І. Українська церква: нариси з історії української православної церкви: [у 2 т.]. – К., 1993. – 284 с.
7. Степович Д. Іван Огієнко // Літературна Україна. – 1992. – 16 січня.
8. Тимошик М. Голгофа Івана Огієнка. – К., 1997. – 237 с.
9. Тимошик М. “Лишусь навіки з чужиною...”. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) і українське відродження: Наук. видання. – Вінніпег – К. 2000. – 548 с.
10. Тимошик М. Весь вік, весь труд віддав Україні // Пам'ять століть. – 1997. – №1. – С.87-89.
11. Тимошик М. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) і Українська Церква // Пам'ять століть. – 1998. – №2. – С.95-105.
12. Тимошик М. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) і Українське відродження // Митрополит Іларіон (Іван Огієнко). Життєписи великих українців. – К.: Либідь, 1999. – С.7-61.

*Зосім Ольга Леонідівна,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент*

*Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### ДОСЛІДНИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСНІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Першими, хто розпочав систематичне дослідження української духовної пісні були *філологи*. Завдяки їм з кінця ХІХ століття почали з'являтися перші наукові розвідки, присвячені українській духовнопісенній творчості, та публікації текстів пісенних творів. У Західній Україні у кінці ХІХ – на початку ХХ століття зібранням та обробкою текстового матеріалу опікувалися М. Возняк, В. Гнатюк, М. Грушевський, І. Франко, В. Щурат; у Східній – В. Перетц, С. Щеглова, Ю. Яворський.

Українські дослідники-філологи у своїх розвідках неодноразово підкреслювали тезу про вагомому роль західноєвропейської пісенності у становленні вітчизняного духовно-пісенного репертуару. Так, І. Франко у статті “Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над “Богогласником” акцентує увагу на тезі про місце західної духовної поезії у становленні вітчизняної, про вплив західноєвропейської духовно-пісенної традиції на українську, зазначаючи, що “часи XV, XVI, XVII в. були у нас порою, коли по нашій землі стрічалися та мішалися різнорідні впливи й течії культурні: німецькі, католицькі та протестантські” [13, 142]. Конкретизуючи свою тезу, І. Франко вказує на роль європейських творів у національному духовно-пісенному репертуарі і констатує запозичення українською духовною піснею європейських пісенних форм. Дослідник відмічає, що “...фрази та звороти із стихів, акафістів і житій перелиті тут у форми західноєвропейського *Meistergesang*’а або латинських гімнів” [13, 143].

Проблема запозичень із західноєвропейського репертуару, безумовно, була не першочерговою на першому етапі дослідження вітчизняної пісенності. У наукових розвідках дослідники, наголошуючи на тезі про вплив західноєвропейської (зокрема, польської) культури на українську, лише побічно звертали увагу на запозичені пісні в українському репертуарі. Найчастіше вони обмежувалися констатацією відомих пісень західноєвропейського походження у вітчизняному репертуарі. Результатом роботи дослідників кінця XIX – першої третини XX століття у галузі запозичень європейської пісенності до вітчизняного репертуару став окреслений (хоч і розпорошений по роботах різних дослідників) корпус західноєвропейських пісень, який щодо сучасного стану вивчення проблеми іноземних запозичень в українському репертуарі становить приблизно половину запозичених пісень, що побутували у XVII – XIX століттях.

Так, у роботах дослідників-філологів кінця XIX – першої третини XX століття було вказано на іноземне походження понад тридцяти пісень з українського репертуару. Назвемо лише декілька, найбільше популярних: “*Angelus pastoribus*” (“*Anioł pasterzom mówić*”) – “Ангел пастырем мовил”, яку називають В. Гнатюк [4, 24], М. Грушевський [7, 92], В. Перетц [10, 169-174], Ю. Яворський [19, 167-168]; “*Boże, kocham Cię*” – “Боже, люблю тя” М. Возняк [1, 64], С. Щеглова [18, 298-299]; “*Syn Boży jse nám narodil*” – “Сын Божій ся нам народил” В. Гнатюк [4, 22], Ю. Яворський [19, 172]; “*Czas radosti, weselosti*” – “Час радости, веселости” В. Гнатюк [4, 23], Ю. Яворський [19, 174-175] та інші.

Дослідники-філологи кінця XIX – першої третини XX століття через малу розробленість даної проблематики, цілком зрозумілу на початковому етапі вивчення, не завжди могли об’єктивно оцінити місце запозиченої пісенності в українському репертуарі. Так, І. Франко, вказуючи на важливу роль європейської пісенності у становленні національного репертуару (XVII століття), не завжди високо оцінює перекладений пісенний матеріал XVIII – XIX століть з літературної точки зору (“а коли перекладені з польської, то переклад слабкий...” [15, 223]). Цю думку за ним поділяє М. Возняк [2, II, 314].

Велику увагу запозиченням (зокрема, польським) в українському духовно-пісенному репертуарі приділяв В. Перетц. Окрім констатації європейських запозичень він вперше зробив спробу порівняти тексти оригіналів і перекладів кількох

відомих пісень, зокрема “Anioł pasterzom mówił” (“Ангел пастырем вестил”) [10, 169-174], “Jest zdrada w świecie” (“Есть прелесть в свете”) [10, 132], “Czemu pod Chorągwią puchy świat hołduje” (“Почто мир гордиться во временной славе”) [10, 151-153].

У своїх роботах В. Перетц, прагнучи показати генетичне коріння української пісенності, дещо перебільшує роль польської пісенності у становленні українського духовно-пісенного репертуару. Зокрема, через велику кількість полонізмів у текстах українських пісень XVII – XVIII століть дослідник вважав деякі українські оригінальні твори перекладами з польської. Наприклад, через подібність інципітів польської пісні “Wesoły nam dzień dziś nastał” та української “Ныне веселый нам день настал” (Створення пісень на заданий інципіт було поширеною практикою серед українських авторів) [10, 86-90] він визначив як запозичену одну з найдавніших зафіксованих у рукописах оригінальних українських духовних пісень, яка міститься на останній сторінці рукопису Києво-Михайлівського монастиря (НБУВ, ф. КДА(П), №529, арк. 536 – 536 зв.) і датується 1604 роком. (Про цей твір М. Возняк говорить, що його інципіт “нагадує польські великодні пісні, але в подальшому тексті український віршописець був досить самостійний” [2, II, 291].) Незважаючи на деякі хибні положення, саме В. Перетц одним із перших дослідників зробив спробу проаналізувати декілька популярних пісенних творів щодо їх трансформації в українському репертуарі.

Іноземним запозичення приділяв увагу і Ю. Яворський. У роботі [19], публікуючи тексти 180 українських духовних пісень, у коментарях до них дослідник зазначає, що серед них 30 пісенних творів має іноземне походження. Частину з них він подає з точним посиланням на джерело, вказуючи, що ці твори, ймовірно, перекладені з польської або чеськословацької. (Саме так автор зазначає мову пісенних творів.) Прагнучи показати значимість європейської пісенності для української, Ю. Яворський повторює помилку В. Перетца, залучаючи до запозичених українські твори лише на підставі лексики, оскільки для дослідника основним критерієм визначення решти пісенних творів як перекладів стала польська, чеська або словацька лексика їх текстів, яка є вельми характерною для української мови Галичини та Закарпаття. Сьогодні ми можемо говорити, що з творів, гіпотетично зазначених дослідником як запозичені, є дві пісні польського походження, решта є піснями українськими. Робота Ю. Яворського, незважаючи на певні неточності, серед усіх досліджень кінця XIX – першої третини XX століття подає найбільшу кількість даних про пісенні зразки польського та словацького походження в українському репертуарі.

Отже, перший етап філологічних досліджень іноземних запозичень до українського духовно-пісенного репертуару знаменується наступними рисами:

- інтересом до західноєвропейських витоків вітчизняної духовної пісенності;
- відсутністю спеціальних досліджень про іноземні запозичення до українського духовно-пісенного репертуару;
- формуванням корпусу текстів пісенних зразків європейського походження в українському репертуарі (встановлено понад 30 запозичених пісенних творів);
- перевагою розвідок описового типу над роботами аналітичного характеру.



*Сучасний дослідник вітчизняної пісенної традиції не може оминати доробку, створеного українськими філологами, – дослідниками української духовної пісні кінця XIX – першої третини XX століття, оскільки саме вони заклали фундамент для подальшого вивчення вітчизняної духовної пісенності.*

З кінця XIX століття українська духовна пісня стала об'єктом дослідження музикознавців, які відмічали впливи західноєвропейської пісенності як важливий чинник у формуванні національного духовно-пісенного репертуару, однак спеціально не розробляли проблематику, пов'язану з європейськими джерелами української духовно-пісенної творчості.

Першими українськими музикознавцями, які досліджували духовні пісні, стали вчені початку XX століття – М. Грінченко, О. Кошиць, Б. Кудрик. М. Грінченко згадує про польські впливи у розвитку української пісні – говорячи про польський прототип української любовної пісні [5, 182] та вказує на польську музичну культуру як один з чинників формування українського романсу [5, 199]. О. Кошиць відмічає у кантах “пристосування до українського матеріалу європейських засобів музичної композиції XVI – XVII століття” [8, 42]. Подібність із західноєвропейським духовно-пісенним репертуаром він знаходить “в мелодійно-гармонічних зворотах церковного характеру, фігураційних дрібницях, у каденціях ... та в голосоведенні з дуже рухливим басом, інструментального характеру при цілком простій мелодії ... В подібність з німецькими народними піснями XVII століття і хоралом, канти є строфічні” [8, 42].

Б. Кудрик також зосереджується на типових рисах європейської мелодики в українській духовній пісні. Він відмічає, що “вплив західного бароку відбивається тут у першу чергу у ритміці; ритміка західних сюїтових танців в роді павани, галіярди, навіть менуета не належить тут до рідкостей. Подекуди не брак навіть каденційних мелізмів і зворотів, яких вітчизною є мелодія доби Монтеверді, Каваллі, Честі чи Страделлі” [9, 22]. Українські музикознавці кінця XIX – першої третини XX століття, відмічаючи європейські риси в українській духовній пісні, не наводять прикладів мелодій європейських пісень, обмежуючись лише загальною характеристикою їх спільних рис.

Таким чином, перший етап музикознавчих досліджень іноземних запозичень до українського духовно-пісенного репертуару знаменується:

- відсутністю спеціальних досліджень про європейські витoki української духовної пісенності;
- характеристикою сфери взаємодії західноєвропейської та української духовної пісенності на стильовому рівні;
- відсутністю робіт, які б започаткували формування корпусу запозичених пісенних творів в українському репертуарі, а також праць аналітичного характеру щодо трансформації західноєвропейських пісенних зразків в українському репертуарі.

Отже, дослідники української духовної пісні кінця XIX – першої третини XX століття заклали фундамент для подальшого вивчення проблематики іноземних запозичень в українському духовно-пісенному репертуарі. Філологічні дослідження склали основу для формування корпусу текстів пісенних зразків європейського походження в українському репертуарі (дослідниками було встановлено понад 30 запозичених пісенних творів). Музикознавчі дослідження привернули увагу

на сферу взаємодії західноєвропейської та української духовної пісенності на стильовому рівні. Формування пісенного корпусу запозичених європейських творів стало можливим лише на наступному етапі музикознавчих досліджень.

### Література

1. Возняк М. З культурного життя України XVII-XVIII вв. // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Т. CVIII. – Львів, 1912. – С. 57-102; Т. СІХ. – Львів, 1914. – С. 10-38.
2. Возняк М. Історія української літератури: у 2 кн. Навч. вид., 2-ге, перероб. – Кн. 1. – Львів: Світ, 1992. – 696 с.; Кн. 2. – Львів: Світ, 1994. – 360 с.
3. Возняк М. Матеріяли до історії української пісні і вірші. Тексти і замітки // Українсько-руський архів. – Т. ІХ. – Львів, 1913. – С. 1-124; Т.Х. – Львів, 1914. – С. 125-480; Т. ХІ. – Львів, 1925. – С. 481-589.
4. Гнатюк В. Угро-руські духовні вірші // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Т. XLVI. – Львів, 1902. – С. 1-68; Т. XLVII. – Львів, 1902. – С. 69-164; Т. XLVIII. – Львів, 1902. – С. 165-272.
5. Грінченко М. Вибране. Упоряд. і редакція М. Гордійчука. – К.: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УССР, 1959. – 530 с.
6. Грінченко М. Історія української музики. – К.: Спілка, 1922. – 278 с.
7. Грушевський М. Співаник з початку XVIII ст. // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Т. XV. – Львів, 1897. – С. 1-48; Т. XVII. – Львів, 1897. – С. 49-98.
8. Кошиць О. Про українську пісню й музику. – [Вид. 2]. – К.: Музична Україна, 1993. – 48 с.
9. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Упорядник та автор передмови Юрій Ясиновський – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с. – (Серія “Історія української музики”. Вип. 1. Дослідження).
10. Перетц В. Историко-литературные исследования и материалы. – Т. 1: Из истории русской песни. – Ч. 1. Начало искусственной поэзии в России. Исследования о влиянии малорусской виршевой и народной поэзии XVI-XVIII в. на великорусскую. К истории Богогласника. – СПб.: Типография Ф. Вайсберга и П. Гершнина, 1900. – 425 с.
11. Перетц В. Малорусские вирши и песни в записях XVI-XVIII веков // ИОРЯС. – Т. IV. – Кн. 3, 4. – СПб., 1899. – С. 869-938.
12. Перетц В. Очерки старинной малорусской поэзии // ИОРЯС. – Т. VIII. Кн. 1. – СПб., 1903. – С. 81-119.
13. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над “Богогласником”: Зібр. тв. у 50 т. – Т. 39. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 129-143.
14. Франко І. Калуський співаник XVIII в.: Зібр. тв. у 50 т. – Т. 32. – К.: Наук. думка, 1981. – С. 347-349.
15. Франко І. Кам'янський богогласник 1734 р.: Зібр. тв. у 50 т. – Т. 32. – К.: Наук. думка, 1981. – С. 336-346.
16. Франко І. Карпаторуське письменство XVII-XVIII вв.: Зібр. тв. у 50 т. – Т. 32. – К.: Наук. думка, 1981. – С. 207-229.
17. Франко І. Наші коляди: Зібр. тв. у 50 т. – Т. 28. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 7-41.
18. Щеглова С. Богогласник. Историко-литературное исследование. – К.: Типография университета Св.Владимира, 1918. – 344 с.
19. Яворский Ю. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси. – Прага, 1934. – 345 с.

*Кирилюк Валерій Михайлович,  
Заслужений артист України,  
доцент Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **ТВОРЧИСТЬ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ**

Народилася Марія Костянтинівна Адашовська (сценічний псевдонім – Заньковецька) 4 серпня 1854 року в селі Заньки Ніжинського повіту Чернігівської губернії у сім'ї збіднілого поміщика Костянтина Костянтиновича Адашовського. Старовинний дворянський рід Адашовських бере свій початок із XVII століття. Предки Марії Костянтинівни впродовж кількох століть перебували на військовій службі і їх імена були відомі в російській військовій історії.

Хоча Марія Костянтинівна була дворянського роду, проте не цуралася простих людей, то ж дитинство та юність Марії Заньковецької пройшли в оточенні сільських дітей. Великий вплив на становлення й розвиток її особистості мала няня на прізвисько Сухондиха, яка ще над колискою майбутньої великої актриси співала українські пісні, розповідала багато казок, дум, легенд.

Обдарована від природи Марія дуже рано почала читати та писати. Із шести років вона навчалася в Копилівці у приватній школі Арендаренка, потім навчалася в Ніжині у приватному училищі пані Шоу, де здобула початкову освіту. Продовжила майбутня актриса своє навчання у Чернігівському пансіоні пані Осовської [4, 21].

Ще будучи пансіонеркою, Марія Костянтинівна брала участь в учнівських виставах і звернула на себе увагу всіх учителів, які радили їй прохати своїх батьків віддати до театральної школи, але, за існуючими тоді поглядами і тенденціями традиційних дворян на акторів, про це не могло бути й мови.

Тернистим і нелегким був шлях Марії Заньковецької до театральної сцени. Дуже вразлива від природи, щедро обдарована артистичними й музичними здібностями, вона неухильно шукала можливість висловити думки й почуття, які сповнювали її.

Незважаючи на протидію з боку сім'ї, долаючи величезні труднощі, Марія Костянтинівна восени 1882 року остаточно перейшла на професійну театральну сцену, яка принесла їй популярність і величезну славу.

У 1882 році Марія Заньковецька стала актрисою професійного театру під керівництвом Марка Кропивницького в Єлисаветграді.

Дебют Марії Заньковецької відбувся 27 жовтня 1882 року, де вона виступила в ролі Наталки у п'єсі І. Котляревського “Наталка-Полтавка”.

Уже в перших сценічних образах вирізьблюється одна з рис творчості Марії Заньковецької: її героїні – безправні та знедолені селянки, скалічені, розчавлені суспільним ладом жінки. Найсильніші образи Заньковецької – постаті жінок, сповнені соціального протесту.

Марія Заньковецька була зразком і недосяжним ідеалом для тих, хто працював з нею разом на сцені, хто створював чудові сценічні образи й намагався досягти її рівня. Проте піднятися на таку височінь нікому не вдалося, навіть у театрі в корифеїв, хоча Марія Костянтинівна своїм неабияким талантом піднімала на вищий щабель всіх тих, хто виступав з нею на сцені.

Своєю чарівною грою Марія Костянтинівна захоплювала публіку в ролях Одарки (“Запорожець за Дунаєм”), Проні (“За двома зайцями”), її мистецьку досконалість засвідчували особливо ролі Харитини (“Наймичка”), Лучицької (“Талант”). А ще виступала в п’єсах “Лісова квітка”, “Суєта”, “Батькова казка”, “Нещасне кохання”.

Марія Заньковецька розкривала соціальний зміст кожного образу, виявляла психологічні глибини характеру персонажа. Так, у п’єсі “Глитай, або ж Павук” Марка Кропивницького вона розкрила драматичний талант у ролі Олени, майстерною грою переживаючи горе своєї героїні як своє власне.

Вона виступала на сцені з повною самовіддачею, не жаліючи для цього ні сил, ні нервів, їй була притаманна акторська етика, високе почуття власної гідності, глибока повага до людей.

Будучи універсальною і всебічно обдарованою актрисою, Марія Костянтинівна з винятковим успіхом грала і в комедійному репертуарі, створивши неперевершені образи Цвіркуньки (“Чорноморці”), Пріськи (“По ревізії”), Хотини (“Дурисвітка”), Тетяни (“Суєта”).

У комедійних ролях артистка чарувала глядачів легким, природним гумором, надзвичайною жвавистію рухів, грайливим словом, веселим сміхом і захоплюючою легкістю, пластичністю танців. Вона сміялася щиро й заразливо, тому глядачі вірили, що їй дійсно весело.

Справжнім святом мистецтва стали бенефіси Марії Заньковецької. У 1892 році закінчилося перше десятиліття Марії Заньковецької на професійній сцені. Ювілейне вшанування її, яке відбулося в гостинній Одесі, підбило підсумок громадської і художньої діяльності актриси.

Не можна не звернути увагу на одну характерну деталь із творчої діяльності цієї видатної актриси. Будучи вже старою людиною, Марія Костянтинівна грала молодих. Часто артисти, маючи в своєму розпорядженні таку перевагу, як молодість, усе ж не вміли грати юних, не могли передати всього, що властиве молодості.

Марія Заньковецька ж у свої 60 років блискуче відображала молодість з усіма її багатобарвними почуттями. Звичайно, глядачі бачили, що стара людина грає молодий образ, але як яскраво, як переконливо, з якою жагою юності доносився він до глядачів, як глибоко зворушував і вражав шанувальників театру! І глядачам було тоді байдуже, чи стара, чи молода сама артистка, – надто сильною була її гра.

У 1907 році громадськість країни урочисто відзначала 25-річчя сценічної діяльності Марії Костянтинівни Заньковецької. Ювілейний спектакль відбувся в Києві 15 січня 1908 року. Ця дата збіглася з ювілеєм українського професійного театру, заснованого чверть століття тому Марком Лукичем Кропивницьким.

До свого ювілею видатна актриса склала програму так, щоб глядачі могли її побачити в драмі, комедії й опереті. Перед Марією Костянтинівною постало надзвичайно складне завдання, яке було не під силу пересічному артистові, навіть щедро обдарованому. Адже такий репертуар вимагав від неї не тільки максимального фізичного і психічного напруження, а й максимального перевтілення, різкого переходу від однієї ролі до іншої, відмінної від попередньої не лише за віком і характером героїні, а й за жанром.

У 1907 році Марія Заньковецька стала працювати в театрі “Товариства грамотності” під керівництвом Миколи Садовського, який був також головним режисером і провідним актором. Цей театр було створено у Києві на базі ніжинського аматорського гуртка, що досяг значних творчих успіхів під орудою Марії Заньковецької.

Актриса з величезним успіхом виступала в п'єсах українських драматургів старшого покоління – Михайла Старицького (“Богдан Хмельницький”, “Зимовий Вечір”), Івана Карпенка-Карого (“Суєта”, “Житейське море”, “Сава Чалий”).

Упродовж свого творчого життя Марія Заньковецька працювала послідовно в театрах під керівництвом Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Панаса Саксаганського, але найдовше – у театрі Миколи Садовського.

Марія Заньковецька любила молодь і завжди допомагала молодим артистам. Марія Костянтинівна терпляче й зовсім безкорисливо працювала з молодими акторами й актрисами, виправляла їхні хиби, давала багато цінних порад. Знаючи доброту, співчутливість і великі можливості Марії Костянтинівни, до неї за підтримкою, моральною й матеріальною, зверталось багато людей.

Працюючи в театрі з останніх сил, видатна актриса не відмовлялася від невеликих ролей, вносячи свою частку у створення зразкового національного театру. До кінця свого життя Марія Костянтинівна Заньковецька залишалася глибоким і переконаним реалістом. Вона ненавиділа фальш у мистецтві й рішуче боролася проти його різноманітних проявів. Підсолоджена романтика також була їй чужа.

У кінці 1921 року Марія Заньковецька через хворобу вже не могла виступати на сцені і хотіла назавжди піти з театру тихо й непомітно.

15 грудня 1922 року закінчилася сценічна діяльність Марії Заньковецької. Після цього лише 1923 року вона виступила як актриса кінофільму “Остап Бандура”, де грала роль матері, котра проводить сина на фронт. І більше вже не брала участі в роботі ні театру, ні кіно, але продовжувала жити інтересами українського театру, його успіхами й проблемами.

4 жовтня 1934 року навек зупинилося зболене серце першої народної артистки України Марії Костянтинівни Заньковецької. Поховали видатну актрису на Байковому кладовищі поряд з Миколою Садовським.

У кінці свого життя Марія Заньковецька писала: “Озираючись на пройдений шлях, радію, що мала змогу віддати своє життя на користь рідному українському мистецтву та народній культурі” [11, 21].

## Література

1. Бобир О.В. Марія Заньковецька у колі діячів російської культури. – К, 1984. – С. 130.
2. Богомолец-Лазурська Н.М. Біографія М.К. Заньковецької. – К. – С. 64.
3. Дурилін С.М. Марія Заньковецька. Життя і творчість. – К: Мистецтво, 1955. – С. 72.
4. Заньковецька М.К. Автобіографія / М.К.Заньковецька: збірник. – 1937. – С. 196.
5. Лабінський М. Високе небо яскраві зірки // Культура і життя. – Б.р.в.
6. Мар'яненко І.О. Минуле українського театру. – К.: Мистецтво, 1953. – С. 166.
7. Пільгук І.І. Марія Заньковецька. – К., 1978. – С. 152.

8. Пилипчук Р. Нове про Марію Заньковецьку // Культура і життя. – 1989. – 6 серпня.
9. Романицький Б.В. Велетень театру / Збірник М.К. Заньковецька. – К.: Мистецтво, 1953. – С. 84.
10. Садовський М.К. Мої театральні згадки. – К., 1930. – С. 126.
11. Саксаганський П.К. По шляху життя. – Харків, 1935. – С. 186.
12. Станиславський К.С. Собрание сочинений. – К., 1960. – Т.7. – С. 517.
13. Старицький М. М.К. Заньковецька. – К.: Мистецтво, 1937. – С. 176.
14. Суходольський В. Народна артистка. – К., 1961. – С. 134.
15. Чаговець В. Марія Заньковецька на шляху життя і творчості. Документи і спогади. – К.: Мистецтво, 1949. – С. 236.

**Кислий Анатолій Олександрович,**  
*кандидат філософських наук, старший викладач Чернігівського  
державного педагогічного університету ім. Т. Шевченка*

## **I. ВЛАСОВСЬКИЙ ПРО РЕЛІГІЙНУ ОСВІТУ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

Духовне багатство української нації, набуте під опікою Православної Церкви, потребує реконструкції в сучасному українському суспільстві, коли відбувається відродження релігійного життя, складаються умови для розвитку системи релігійної освіти, що шукає шляхи впливу на молодь з метою морального виховання на основі християнських цінностей. В цьому контексті необхідно глибоко й аргументовано дослідити широку та багатогранну, наукову й богословську проблематику, якою все своє життя займався І. Власовський.

Іван Федорович Власовський (1883-1969) – відомий науковець, церковний і громадський діяч. Здобув академічну духовну освіту, працював вчителем, директором гімназії, викладачем вищих навчальних закладів. Брав активну участь у національно-церковному житті. До його оточення в еміграції входять православні священики, які підтримували ідею незалежної України та самостійної церкви. Займаючись просвітницькою діяльністю, він значні зусилля спрямовував на збереження національної освіти, загальноосвітньої української школи, православних цінностей в основі навчально-виховного процесу.

Увесь час І. Власовський накопичує фактичний матеріал для головного дослідження свого життя – “Нарис історії Української православної церкви”. Робота написана на основі широкого використання першоджерел та архівних матеріалів Української церкви, особливо її зарубіжного періоду, свідком багатьох подій якого був І. Власовський. Праця має позитивні наукові й богословські відгуки та характеризується як ґрунтовна систематизована історія УПЦ, як цінний вклад у знання про духовну минувшину українського народу.

Головні теми праць професора – джерела та становлення українського православ'я, значення церкви у формуванні культури, нації, державності, духовності українців. Він розкриває не лише історію створення та функціонування української церкви, а й аналізує сутність духовного багатства нації, сформованого в лоні православ'я, важливість національно-церковних ідеалів для утвердження незалежної України. Значну увагу І. Власовський приділяє вивченню та

висвітленню освітніх проблем, просвітницької діяльності церкви і школи, роботи вчителів та викладачів, змісту навчально-виховного процесу в духовних та інших школах України, намагається повноцінно розкрити роль та значення релігійної освіти в житті українського суспільства.

Власовський І. вважає, що формування освіти на території України починається із запровадженням християнства в Київській Русі та з організацією церкви. Християнська церква за підтримки держави стає осередком народного виховання і освіти, що “і по змісту своєму й по характеру пройнята була церковно-релігійним духом” [1, т 1, 72]. Церква виступає основним наставником як священства, так і простих верств населення, використовуючи всі можливі форми і методи для навчання і виховання на основі християнської моралі. З огляду на потреби церкви і суспільства освіта набуває масового характеру.

І. Власовський високо оцінює діяльність перших вищих навчальних закладів – Острозької академії, Києво-Могилянської колегії (згодом Академії). Вони стали осередком розвитку науки, освіти, просвітницької та церковно-культурної діяльності для українського та інших народів. Академію вважає не спеціальною духовною, а загальноосвітньою школою благочестя, живим прикладом і зразком щирого православно-християнського життя. Отже, духовенство було тією силою, що здатна сформувати освітню систему.

До початку ХХ століття освітня система базувалась на релігійних засадах. Релігійна просвіта вважалась основною навчально-виховною діяльністю, яка задовольняла державний устрій і тому підтримувалась владою. Внаслідок поступової секуляризації освіта й наука відійшли з-під опіки церкви й стали головною турботою держави. Хоча світська освіта та наука витісняли давню школу з її церковним характером, але в основі виховання як духовних, так і світських навчальних закладів лежали християнські цінності.

Релігійні освітні заклади, які протягом століть вдосконалювались і наповнювались новим змістом, стали фундаментом освіти й духовності в українському суспільстві. Духовні семінарії І. Власовський називає “справжнім розсадником українства”. “Впродовж віків українська духовна верства була продуцентом і репрезентантом української національної культури під покровом церкви з її школами...” [1, т.3, 288]. З родин священників, стін релігійної школи вийшли відомі письменники, історики, композитори, громадські діячі, тобто та еліта, яка формувала духовну культуру українського народу.

Зі встановленням радянської влади на території України стан школи та участь церкви в її розвитку визначав принцип “відокремлення школи від церкви”. “Церква, духовенство були усунуті по школах від виховання молоді, але школа не стала одночасно нейтральною щодо Церкви й релігії, а зайняла позицію смертельного ворога їх і почала прищеплювати дітям з раннього віку атеїзм, висміювати “попів”, “віруючих” [1, т.4, ч.1, 305]. Тривалий час існування суспільства без релігії в умовах державного атеїстичного експерименту в СРСР спричинив знищення релігійної освітньої системи.

Професор І. Власовський, аналізуючи історію взаємовідносин держави і церкви, дійшов висновку, що в інтересах українського народу, усього суспільства між церквою і державою повинна бути злагожденість, узгодженість діяльності у всіх сферах, в тому числі й освітній. Державну політику щодо освіти, релігії і

церкви в Україні, на його думку, доцільно будувати на основі історії, традицій, світогляду українського народу, які базуються на релігійних моральних цінностях. Правова держава повинна високо цінувати морально-виховну роботу системи релігійної освіти і створювати належні умови для її діяльності. Він був переконаний у тому, що держава спільно з церквою багато зробить для виховання молодих поколінь – майбутніх громадян України.

### Література

1. Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви: в 4 т. – Репр. вид. Нью-Йорк. – 1955-1966 рр. – К., 1998.

*Ковальський Олег Володимирович,  
викладач дитячої школи мистецтв №5*

## РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОЛОГІВ У ЗАРОДЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ЯК НАУКИ

Сучасні культуротворчі процеси вимагають все більшої уваги до того періоду, який знаменував перші кроки становлення фольклористики як науки. Адже саме первісний період виявляє основні тенденції і напрями її на багато десятиліть вперед.

Повертаючись у не таке вже й далеке минуле, ми помічаємо, що, як і нині, так і в кінці XIX – початку XX ст. в Україні відбувається значна активізація народної (низової) культури. А тому становлення української фольклористики як науки і бурхливий розвиток її на нинішньому етапі тісно пов'язане з розвитком гуманітарних наук загалом, коли на перший план все чіткіше висувається національна ідея.

Отже, повернення до джерел науки фольклористики та її творців не тільки актуальний, але й конче необхідний.

Загалом, перші етнографічні публікації з'являються ще в кінці XVIII століття. Одним із перших було “Описание свадебных украинских простонародных обрядов в Малой России и слободской украинской губернии” Григорія Калиновського (1777). А вже на початку XIX століття – відкриття 1805 року Харківського університету, 1809 року – першої гімназії в Києві та перетворенні її в 1811 році у Вищу гімназію, 1823 року – Ніжинської гімназії вищих наук князя Безбородька, 1834 року – Київського університету. Ці навчальні заклади стали осередками формування перших представників національної інтелігенції.

Так сталося, що від самого початку Харківський університет став на чолі просвітництва в Україні, водночас розгорнувши і видавничу діяльність. Незважаючи на чинність сумнозвісного “валуєвського” указу, вся періодика видавалася російською мовою, і все ж вона мала яскраво виражений національний колорит, що здійснювалося завдяки фольклорно-етнографічним розвідкам, опублікованим в них.

Наприклад, на сторінках журналу “Украинский вестник”, започаткованого в 1816 році, побачили світ наукові праці У. Срезневського, І. Кульжинського та інших дослідників. Всі вони утвердили тенденцію до вивчення народної творчості,



що засвідчувало появу нового суспільства, нових поглядів, спрямованих на вивчення фольклору як на один із важливих чинників становлення національної ідеї.

Усі фольклорні матеріали, надруковані в “Украинском вестнике” та інших періодичних виданнях, склали три основні групи: 1) перекладні фольклористичні статті; 2) порівняльні статті, що базуються на загальнослов’янському матеріалі; 3) спроби досліджень українського фольклору.

Ці публікації підкреслили, що збирання народної творчості повинне мати науковий підхід, що допоможе пов’язати народну творчість з історичним минулим.

На тлі тогочасної періодики, що формувалася в Харкові, значне місце посідає альманах “Киевлянин” під орудою М. Максимовича. Виданий у 1840, 1841, 1850 роках, альманах поставив за мету вивчення літописних свідчень, грамот, універсалів, актів, листів, старовинних легенд, народних переказів і пісень Київської і Галицької Русі, тобто розгляд народної творчості в руслі культурно-історичної школи.

Крім праць М. Максимовича, в альманасі друкувалися твори П. Куліша, які уточнювали психологічне сприйняття і орієнтували на творче використання усної народної творчості.

Не залишається осторонь питань з функціонування фольклористики і західноукраїнська періодика. Особливо помітним явищем у науковій фольклористиці стає альманах “Русалка Дністрова”, на сторінках якого побачили світ наукові праці Д. Зубрицького, Я. Головацького, І. Михайлина та інших дослідників. Крім того, на сторінках альманаху публікувалися й автентичні фольклорні матеріали.

Аналізуючи матеріали, опубліковані в журналах, альманахах та газетах першої половини ХІХ століття, можна виділити чотири основні завдання, які окреслювалися тогочасними фольклористами:

- 1) потреба в збиранні та публікації зразків усної словесності;
- 2) необхідність класифікації зібраного матеріалу;
- 3) теоретичне осмислення окремих жанрів усної народної творчості;
- 4) утвердження ідейно-естетичних вартостей фольклору як джерела історичних досліджень та літературної творчості.

Потребу, а отже, і спробу класифікації неодноразово пропонували К. Сементовський, І. Срезневський, А. Метлинський. І хоча системи, запропоновані дослідниками, були досить загальними і недосконалими, все ж вони посідає певне місце в розвитку фольклористичної думки, засвідчивши спробу наукового підходу до народної творчості.

Простежуючи розвиток фольклористичної думки на її початковому етапі, можна помітити, що весь цей процес відбувався в період виникнення історичних потреб до вивчення історії, побуту, народної творчості України, і це склало три послідовності у становленні української фольклористики:

- 1) передумови до збирання та вивчення українського фольклору. На час виникнення періодики цей етап характеризувався появою перекладних фольклористичних статей, публікацією розвідок, що свідчили про поширення із Заходу романтичного світогляду з пильною увагою до народної творчості, загальних

редакційних звернень до читачів, де виголошувалась потреба в народознавчих матеріалах (“Украинский вестник”, “Украинский журнал”);

2) публікація загальних підборок фольклорних записів, які вказували на відсутність критеріїв розмежування жанрів народнопісенних творів, групування науковців навколо періодичних видань та вироблення спільних завдань щодо розвитку фольклористики (“Украинский альманах”);

3) початок наукового осмислення усної народної творчості та вироблення методики її збирання. Ознаками цього етапу є поява перших класифікаційних систем фольклорного матеріалу, конкретних вимог щодо точності записів усної народної творчості, увага до окремих жанрів народної словесності, збільшення кількості записувачів (“Утренняя звезда”, “Русалка Дністрова”, “Ластівка”, “Сніп”, “Молодик”, “Киевлянин”, “Губернские ведомости”).

Опубліковані в періодиці фольклорні записи, коментарі до них, окремі статті та примітки вказують на існування у тогочасних фольклористів Західної й Східної України єдиного підходу до необхідності вивчення усної народної творчості, який характеризувався романтичним захопленням на хвилі українського національного відродження. Однак були певні відмінності в поглядах тогочасних учених щодо класифікації матеріалу.

Широке використання порівняльного аналізу фольклору слов'янських народів, спроби з'ясування витоків усної словесності, увага до міфології, пошуки принципів історизму в народній творчості вказують на становлення міфологічної та культурно-історичної шкіл у науці про усну словесність.

Загалом першу половину XIX століття у фольклористиці можна назвати періодом наукового становлення з виробленням методики збирання та класифікації уснопоетичного матеріалу.

## Література

1. Белинский В. Статьи и рецензии // Белинский В. ПСС. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1954. – Т. 5. – С. 176-178.
2. Животко А. Історія української преси. – К.: Наша культура і наука, 1999. – 368 с.
3. Зубрицкий Д. О простонародных песнях (Из “Календаря Львовского” (Pielgrzym) на 1823 год) // Вестник Европы. – 1827. – Ч. 154. – № 11. – С. 191-201.
4. Из статті Я.Головацького “Розправа о язиці южноруським і його нариччях” // Русалка Дністрова: Документи і матеріали / АН УРСР. Інститут сусп. наук та ін., упоряд. Ф.І.Стеблій та ін.; Ф.І.Стеблій (відп.ред.) та ін. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 276-277.
5. Киевлянин / Под ред. М.Максимовича. – К., 1840. – Кн. 1. – 256 с.
6. Кульжинский И. Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии // Украинский журнал. – 1825. – № 1. – С. 43-54; № 2. – С. 89-101; № 3. – С. 178-186.
7. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К.: Час, 1998. – 256 с.
8. Михайлин І. Історія української журналістики. – Харків: ХІФТ, 2000. – 279 с.
9. Перетц Л. Матеріали з української літератури та співробітники альманаху “Сніп” 1841 р. // Записки історико-філологічного відділу ВУАН. – 1928. – Кн. XIX. – С. 205-214.
10. Срезневский И. Славянская мифология // Украинский вестник. – 1817. – Ч.6. – С. 3-24; 141-151.
11. Срезневский И. Взгляд на памятники здешней (украинской) народной словесности // Полтавские губернские ведомости. – 1845. – № 17. – С. 187-189.

12. Срезневський В. Про збирачів українських пісень//Записки історико-філологічного відділу УАН. – 1927. – Кн. XIII-XVI. – С. 76-82.
13. Федченко П.М. Матеріали з історії української журналістики. – К.: Вид-во КДУ ім.Т.Шевченка, 1959. – Вип. 1: Перша половина XIX ст. – 338 с.
14. Филомафитский Е. Объявление // Украинский вестник. – 1818. – Ч. 12. – С. 124-129.
15. Щурат В. Початки слави української народної пісні в Галичині. – Львів, 1927. – 37 с.

*Копитко Ганна Юріївна,  
аспірантка Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В РІЗНІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ЕПОХИ**

Для розуміння впливу традицій культурно-історичних епох на розвиток та побутування українського церковного співу постала нагальна потреба розглянути його історію в контексті кожної конкретної епохи.

Поява церковного співу відбулася в епоху середньовіччя. У Київську Русь християнство прийшло наприкінці X сторіччя, і з цього часу Київ стає релігійним центром країни. Саме тут і відбувалося засвоєння багатих традицій візантійського церковного співу, поступово формувалася старокиївський монодичний (одноголосний) спів.

Дух і ідея християнства надали зміст і розвиток тим культурно-освітнім і мистецьким цінностям, що зароджувалися і кристалізувалися в нових формах релігійного життя. Це стосується також і розвитку музичного мистецтва, а особливо розвитку церковної музики.

Відповідно до світоглядних потреб епохи спів був одноголосний, декламаційного характеру, а ритм слова надавав ритму музиці. Основним жанром цього періоду є сакральна монодія або гімнографія, тобто церковний спів в одноголосному нотному записі. Гімнографія була важливим компонентом богослужіння і вносила яскраву емоційну барву в обрядові християнські форми. На русько-українському ґрунті візантійські церковні співи тісно переплелися з місцевими пісенно-прославними жанрами (колядками, піснями-хвалами, билинами), і вже в княжу добу виникає власний музично-поетичний стиль, який став першим етапом формування національної професійної музики писемної фіксації.

Церковний спів розвивався у двох основних напрямках. З одного боку, функціонування церков з невеликою кількістю парафіян зумовлювало зменшення числа служб і звуження використовуваного на практиці церковно-пісенного репертуару. Через це широкі співочі верстви швидше реагували на місцеву пісенність й вносили її елементи у церковні жанри. З іншого, у великокняжому та митрополичому оточенні культивувалися насамперед грецький та болгарський церковні співи, що відображало грецьку чи болгарську (або ширше, балканослов'янську) культурні орієнтації. Їхній синтез, примножений власними пісенними здобутками, дав поштовх для формування національного стильового напрямку.

Поступово на зміну середньовіччю приходить епоха відродження з новим естетичними поглядами і нормами. Середньовічна культура вже не могла задовольнити нових потреб української громадськості. Уже наприкінці XV століття в Україні з'явилася велика потреба в розвитку науки, освіти, мистецтва. Нова епоха характеризувалася поверненням інтересу до античного світу, гуманізацією, усвідомленням свободи волі людини.

Настання нової епохи сприяло еволюції в українській церковній практиці, яка відбувалась не кількісним, а якісним шляхом, тобто за рахунок музично-стильових перемін. Відбувається посилення інтересу до святкових і найурочистіших піснеспівів, які наповнюються новим мелодичним змістом, збагачуються місцевими елементами.

Носіями нової музичної стилістики й естетики були численні південнослов'янські емігранти, серед яких бачимо київських владик Кипріяна та Григорія Цамблака, добрих знавців церковного співу.

Недільні (воскресні) піснеспіви Октоїха збагачуються пісенною мелодикою, наповненою фольклорними інтонаціями. Найяскравіше мелодичне опрацювання отримують вечірні богородичні пісні — так звані догматики, які витворили виняткову мелодичну єдність на всьому українському етнічному просторі.

Ймовірно, що саме у цей період у церковній музиці народжуються ранні форми багатоголосся, що за пізнішими джерелами відомі як строчний спів і демественний (найдавніше свідчення про демественний спів належить до 1441 року). Вже у першій половині XVI століття в Україні був багатоголосний спів. Це був так званий “строчний” спів, який записувався трьома рядами крюків над словами, причому середній голос, так званий “путь”, вів мелодію наспіву, а два інші, вторюючі, називалися “верх” та “низ”. До тих трьох голосів долучався інколи четвертий, що був немов варіацією чи фігурацією основних трьох голосів.

Невеликі парафії, опановуючи необхідний церковно-пісенний репертуар, спрощують і скорочують його, наповнюють місцевими мелодичними рисами. Це сприяло демократизації церковного співу, наближало його до широких потреб і можливостей, прискорило національний стилеутворюючий процес. Церковне співоче мистецтво помітно демократизується, на що впливало зростання нової міської свідомості, реформаційні рухи, толерантність до західної культури. Музичне мистецтво набуває нових рис і прагне задовольнити релігійну й естетичну свідомість нового часу. Стриманий і навіть суворий тонус попередньої епохи наповнюється святковою радістю, що стрімким потоком ринула в Україну під час так званого другого південнослов'янського впливу.

Ренесансний за своїм стилем, формою та образністю болгарський наспів активно взаємодіяв з місцевими музичними інтерпретаціями тих самих текстів. Запозичені зразки відзначались яскравим мелодійним розвитком, рельєфною метроритмікою, чіткістю та випуклістю форми, багатим спектром суто музичної образності, яка здатна була передати урочистість і граціозність, образи, які були нетипові для руського наспіву, епічного й монументального за своїм характером.

Наступна епоха просвітництва в мистецтві складалась з таких напрямів як бароко, рококо та класицизм. Протягом другої половини XVII-XVIII століть виникли і розвивалися нові пісенні фольклорні жанри: героїчний епос — думи та

історичні пісні, розквітає різноманітна лірика, балади. Сформувалася багатоголоса церковна музика барокового стилю. В Україні цей спів називали партесним (від лат. *pars* – частина, партія).

Партесний концерт – новий етап розвитку в галузі вокально-хорової музики. Своїм художнім рівнем та професійною майстерністю український партесний концерт не поступався ранньобароковій польській та західноєвропейській церковній музиці. Він є одним з найвидатніших здобутків цього періоду української культури, який називають “золотою добою”. У цей час в українській професійній музиці з’являються авторські партесні твори і формується українська композиторська школа. Важлива роль у музичній культурі цього періоду належить кантовому жанрові.

У другій половині XVIII століття укріплювалась українська композиторська школа. В цей час творили такі видатні композитори як М. Бортнянський, Д. Березовський, М. Ведель, що стали класиками, а також С. Дегтярьов, В. Трутовський. В українській музиці в цей час відбувається зміна стильової ситуації. У творчості композиторів з’являються нові тенденції, що були характерні для західноєвропейської музики “передкласичного періоду” (ознаки галантного стилю з виділенням чуттєвого начала), а також деякі особливості раннього і зрілого класичного стилю, який формувався в цей час. Оновлюється духовна музика і виникає духовний циклічний концерт нового стилю (Класичний хоровий концерт, утвердження та розквіт якого пов’язані з творчістю М. Бортнянського). У ньому посилюються зв’язки зі світським мистецтвом, з’являється нова якість образності з яскравішим відтворенням емоційних переживань.

Поруч із “партесним” співом з XVI – XVIII століттях існувала також і інша форма церковної музики, яка не пов’язана з іменем якогось конкретного композитора, а своєю одноголосною, мелодійною формою зближується до форми народної пісні. До цієї напівнародної форми належать релігійні канти і псалми. Канти та псалми зокрема зустрічаються в “Богогласниках”, цебто збірках духовних пісень із нагоди Різдва, Великодня та інших свят, котрі призначені були для виконання поза церквою.

У XIX столітті змінюється стильова ситуація, відбувається перехід від класицизму до романтизму, який в Україні став формою національно-культурного відродження. Відображення цього явища є у хоровій творчості М. Вербицького, П. Сокальського, С. Воробкевича, у більшості жанрів творчості М. Лисенка, який підсумував досягнення попередників і розпочав нову епоху в розвитку національної музичної культури. Творчі й естетичні засади М. Лисенка, національний стиль його музики справили значний вплив на його послідовників – К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, С. Людкевича, О. Ніжанківського, Д. Січинського, Ф. Колессу та ін.

Поряд з цим необхідно відмітити, що фактично все XIX сторіччя проходить під знаком панування Придворної Співацької Капели. Спостерігається відокремлення церковної влади від керівництва і спрямування богослужбового хорового співу. Лише в монастирях продовжуються богослужбово-співоча уставна традиція, а також більшою мірою ця традиція зберігається у старообрядців.

У XX столітті секуляризаційний процес, який так енергійно проводився Придворною Капелою, продовжувався. Проте посилюється і поглиблюється вивчення історії та археології руського богослужбового співу. Внаслідок цього

посилилася також стилістична реакція проти іноземних впливів й серед композиторів, які писали для церковних хорів. Поступово народжується, а потім й посилюється бажання використовувати й вивчати природно руські богослужбово-співочі джерела та пошук засобів відтворити корінні руські богослужбові наспіви в багатоголосній хоровій формі, не наслідуючи при цьому західної церковної або світської музики.

Отже, залежно від кожної епохи український церковний спів набував конкретних особливостей. Залежно від естетичних поглядів певного історичного періоду змінювались фактура, гармонія, мелодика, форма церковних піснеспівів, а іноді естетика епохи навіть змінювала розуміння призначення церковного співу, як, наприклад, в період романтизму богослужбова “цінність” церковного співу в певних межах поступилася музично-професійній.

*Корецька Антоніна Іллівна,  
кандидат філософських наук,  
заступник декана фінансово-економічного  
факультету УДУФМТ*

## **І.М. СТЕШЕНКО – ПЕРШИЙ МІНІСТР ОСВІТИ УКРАЇНИ**

Заборона в Україні української мови, преси, книгодрукування, вистав українською мовою, друкування українських текстів до музичних нот, переслідування й арешти культурних діячів однак не вбили душі й суті української нації. Більше того, Україна й собі на радість, й світові на визнання подарувала митців і діячів, гідних захоплення й пошанування. Одним із них є перший міністр освіти Іван Матвійович Стешенко. Народився Іван Матвійович 24 червня 1873 року в сім'ї полтавських міщан. Учився спочатку в Полтавській міській школі, потім у 9 років батько віддав його до Полтавської класичної гімназії. Закінчив повний курс навчання Київського університету (історико-філологічний факультет) зі срібною медаллю та дипломом першого ступеню. Його освіченість, громадська свідомість, любов до України були високими.

Особистість Івана Стешенка однаково сильно захоплює його обдарованістю як педагога, організатора, так і дослідника літератури, театрознавця. У його творчому доробку мініатюри, ескізи, оповідання, переклади, рецензії.

В українській педагогіці з іменем Івана Матвійовича Стешенка пов'язані питання створення нової української школи, введення предметів українознавства до навчальних річних планів, розробка міжнаціональної освітньої програми, упорядкування бібліотек україномовними книжками, збереження національних культурних надбань, забезпечення правового і матеріального статусу вчителя, а найбільше – створення системи управління освітою.

Уся діяльність Стешенка була чітко продуманою, організованою системою. Людська душа стала найпершою його турботою й увагою в організації нової школи, ідею якої він почав розробляти ще до заснування Секретарства справ освітніх, з діяльністю Товариства шкільної освіти, фундатором якого він виступив. Послідовність його дій дає і струнку систему управління: Українське шкільне товариство освіти, Рада товариства шкільної Освіти, Інформаційне бюро.

Як досвідчений і талановитий педагог І.М. Стешенко ще у листопаді 1917 року порушив ті проблеми і питання виховання, які актуальні і сьогодні. “Необхідно створити нові підвалини вчення, закласти нові відносини учителів, учнів, державної влади, громадських самоврядувань, педагогічних працівників та батьківських комітетів, треба створити нове шкільне управління”, – писав він.

Стосовно вищої школи І.М. Стешенко висуває проект, за яким у першу чергу ставиться питання про допомогу автономній професурі з боку порозуміння її зі студентством як у адміністративно-господарських проблемах, так і у частині націоналізації мови та предметів викладання. Діяльність комісаріату в справах вищих шкіл одним з важливих завдань має забезпечити порозуміння між трьома групами шкіл – професурою, молодшими учителями та студентством. Стешенко тонко врахував особливість часу, тому різні вимоги ставив до викладачів вищої й середньої школи, зберігаючи до певної міри автономію одних і вирішуючи невідкладну перебудову інших.

Законопроектом відновлюється штатна посада учителя української мови та літератури. І. М.Стешенко проявив і турботу про вчителя. Він дбав про відкликання учителів з війська, що було не так просто, бо саме як культурна сила учителі тримали порядок у війську. Дбав про соціальне і матеріальне забезпечення вчителя. Було укладено порядок призначення учителів. Надавалась перевага рівню освіти й наявності практики.

Вимоги до вчителя завжди ставилися високі, а особливо це було важливо у період, коли народна школа була відірвана від рідного реального ґрунту, не була пов’язана з вищими типами шкіл.

Важливим у біографії І. М. Стешенка є те, що навіть царський уряд, який і забороняв йому викладати, однак не міг не визнати його педагогічного й організаторського обдарування, про що свідчать нагороди та підвищення по службі. Але найповніше педагогічний талант Івана Матвійовича Стешенка, талант керівника й організатора розкрився, коли він очолив Генеральний секретаріат освіти.

*Коростильов Тарас Васильович,  
аспірант Національного університету  
“Києво-Могилянська академія”*

## **СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПОРТРЕТ ПРОВІНЦІЙНОГО ВЧЕНОГО І. Г. ТУРЦЕВИЧ (1856–1938)**

За висловом відомого американського вченого Джеймса Верча, ментальні дії в процесі людської діяльності здійснюються в культурному, історичному та інституційному контексті [5]. Саме в аналізі згаданих контекстів і вживається термін “соціокультурний”. Ключем до соціокультурного аналізу є поняття опосередкованої дії, постать агента (суб’єкта) такої дії, який користується опосередкованими засобами. Тобто принциповим моментом є комплексний розгляд суб’єктів дій, самих дій і опосередковуючих засобів (механізмів).

Соціокультурний підхід у біографічних дослідженнях цінний насамперед можливістю формалізованого аналізу історичного досвіду попередніх поколінь

і можливістю активного використання цього досвіду заради популяризації історичної науки.

Народився майбутній професор класичної філології Іван Григорович Турцевич у родині колишніх греко-католиків у с. Суховичі Речицького повіту Мінської губернії 1 квітня 1856 року. На той час родина Турцевичів позиціонувала себе як православні. На основі даних епістолярної спадщини вченого можна стверджувати, що в його родині локальна і конфесійна ідентифікації домінували і підміняли собою етнічну, що було характерним для населення Білорусі середини XIX століття. У родинному листуванні, яке велося російською, зустрічаються слова і мовні звороти, притаманні білоруській мові. В спогадах аспіранта Ніжинського інституту народної освіти П. Одарченка відзначається вільне володіння Турцевичем українською мовою і близьке знайомство з українською культурою [3]. В офіційних анкетах І. Г. Турцевич вказував національність “русский (белорус)” [1]. Разом з тим Турцевичі зберігали перекази про сербське походження їхнього роду [1]. Іван Григорович, як людина з хорошою історичною освітою, цікавився історією роду і єдиний в сім’ї використовував (хоч і вкрай рідко) другу, сербську, частину складного прізвища – Дулич-Турцевич [5].

Майже все життя по закінченню Ніжинського історико-філологічного інституту професор провів у провінційних містах, де служив у галузі освіти. Провінційність навчальних закладів на території України кінця XIX–початку XX століття жодним чином не визначала низької якості освіти. Паралельно з викладанням в гімназії, а пізніше в НІФІ, Турцевич знаходив час для участі в роботі наукових товариств: Історичного товариства Нестора-літописця, Товариства класичної філології та педагогіки в Києві та Історико-філологічного товариства при інституті кн. Безбородька в Ніжині. Перелік видатних вчених, діячів освіти та культури, які були членами цих товариств, був би занадто довгим, достатньо зазначити, що одночасно в них брали участь В. Б. Антонович, Ю. А. Кулаковський, М. С. Грушевський, М. М. Бережков, Т. Ф. Зелінський, І. Г. Турцевич та багато інших. У поєднанні з можливостями закордонних наукових відряджень та дружніми стосунками з провідними вченими антикознавцями Західної Європи таке наукове оточення давало Турцевичу можливість бути і почуватися представником загальноєвропейського цеху істориків.

Професор І. Г. Турцевич (1856–1938) належав до старшого покоління вчених – античників, покоління “батьків”, чий наукові здобутки значною мірою визначали шляхи розвитку класичної науки в XX століття. Щоб зрозуміти особливості інтелектуального обличчя епохи, яка для європейської гуманітарії без перебільшення була добою розквіту, достатньо короткого перерахунка імен вчених, чий життя припадало на другу половину XIX – перші десятиліття XX століття: Едуард Мейєр, Ульріх фон Віламовіц-Мьоллендорф, Поль Гіро, Джеймс Фрезер, Тадеуш Зелінський, Юліан Кулаковський і багато інших.

Життя і наукова діяльність багатолітнього викладача римської словесності в першій Київській чоловічій гімназії, професора Історико-філологічного інституту кн. Безбородька в Ніжині І. Г. Турцевича є особливо цінними для вивчення українського антикознавства періоду злету і значного занепаду в перші десятиліття утвердження більшовицької влади. “Могіканин античного класицизму”,



як назвав Турцевича акад. Д. І. Багалій, був по суті одним з останніх представників старої філологічної школи з вивчення античності в Україні.

Наукові інтереси І. Г. Турцевича тематично можна розділити на два періоди: римський (1879–1914) і візантійський 20–30-ті роки ХХ століття. Протягом першого періоду професор-класик підготував і опублікував ряд праць, присвячених актуальним питанням історії, археології, літератури давнього Риму та Греції. Другий період характеризується значним занепадом у гуманітарних науках та науковому книговидаванні. Тож жодної праці на візантійську тематику професор Турцевич опублікувати не зміг. Наприкінці свого життя він очолював один з трьох українських осередків Комісії для дослідів з історії Близького Сходу та Візантії. Як керівник Ніжинського осередку Турцевич надавав консультації щодо візантійських старожитностей, знайдених на Дніпрі протягом археологічних досліджень Дніпрельстанівської експедиції під загальним керівництвом академіка Д. І. Яворницького [2].

### Література

1. Відділ Державного архіву Чернігівської області в м. Ніжині. – Ф. 1105. – Оп. 1. – Спр. 510. – Арк. 89.
2. Науковий архів Інституту археології НАНУ, особовий фонд В. Грінченка. – Ф. 10. – Спр. Г. 9.
3. Одарченко П. Під знаком Зерова // Українська література. – К., 1995.
4. Столетие Киевской первой гимназии (1809 – 1811 – 1911 г.г.), том 1. Именные списки и биографии должностных лиц и воспитанников гимназии. – К.: Тип. С. В. Кульженко, 1911.
5. James V. Wertsch. Voices of the Mind. – Cambridge; Mass.: Harvard Univ. Pr., 1991.\

*Кузьменко Ірина Григорівна,  
магістрантка Державної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв*

### **ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ БІБЛІОГРАФ – МИХАЙЛО ГРИГОРОВИЧ ШВАЛБ**

Будь-який вчений знає: без бібліографії нема науки.

Бібліографія відкриває допитливому погляду дослідника те, що вже накопичене людством, і те, що народжується сьогодні в світовому інформаційному просторі.

Будь-яка особа, як і будь-яка доля, по-своєму унікальна. Але всі, хто знав Михайла Григоровича Швалба, стверджують, що такий сплав розуму і щирості, масштабності мислення і скромності, мужності і доброти, який був в ньому, зустрічається украй рідко.

До нього йшли по допомогу і бібліотекарі, і вчені, в ньому бачили соратника представники різних наук. Це була людина великої душевної щедрості і трагічної долі.

Михайло Григорович Швалб народився 29 грудня 1926 року в сім'ї робочого в селищі Баранівка Житомирської області. Коли йому було п'ять років, він потрапив під трамвай і втратив обидві ноги. Звичайно, для батька і матері те, що трапилось, стало невинним нещастям. Батьки працювали, тому хлопчика віддали в дитячий будинок. Коли він підріс, став вчитися в спеціалізованій школі-інтернаті для дітей з обмеженою рухливістю. У 1941–1943 роках разом з батьками і сестрами знаходився в евакуації в м. Чимкенті Казахської РСР, де з відмінністю закінчив середню школу. У 1944 році Михайло самостійно їде до Харкова вступати до університету. Талановитий і наполегливий хлопець поступив на біологічний факультет Харківського університету. За відмінне навчання йому була призначена стипендія імені І.В. Сталіна.

З 1947 року Михайло Швалб почав спеціалізуватися на кафедрі зоології безхребетних під керівництвом професора Е.Е. Уманського. Він міг багато що зробити для науки, але чергова репресивна кампанія, що почалася в країні, цього разу в біології, перешкодила здійсненню цих планів. У 1948 році втрачає місце, незабаром вмирає завідувач кафедри професор Е.Е. Уманський. Михайло Швалб позбавляється місця аспіранта і залишається без роботи. Перед ним, що мав на додачу горезвісну “п'яту графу”, дорога в науку була закрита.

Михайло Григорович пов'язав свою долю з ЦНБ, пройшовши шлях від бібліографа до заступника директора ЦНБ.

У вересні 1949 року його призначають бібліографом з біології в науково-бібліографічний відділ ЦНБ. І дуже скоро ця робота стає його любов'ю. Він займався непомітною, але такою важливою справою – складанням бібліографічних посібників на допомогу науці, учбовому процесу і самоосвіті.

Молодий бібліограф захоплено бере участь в створенні цілої системи покажчиків літератури. Перша його бібліографічна робота відображає діяльність відомого харківського лікаря Л.Л. Гиршмана.

М.Г. Швалб був людиною з масштабним мисленням, генератором багатьох ідей. Але головним для нього і для бібліотеки була його бібліографічна діяльність.

У статті, присвяченій пам'яті М.Г. Швалба, В.Г. Шахбазов так оцінює його людську і професійну значущість: “За масштабами особи, глобальності мислення, глибині знання своєї справи, не говорячи вже про кількість виданих бібліографічних робіт, він не мав собі рівних не тільки в Харкові, але і в Україні” [2].

Михайла Григоровича називали “ходячою бібліотекою”. Він став відомим українським бібліографом, але міг би стати і видатним вченим.

М.Г. Швалб – автор понад 170 бібліографічних, наукових, науково-популярних і публіцистичних робіт, серед яких 150 припадає на частку бібліографії. Крім того, жодне з видань ЦНБ не вийшло без його участі – а їх було видано за роки його роботи більше 400. Він був не просто мужньою людиною, яка ніколи не скаржилася на долю. Не тільки не озлоблявся, але завжди був відкритий і доброзичливий до людей. І ця його душевна щедрість – мабуть, головне, що люди цінували в ньому. Інакше, наскільки б не був великий його внесок в бібліографію, не було б тієї непогасної світлої пам'яті про нього, яку зберігають всі, хто його знав.

У бібліотеці полюбили працьовитого хлопця. Прикипіла до нього душею і співробітниця ЦНБ Ольга Сидорова. Так до життя М.Г. Швалба увійшла ще одна любов. Про свою дружину, синів Володимира та Юрія Михайло Григорович завжди говорив з великою теплотою. На плечі Ольги лягло багато турбот: діти, господарство, робота. Але чим міг, чоловік допомагав дружині: драїв підлогу, лагодив, майстрував... Він був люблячим чоловіком і прекрасним батьком.

З особливою пристрасстю він готував бібліографію з природничих наук: показчики до праць наукових товариств – випробувачів природи і наукової медицини і гігієни, яка існувала при університеті, бібліографію робіт учених біологічного факультету (за 1933–1956 роки, більше 1300 назв). Спільно з біологами університету було складено фундаментальні показчики “Охорона і раціональне використання природи” (у 3-х томах), “Гетерозис” (показчик вітчизняної і іноземної літератури в 4-х випусках), “Фауна і флора Харківської області” і багато інших.

Молодого співробітника, який захоплений справою і який стає за декілька років досвідченим фахівцем, вже у 1956 році призначають на посаду головного бібліографа з виконанням обов’язків завідувача науково-бібліографічним відділом.

У 50-ті роки, за активної участі М.Г. Швалба, в університеті починають викладати новий навчальний курс “Основи бібліографії і інформатики” для першокурсників всіх факультетів, проводяться спеціальні заняття з дипломниками і аспірантами.

У 1965 році за ініціативою М.Г. Швалба [3] при науково-бібліографічному відділі ЦНБ було створено Музей праць вчених Харківського університету. Його фонд сьогодні налічує понад чотири тисячі видань.

Про кожну людину нащадки судять по тому, що вона залишила після себе. Бібліограф скоріше віддасть славу комусь, але не собі. Так, М.Г. Швалб своїми працями віддав дань видатним вченим: астроному Н.П. Барабашову, фізіологу В.Н. Нікітіну, історичу Д.І. Багалею, фізику К.Н. Степанову... Завдяки фундаментальним показчикам, складеним М.Г. Швалбом і В.Н. Граммой, були підняті з небуття імена репресованих екологів, піонерів природоохоронного руху, професорів ХГУ В.В. Станчинського і С.І. Медведєва. (доречно зауважити, в інтернет-ресурсах є більше десятка посилань на роботи М.Г. Швалба, зокрема, на іноземних сайтах).

Михайло Григорович був також ініціатором створення “Біобібліографічного словника вчених Харківського університету”.

Не тільки наука, але і навчальний процес не було обійдено увагою бібліографії. Під керівництвом М.Г. Швалба було підготовлено ряд посібників, що підвищують бібліографічну грамотність студентів. Вони охоплювали багато галузей знань (біологію, фізику, математику, хімію, економіку, історію тощо). Необхідними в роботі студентів і науковців стали підготовлені за участю М.Г. Швалба “Методичні рекомендації з оформлення дипломної і наукової роботи”. Бібліографічна робота в ЦНБ ще з 1960-х років була поставлена так, що до створення показчиків залучалися співробітники інших відділів ЦНБ, до роботи над бібліографічними посібниками – і вчені університету.

У 1979 році М.Г. Швалб очолив науково-редакційний відділ. З квітня 1985 по січень 1989 року він посідає посаду заступника директора ЦНБ з наукової роботи.

Щоб показати розмах роботи, що проводиться бібліографами, варто навести такий факт: у період з 1975 по 1980 рік ЦНБ Харківського університету випустила в світ стільки бібліографічних пособників, скільки решта всіх вузів України, разом узятих [1, 82].

У 70-х – на початку 90-х років спостерігався найбільший розквіт бібліографії в ЦНБ. За рік виходило від семи до двадцяти видань. Бібліографія складалася і в інших відділах, найактивніше – у відділі рідкісних книг і рукописів. Координував цю роботу М.Г. Швалб.

У будь-яке своє починання М.Г. Швалб вкладав всю свою енергію, майстерність, розум і серце. Мало хто знав, чого йому коштувало щодня приїздити на службу і ніколи не виявляти втоми і свого настрою, яким би воно не було.

Коли загинув 25-річний син Володимир, дипломований біофізик, перед яким відкривалися блискучі перспективи, де було взяти сили, щоб пережити горе? Ольгу та Михайла підтримували молодший син, друзі, колеги, і, звичайно ж, порятунком була улюблена робота, без якої Михайло Григорович не мислив життя.

Він забувався в повсякденній, копіткій і виснажливій праці. Прагнув навчити молодих всіх премудрощів своєї справи: як шукати інформацію, систематизувати матеріал, грамотно оформляти джерела при складанні покажчика тощо.

Він добивався, щоб бібліографічні посібники готувалися ретельно, перевірялися неодноразово декількома бібліографами. Таким чином, не тільки поліпшувалася якість покажчика, але і самі бібліографи підвищували свою кваліфікацію. Його школу пройшли багато співробітників. Він заражав своєю захопленістю, своєю переконаністю в тому, що будь-яку справу треба робити на найвищому рівні, доводити працю до філігранної отточеності.

М.Г. Швалб прагнув координувати бібліографічну діяльність ЦНБ з іншими бібліотеками Харкова.

Зробив внесок Михайло Григорович і у вивчення історії Центральної наукової бібліотеки. У збірці “Бібліотекознавство та бібліографія” (Х., 1974) було надруковано сумісний нарис В.К. Мазманьянц і М.Г. Швалба про незаслужено забутого видатного бібліотекознавця, директора ЦНБ (1895–1930) К.І. Рубинського [1]. Ці дослідження продовжила головний бібліограф ЦНБ Н.М. Березюк, довівши, що директор ЦНБ на початку ХХ століття фактично став засновником українського бібліотекознавства. Завдяки цим дослідженням Вчена рада університету в 1995 році ухвалила рішення про надання премії імені К.І. Рубинського. Внесок М.Г. Швалба у розвиток української бібліографії було гідно оцінено, і в лютому 1995 року він став першим лауреатом цієї премії.

2 червня 1995 року Михайла Григоровича не стало.

Для тих, хто не знав цієї людини, залишаються його праці. Чи увійде його ім'я в історію вітчизняної бібліографії, чи визнають його з часом однією з видатних фігур? Чи ім'я “М.Г. Швалб” буде скромно стояти на обороті титульних листів його численних праць? Важливо, напевно, не це. Важливо, що ці праці є. І все ж хочеться, щоб ім'я цієї дивовижної людини залишилося в пам'яті нащадків.

## Література

1. Грамма В.Н. Некоторые проблемы методики библиографоведения биологической литературы / В.Н. Грамма, М.Г. Швалб // Проблемы дифференциации и интеграции в отраслевой библиографии: Межвуз. сб. науч. тр. / Моск. ин-т культуры. – М., 1992. – С. 109–118.
2. Шахбазов В.Г. Не было равных: [Памяти библиографа М.Г. Швалба] / В.Г. Шахбазов, В.П. Макридин, С.Б. Глибицкая // Веч. Харьков. – 1995. – 15 июня.
3. Швалб М.Г. Історія університету – наша спільна справа: [Про необхідність збирання у ЦНБ публікацій вчених ХДУ та створення Музею книги ун-ту] // Харк. ун-т. – 1964. – 23 берез.

*Кириченко Ірина,  
аспірантка Ніжинського  
державного університету ім. М. Гоголя*

### **СОФІЯ РУСОВА: КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ У ЧЕРНІГІВСЬКІЙ “ГРОМАДІ”**

У другій половині ХІХ – початку ХХ століття на території України з’явилися громадські організації, так звані “Громади”. І саме вони взяли на себе роль просвітніх осередків, які дбали про національно-культурне відродження народу. Багато жінок, які пізніше стали відомими письменницями, вчителями, публіцистами, починали свій шлях саме з участі в громадських організаціях. Зупинимось на культурно-громадській діяльності Софії Русової, активного учасника чернігівської “Громади”.

С.Ф.Русова – відомий український педагог, громадська діячка, письменниця, реформатор, автор концепції національного виховання, з 1900 року – викладач і професор вищих жіночих курсів Жекуріної, Фребелівському педагогічному інституті, співзасновник і співредактор педагогічного журналу “Світло” (1910-1914)р. З 1917 року – член Української центральної ради в Міністерстві освіти (за гетьманщини), очолювала департамент дошкільної та позашкільної освіти, вона ніколи не полишала громадсько-просвітницької роботи і підтримувала зв’язки з чернігівською “Громадою” (пізніше “Просвітою”), допомагаючи час від часу в їх нелегкій справі національно-культурного відродження.

Софія Федорівна Ліндфорс (Русова), маючи шведсько-французьке походження, приєднується до українського руху ще в юному віці, коли, проживаючи в Києві, мала дружні стосунки з родинами Лисенків та Старицьких, трохи пізніше вона стає членом Української “Громади” і повністю віддається культурно-освітній роботі поряд із М.П. Чубинським, В. Антоновичем, Ф. Вовком, М. Драгомановим, О. Русовим. Саме останній мав великий вплив на формування у Софії Федорівни великої любові до України. “Він перший відкрив для мене красу української народної поезії, заговорив до мене українською мовою, і без довгих промов і пояснень збудив у мені ту любов до нашого народу, що вже ніколи не покидала мого серця” [3, 33].

У 1871 році сестри Ліндфорс відкривають свій перший дитячий садок у Києві, вивчивши досвід усіх провідних педагогів того часу та шукаючи нові шляхи до просвітницької діяльності. Задля народу Софія Федорівна вирішує

пов'язати своє життя з педагогічною діяльністю. Одруження з О.О.Русовим, видатним статистом, великим патріотом України, знавцем української літератури і фольклору, “остаточно пов'язало С. Русову з українською інтелігенцією, яка всіма можливими засобами боролася за відродження української культури, мови й освіти” [1, 10].

У 1876 році подружжя Русових приїздить до Чернігова, де Олександр Олександрович отримав посаду статистика в земській управі. Вони швидко ввійшли до кола чернігівської інтелігенції, у них завжди збиралися земські діячі, молодь. Русові відразу ж по приїзді стають членами чернігівської “Громади”: “Одразу після закордонного самотнього життя ми відразу опинилися в атмосфері гарячкової громадської праці... На цьому етапі в “Громаді” активну роль відігравали Л.І. Глібов, член статистичного бюро земства О.О. Русов та його дружина педагог С.Ф. Русова, статистик Червінський, економіст Шликевич та ін.” [3, 29]. Серед основних справ, якими опікувалася “Громада” на той час, основною була просвітницька діяльність. Громадських справ було багато. “Громада” турбувалася про стан просвіти українського народу. С. Русова з ентузіазмом включається в підготовку і проведення різноманітних просвітницьких заходів: організацію лекцій, вечорів. На прохання деяких батьків організувала дитячий садок, який згодом було закрито поліцією. Разом з земськими діячами О. Тищинським та П. Червінським вона відкриває громадську книгозбірню, яка проіснувала протягом 30 років. Сьогодні на її базі існує обласна бібліотека ім. Короленка.

“...Взагалі статистичне бюро було тоді неначе культурним Центром в Чернігові: ініціатива у всіх громадських інтелектуально-митецьких справах – виходила від статистики. До 1876 року не було в Чернігові ніякої публічної книгозбірні, коли не рахувати книгарні Кранца, що в ній ледве можна було якусь книжку роздобути. Отож в один із своїх поворотів із повіту статистики вирішили зорганізувати громадську книгозбірню. Скликали на збори всю інтелігенцію, обрали президію: П. Червінського – головою, мене – секретарем, Тищинського – скарбником. Різними концертами та виставами зібрали потрібні гроші, чимало книжок дістали на тимчасове користування...

...На прохання деяких приятелів стала я у Чернігові провадити дитячий садок. У мене збиралося п'ять-шість дітей. Шкільних меблів не було, але були малюнки, книжки, й діти себе почували дуже добре. Коли ось якоїсь нещасливої години з'явилась поліція і зачинила мій садок: це зробив інспектор виключно з політичних підозрінь” [3, 63].

На початку 1879 року внаслідок з негативної реакції на просвітницьку діяльність її членів Чернігівське земське статистичне бюро було закрито, родина Русових, залишившись без засобів до існування, змушена була виїхати з Чернігова і повернутися до Києва.

Повернутись до Чернігова їм довелося знову уже у 90-х роках. Як згадує у своїх споминах С. Русова, на цей час вони пробули у місті чотири роки з 1895 по 1899 “Коли ми приїхали на цей раз до Чернігова, то там помітно було вже багато нових течій. Після страшної реакції 80-х років громадянство наче знову набирало сили для боротьби, звісно, тільки культурної лояльної, але боротьби” [4, 16]. Родина Русових зосереджується на громадській роботі.

“Громадська діяльність, яка захопила С. Русову, продовжується і на цьому етапі життя. Як члени “Громади”, вони беруть участь у відкритті в Чернігові “Комітету грамотності імені Т.Шевченка”, створюють системний каталог книжок для народу. Тоді організовувалося учительське Товариство, намічались різні праці в народному шкільництві, складався систематичний каталог книжок для народу. У нього вписані були й українські книжки. Взагалі в учительській сфері якимось зазначався український настрій, помітно було вплив Грінченка, який жив тоді у Чернігові, вплив Коцюбинського, який мав там свій власний дім. На чолі української Громади, досить численної, стояв Ілля Людвигович Шрат” [4, 3].

Будучи сама вчителем, С. Русова піклується про долю вчителів Чернігівської губернії, рівень освіти та стан навчальних закладів: “Самотність, відсутність живого, взаємного зв’язку пригнічує тепер вчителів не менше, ніж матеріальна незабезпеченість. І в цьому випадку земству легше прийти на допомогу, ніж у матеріальному відношенні, полегшуючи при змозі вчительські з’їзди, утворюючи вчительські курси, ставлячи освітній персонал у цілком незалежне від сільської громади положення, ставлячись з більшою довірою до діяльності своїх учителів, ніж до марних наклепів на них з усіх боків” [2, 113].

Захопившись революційними ідеями, Софія Русова поринає в громадські справи, розповсюджує заборонені твори, допомагає збирати кошти. У 1881 році її разом із чоловіком було ув’язнено, відтоді куди б не закинуло їх нелегке життя статистика, вони постійно перебували під наглядом поліції, що не заважало подружжю Русових бути членами різних культурно-громадських та просвітницьких товариств, зокрема й “Громад”.

Творчий потенціал, прогресивні та просвітницькі ідеї Софії Русової мали великий вплив на діяльність чернігівської “Громади” на ниві національно-культурного відродження Лівобережної України XIX – початку XX століття.

### Література

1. Грінченкова М., Верзілов А. Чернігівська українська громада //Чернігів і Північне Лівобережжя: огляди, розвідки, матеріали /За ред. М.Грушевського. – К., 1928.
2. Коваленко Є.І., Пінчук І.М. Освітня діяльність і педагогічні погляди С.Русової. – Ніжин, 1998. – С.212.
3. Русова Софія. Вибрані педагогічні твори. У двох книгах. Книга перша. – “Либідь”. – 1997. – С.270.
4. Русова Софія. Мемуари. Щоденник. – К: Поліграфкнига, 2004. – 544 с.

## **ДУХОВНЕ ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГЕ 1876-1894 РОКІВ**

Імена багатьох історичних постатей минулого несправедливо віднесено до російської культури, не враховуючи при цьому, що їхнє родинне коріння і творча діяльність тісно пов'язані з Україною. Нині, коли відбувається законо-мірний процес переоцінки цінностей, ми маємо можливість по-новому розглянути художню творчість таких діячів культури, як художник Микола Ге. За словами Д. Антоновича, “він був українцем не тільки за походженням, як дехто з майстрів передвижників, він був також українцем з переконання, зі стихійної вдачі і, що найголовніше, з характеру художньої уяви і, може, власне через це він так довго залишався незрозумілим у російській громаді і критиці”.

Життєва та творча доля М. Ге була вже у центрі уваги дослідників, зокрема Н. Зограф (1968), В. Порудомінського (1970), Є. Арбітмана (1972), В. Тарасова (1989) та інших, які у своїх працях розкрили ідеологічні, психологічні та моральні екстремуми естетичного кредо художника у контексті лише російської культури кінця ХІХ століття.

В українській культурологічній літературі намітилися перші спроби дослідити феномен творчості М. Ге, про що свідчить розвідка літературознавця Ю. Шереха (Шевельова) (1990), в якій автор розкриває не лише українські родинні корені М. Ге, а й побіжно говорить про діячів української і російської культури, з якими приятелював художник в Україні. Цікавою, на нашу думку, є спроба дослідника довести схожість філософських поглядів та творчої уяви Шевченка-поета і Ге-маляра. У цьому напрямку веде свої пошуки про життєвий шлях М. Ге і сучасний український дослідник В. Пономарьов.

На жаль, до сьогодні залишився не дослідженим вплив “культурного ландшафту” України ХІХ століття – у всій неповторності його громадсько-політичної, наукової, релігійної “аури” – на творчість М. Ге.

Відомо, що з 1840 року Микола Ге жив і навчався у Києві: спочатку рік у приватному пансіоні П. І. Гедуена, а потім у 1841 – 1847 роках у Київській першій гімназії. Тут курс загальної і російської історії викладав М. Костомаров, який на той час уже був професором-ад'юнктором по кафедрі російської історії Київського університету. Йому належить провідна роль у організації в грудні 1845 – січні 1846 року слов'янофільсько-українського Кирило-Мефодіївського братства і створенні його ідейних документів (“Книга буття українського народу” і “Статут Слов'янського братства св. Кирила і Мефодія”). Звичайно, зі змістом своїх праць М. Костомаров не міг знайомити студентів, однак певного забарвлення його лекції мали. Навесні 1847 року М. Костомарова було заарештовано. Наступна зустріч історика і художника відбулася в Парижі 1857 року, і “від тієї пори ми стали друзями і залишалися такими до його смерті”.



Роки 1854-1869, які провів М. Ге за кордоном, були “часом метушіння, незадоволення академічним скарбом і пошуками нового ідеалу”.

У кінці 1876 року, після невдалих спроб знайти порозуміння в колі передвижників, Микола Ге залишив Петербург і переїхав із сім'єю в Україну в надії, що тут “мистецтво буде вільним”. Він брав участь у зборах Чернігівського земства, відіграв значну роль у розвитку малювальної школи М. Мурашка в Києві, часто давав у цьому закладі уроки.

В епістоляріях М. Ге знаходимо, що з 1883 по 1894 роки на хуторі у майстра жили і навчалися молоді художники, учні Київської малювальної школи. Тут були С. Костенко, В. Замирайло, О. Куренной, Г. Бурданов, С. Яремич, Л. Ковальський, І. Пархоменко, Т. Шинкаренко, М. Теплов, Є. Кузьмін, які потім помітно вплинули на розвиток українського і російського образотворчого мистецтва першої третини ХХ століття. Деякі з них написали спогади про свого улюбленого вчителя.

Цікаво, що М. Костомаров з дружиною проводив кожне літо в с. Дідівцях Прилуцького району, а хутір, де жив М. Ге, розташований всього в 30 кілометрах. Видатні особистості часто відвідували один одного. Під час зустрічей історик і художник говорили про “минуле, сучасне і навіть майбутнє мистецтва та історії”.

Із 1884 року і до останнього дня життя в Україні майстром були написані, як глибоко релігійні картини: “Розп'яття”, “Вихід Христа з учнями з таємної вечері в Гетсиманський сад”, “Що є істина?”, “Совість (Іуда)”, “Суд Синедріона. “Винен смерті”, так і зовсім протилежні за змістом – портрети. Нам, українцям, в цілому зрозуміла постать Ге-художника – часом релігійного, часом до релігії байдужого, іноді ніби в пориваннях релігійного екстазу, а іноді настільки реалістичного в релігійній уяві, що сама його творчість здається блюзнірством. Приклади такої невмотивованої релігійності, властивої нашому народові, ми зустрічаємо й у творчості Т. Шевченка. Останні релігійні картини М. Ге “Суд Синедріона. “Винен смерті” і “Розп'яття” не були допущені до виставок та взагалі заборонені в Росії. Така сама доля спіткала й деяких релігійних поезій Т. Шевченка.

Бог у Т. Шевченка є об'єктом філософського аналізу, першопричина світового порядку й розбрату, суть і прояв універсального ества, одночасно космічного й людського, синонім законів існування. Цей “Бог” явно протиставляється канонічному церковному, якого поет не сприймає, якого вважає частиною тоталітаризму, втіленого, нав'язаного Російською імперією. Образ Христа у поезії Т. Шевченка – це амальгами Бога й Людини, і до того ж, Людини в її нескінченних, невимовних муках. Христос – живий істинний Бог, бо він уособлює найсуттєвіше в людині, він пізнав найглибшу розпуку й найвище блаженство. Його людськість рішуче не допускає, щоб її увінчали німбом, зробили з неї ікону. Таким же є образ Христа і в творчості М. Ге – це одночасно довершене і недосконале, стражденне втілення Бога, яке зовсім не підлягає до прикрашення його іконописним німбом, в якому відчувається абсолютне неприйняття офіційної церкви й візантійського принципу світобудови.

Образ Бога, втілений у поезії Т. Шевченка й у художній творчості М.Ге, існував у кожній душі українського народу кінця ХІХ століття, іншими словами, це Те, що створило всесвіт і людство, визначило норми буття, воно – верховна

сила й закон. Микола Ге мав “українську незрозумілу росіянам вдачу”, тому й досі творчість цього художника залишається загадковою для російської критики.

*Малихіна Марина Анатоліївна,  
викладач Муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва*

## **ПОГЛЯДИ Г.С. СКОВОРОДИ НА ВИХОВНУ РОЛЬ МИСТЕЦТВА**

Звернення до філософських та естетичних поглядів Г.С. Сковороди є актуальним в наш час, коли зростає суспільний інтерес до духовних основ української національної ідеї. Адже центральне місце в творчій спадщині видатного філософа посідає проблема людини. Великий мислитель неодноразово підкреслював, що кожна людина – це ніби маленький світ, і її так важко пізнати, як відшукати “у всесвітній машині начало” [2,40]. Філософ Г.С. Сковорода високо підносив людину, її розум, а освіту і виховання вважав основою суспільного добробуту і моральності. В його навчаннях, сповнених мудрої простоти і доступності, розрахованих на допитливу природу молодої людини, знаходимо глибокі роздуми над вічними категоріями буття, що покликані формувати ідеальну, гармонійну особистість. А це в розумінні Г.С. Сковороди – людина з високорозвиненим інтелектом, морально чиста, добра, вдячна людина, фізично міцна, бадьора, стійка, відважна і вольова в боротьбі з життєвими негараздами.

Уподібнюючи життя з театром, а людину з актором, Г.С. Сковорода ставить питання про необхідність пізнання людиною власної ролі, визначеної природою. Але, на відміну від матеріалістичної традиції, він ставить питання про залежність ролі не стільки від матеріальної природи людини, скільки від її духовної сутності.

Одним із перших в історії філософської думки України Г.С. Сковорода висунув ідею всебічно розвиненою особистості. Тому в його творах знаходимо чимало слухних міркувань з приводу морального, трудового, фізичного, естетичного, розумового розвитку людини.

Особливо цікавими і цінними для нашого дослідження є погляди Г.С. Сковороди на естетичне виховання людини і на роль мистецтва у вихованні.

Г.С. Сковорода мріяв про духовне вдосконалення людини й один із важливих засобів виховання бачив саме у мистецтві, яке здатне невимушено, через емоційно-чуттєву сферу прищеплювати уявлення про високі моральні й естетичні ідеали. На підставі побіжних висловлювань, розсипаних у філософських творах Г.С. Сковороди, можна зробити певні висновки щодо розуміння мислителем природи і функцій мистецтва. Він трактував мистецтво насамперед як “уміння”, “майстерність”. При цьому він дивився на мистецтво як на певного роду наслідування, бачив у природі джерело мистецтва. Але в цьому випадку йдеться не про зовнішню природу, а про внутрішню, яка визначає зовнішню.

Мистецтво, якого можна досягти за допомогою навчання, полягає не в запереченні природи, а в удосконаленні природних здібностей. Г.С. Сковорода поділяє думку про те, що мистецтво вдосконалює природу, а без природних даних воно безсиле. Тому основним критерієм цінності всякого “художества” є не

слава, а праця над твором, що приносить насолоду, яка солодша за саму славу. Це й означає, що в усіх науках, як і в мистецтві, “плодом є правильна практика”, що ґрунтується на самопізнанні природних нахилів, вона – умова справжньої насолоди. Оскільки мистецтво у Г.С. Сковороди виступає передусім синонімом уміння, то він підкреслює значення досвіду: “Опыт есть отец искуству, ведению и привычке” [3, 122]. Досвід дає змогу людині навчатися мистецтва наслідування природи, природи.

Мистецтво характеризує досконалість та довершеність і будь-якої речі, і будь-якої дії відповідно до її природи. Саме природна схильність спонукає людину до вправ, нагромадження того досвіду, який є основою знання, звички та мистецтва. Без цього, твердить філософ, не було б ні науки, ні мистецтва, ні практичної діяльності. Нехтування “сродностью” веде до вимушеності, навмисності, потворності. Мистецтво живопису не кожному доступне, воно передбачає знання і “сродність”, тобто талант. Тому навіть художник не має права проголошувати “судейскую сентенцію” про всі мистецтва і ремесла, а тільки про ті, яким він навчався, бо “иное краски тереть, иное разуметь рисунок, иное дело вылепится тело, иное дело вдохнуть в душу веселіе сердца” [3, 254].

Для Г.С. Сковороди мистецтво і наука існують ще як неподільне ціле – як єдність поезії і філософії. Однак він не зміг задовольнити поезією свій потяг до філософування, і звернувся до прози, очевидно, вважаючи, що наукова тема – філософія – може бути найясніше розвинена лише засобами прози. Що ж до поезії, то вона спроможна популяризувати окремі філософські думки. Поняття прекрасного в мистецтві, за Г.С. Сковородою, органічно пов’язане із спорідненою працею, яка не стільки своїм результатом, скільки самим процесом “веселит душу”.

Митець повинен наслідувати внутрішню природу, відтворювати її, його мета – викликати не замилювання тлінною тінню, а задоволення від розумового споглядання схованої в речах істини. На думку Г.С. Сковороди, мистецтво повинно служити справі самопізнання людини. Якщо ж мистецтво втрачає цю мету і перетворюється в самоціль, то воно втрачає все. Філософ вважав, що мистецтво повинно допомагати людині знайти сенс життя, своє покликання. Зовнішня видимість таїть у собі відблиск духовного, яке і є метою. Тут яскраво відбивається розуміння єдності етичних та естетичних функцій мистецтва. І справжня цінність художніх творів, на думку Г.С. Сковороди, полягає в тому, що й цінність життєвих вчинків. “Опера, книга, песня жизнь не от долготы, но от благолепия и доброты цену свою получает” [3, 350]. Завдання мистецтва мислитель бачить у відтворенні “нетлінної” краси і утвердженні високого морального ідеалу, а митець має бути навчителем життя, пророком.

В умовах сьогодення, коли в нашій країні активізується процес відновлення втрачених цінностей і формування нових, мистецькі погляди Г.С. Сковороди, його заклик до духовного удосконалення людини здатні надати нового імпульсу до усвідомлення сучасності.

### Література

1. Антология педагогической мысли УССР/ Сост. Н.П.Калениченко. – М.: Педагогика, 1988.
2. Козубовська І.В. Формування особистості в педагогічній спадщині Г.Сковороди // Початкова школа. – 1996. – №5.
3. Педагогічні ідеї Сковороди. – К.: Вища шк., 1972.

*Мелешкіна Ірина Олександрівна,  
завідувач відділу історії театру Музею  
театрального, музичного та кіномистецтва України*

## **ВОЛОДИМИР МИХАЙЛОВИЧ СКЛЯРЕНКО – ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РЕЖИСЕР БЕРЕЗІЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ**

Режисерська лабораторія Мистецького Об'єднання “Березіль”, очолювана його художнім керівником Лесем Курбасом, була унікальним навчальним закладом, який давав ґрунтовну теоретичну та практичну фахову підготовку молодим українським режисерам. Після арешту Курбаса та реорганізації “Березоля” ця генерація митців-новаторів визначала обличчя українського театру ХХ сторіччя. І серед найбільш талановитих та плідно працюючих випускників лабораторії був Володимир Михайлович Скляренко, видатний режисер української драматичної та оперної сцени, 100-річний ювілей якого театральна громадськість відзначала влітку 2007 року.

Володимир Скляренко народився 7 червня 1907 року в селі Великі Дмитричі під Києвом. Батько майбутнього режисера – Михайло Калістратович – був відомим у Києві палітурником, у майстерню якого часто здавали на переплетення п'єси з Театру Миколи Садовського. Завдяки контрамаркам, якими розраховувалися з батьком за виконану роботу, Володимир Скляренко у шість років потрапляє до театру. Яскраве дійство, яке хлопець вперше побачив з гальорки Першого українського стаціонарного театру, вразило його і захопило на все життя.

Любов до театру приводить його у віці 14 років на професійну сцену. У 1920 році В. Скляренка було зараховано статистом у міманс Київського оперного театру. А 1923 року він вступає до Київського музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка, де набуває режисерського і акторського фаху. Під час навчання в інституті молодий режисер організовує і очолює “Живу газету “Гарт” при Київських залізничних майстернях.

1926 року, по завершенні навчання у Муздраміні, Володимира Скляренка було зараховано до вищезгаданої режисерської лабораторії театру “Березіль”, разом з яким молодий режисер влітку того ж року переїхав до Харкова.

Розпочався новий етап його творчої біографії – цікава і плідна робота у харківському театрі “Березіль” під керівництвом Леся Курбаса. Першою роботою на березільській сцені для нього стала вистава “Пролог” (текст С. Бондарчука і Леся Курбаса) – драматична епопея, присвячена революційним подіям 1905 року. До втілення цього грандіозного задуму Курбас долучає двох режисерів-лаборантів – Володимира Скляренка і Леся Дубовика, які у спільній роботі з Майстром вивчають його художній метод “експресивного реалізму”.

Режисерським дебютом Скляренка стала вистава “Алло, на хвилі 477!” (текст і постановка молодих режисерів “Березолю”: В. Скляренка, К. Діхтяренка, Б. Балабана, Л. Дубовика, 1929). А його самостійні вистави наступних років – “Заповіт пана Ралка” В. Цимбала (1930), “Невідомі солдати” Л. Первомайського (1931), “Тетнулд” Ш. Дадіані (1932) і, безперечно, “Хазяїн” І. Карпенка-Карого (1932) – презентують Скляренка як зрілого талановитого режисера, гідного учня Леся Курбаса.

Останні вистави у “Березолі” Володимир Скляренко ставив уже після звільнення з посади і арешту Курбаса. “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого і “Східний батальйон” братів Тур та І. Лрута (обидві – 1934 р.) завершили березільський період його творчості. Цей режисерський доробок (вистави 1927 – 1934 років) важко переоцінити. На все подальше творче життя він засвоїв головний принцип березільської режисури – поєднання міцної ідейної концепції з яскравою театральною формою. Навчився вибудовувати масштабні масові сцени, що в майбутньому стане своєрідною візитною карткою Скляренка-режисера. Нарешті, сприйняв той високий рівень духовної культури, що панував у “Березолі”.

1935 року В. Скляренко з дружиною, талановитою березільською акторкою Надією Титаренко, перейшли до Харківського ТЮГу. Режисер став художнім керівником колективу, з яким пов’язав наступні 12 років мистецького життя. Харківський ТЮГ за керівництва Скляренка став одним з кращих в Україні, мав різноманітний репертуар, багато гастролював. Велику Вітчизняну війну родина Скляренків пройшла також разом із театром. В евакуації, по шляху пересування трупи (Урал, Середня Азія), ставилися спектаклі та концерти. В. Скляренко докладав героїчних зусиль для збереження обличчя театру. 1944 року, з поверненням ТЮГу в Україну, Володимирові Михайловичу було присвоєно звання заслуженого артиста УРСР.

Після війни новим містом прописки театру став тільки-но звільнений від фашистів Львів. Дуже швидко театр, керований В. Скляренком, набуває слави одного з найпопулярніших мистецьких колективів Львова. Театр ніс високу сценічну культуру, знайомив глядача з кращою світовою, українською та російською драматургією. У перші повоєнні роки В. Скляренко отримав звання народного артиста УРСР, а згодом – пропозицію очолити Львівський театр опери і балету, який у той період перебував у вкрай скрутному становищі. Так у 1947 році відбувся перехід режисера з драматичної на музичну сцену. Вже за кілька років В. Скляренко налагодив повноцінну творчу роботу колективу.

Окрім яскравого режисерського обдарування, Володимир Михайлович мав неабиякі організаторські здібності, дар керівника, який згуртовує, об’єднує навколо себе людей. Ці визначні лідерські якості й зумовили ту велику кількість театральних колективів, що їх очолював (а іноді й організовував) режисер протягом понад шість десятиліть активної творчої праці. Так, на межі 1940 – 1950 років Скляренко створює у Львові театр оперети, трупа якого незабаром була переведена до Одеси, де стала основою знаменитого Одеського театру музичної комедії.

1952 року В. Скляренка призначають головним режисером Харківського театру опери і балету ім. М. Лисенка. Наступні два роки режисер присвятив формуванню професійної трупи та художнього репертуару театру.

А театральний сезон 1954-1955 років Володимир Скляренко розпочав уже в Києві. Він стає новим головним режисером Київського театру опери і балету ім. Т.Шевченка. Перша його постановка у Києві – “Тарас Бульба” М. Лисенка. Митець задумав втілити на сцені всю оперну лисенкіану, невдовзі звернувшись до створення нових музично-літературних редакцій та сценічної інтерпретації “Різдвяної ночі” (1958) та “Енеїди” (1959).

Постановки української класики посідають особливе місце у режисерському доробку В. Скляренка. Вистави “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського (1956), “Катерина” М. Аркаса (1957) критика називала “другим народженням” відомих опер.

В. Скляренкові-режисеру належать талановиті, яскраві першопрочитання сучасних українських опер, як-от: “Милана” (1957), “Арсенал” (1960), “Тарас Шевченко” (1964) композитора Г. Майбороди. Ці постановки, створені у творчій співпраці з диригентом В. Тольбою та сценографом Ф. Ніродом, надовго стали візитною карткою Київського театру опери і балету.

У Київській опері Скляренко ставить і перлини російської музики – “Війна і мир” С. Прокоф’єва (1956), “Руслан і Людмила” М. Глінки (1956), “Аскольдова могила” О. Верстовського (1959), “Пікова дама” П. Чайковського (1956) – та європейської класики – “Лоенгрін” Р. Вагнера (1958), “Дон Паскуале” Г. Доницетті (1962). Останньою постановкою Володимира Михайловича на сцені Київського театру опери і балету стала опера М. Глінки “Іван Сусанін” (1978).

Значною мірою саме завдяки режисерському таланту Скляренка плеяда молодих співаків 1950 – 1960 років – Д. Гнатюк, Б. Руденко, М. Кондратюк, А. Мокренко, Л. Чконія, Є. Мірошніченко – виявили свої блискучі музичні та акторські здібності, склавши славу вітчизняного оперного мистецтва.

У період 1962 – 1964 роки В. Скляренка було призначено головним режисером Київського українського драматичного театру ім. І. Франка, де митець поставив низку яскравих вистав за п’єсами сучасних драматургів: “Марина” М. Зарудного (1963), “Правда і кривда” М. Стельмаха (1964).

Пішов з життя Володимир Скляренко 1984 року.

Володимир Михайлович був чудовим театральним педагогом, теоретиком і практиком української режисури, гідним учнем геніального Леся Курбаса. Людиною, яка прийшла до театру в ранній юності та прожила у мистецтві довге і складне, проте яскраве життя, режисером, який приніс принципи і засади драматичного театру на оперну сцену. До нього ніхто так не працював над трактуванням кожного образу – чи то головних героїв, чи то учасників масових сцен, над розробкою цілісного полотна оперної вистави. Роки художнього керівництва В. Скляренком Київською оперою по праву увійшли в історію як період її розквіту.

*Михальчук Вадим Володимирович,  
здобувач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **К.К. КОСТАНДІ І ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ТОВАРИСТВА ПІВДЕННОРОСІЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ НАПРИКІНЦІ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ**

Характерною рисою розвитку вітчизняного суспільного життя другої половини ХІХ століття є виникнення і широке розповсюдження по всій країні громадських культурно-освітніх організацій. Створюються численні краєзнавчі,

етнографічні, географічні, археологічні, археографічні товариства і комісії, новим явищем стали національно налаштовані об'єднання Кирило-Мефодієвське братство, українські громади по багатьох містах України.

Наприкінці століття почали засновуватися і спеціалізовані професійні художньо-творчі товариства, які ставили перед собою не тільки суто творчі вузькоцехові завдання, а й реалізовували широкі демократичні мистецько-просвітницькі програми. Так, у 1890 році виникло Товариство південноросійських художників в Одесі, в 1893 – Київське товариство художніх виставок, в цьому ж році було складено проект статуту Товариства поволзьких художників; існував гурток місцевих художників в Харкові, що 1905 року об'єднався з Товариством харківських художників, у 1904 році в Академії мистецтв обговорювався статут Чернігівського товариства художніх виставок; існували художні об'єднання у Варшаві, Тифлісі, Саратові.

Первістком стало Товариство красних мистецтв, створене в Одесі 1865 року – одне з найстаріших в Україні. Впродовж майже трьох десятиліть свого існування воно влаштовувало художні виставки, заснувало рисувальну школу і картинну галерею, які мали відвідуватись безкоштовно, бо "... ці скарби головним чином повинні існувати для народу, заможний клас і без того має засоби для свого розвитку". Виставки Товариства красних мистецтв були проведені у 1869 – 1884 роках. Проте помітного сліду в художньому житті Одеси вони не залишили через різнохарактерність та епізодичність. Значно більшу роль в художньому розвитку Одеси, як і всієї України, відіграли виставки І.К. Айвазовського: у 1848 – 1886 роках він влаштував десять виставок, в тому числі на допомогу рисувальній школі. Виставки Р.Г. Судковського відбулись у 1880, 1881, 1885 роках. Рецензент М. Вучетич писав, що виставкою чудових за простотою і правдою марин Р.Г. Судковського в 1881 році була порушена байдужість одеської публіки до живопису. Було проведено також виставки М.Л. Скадовського, Б.В. Едуардса, Г.О. Ладиженського, Е.С. Вільє де Ліль Адана, М.К.Бодаревського, О.П.Розмарицина.

Великий вплив на розвиток художнього життя Одеси справили експозиції Товариства пересувних художніх виставок. З початку 1880-х років на виставках передвижників поряд з творами російських митців експонуються твори одеситів – як прелюдія до створення Товариства південноросійських художників. Вирішальну роль в його створенні і подальшій діяльності відіграв К.К. Костанді.

Костанді Кириак Костянтинович (1852 – 1921) – син рибалки з Дофінівки. Закінчив Одеську рисувальну школу, після чого за допомогою видатного мариніста І.К. Айвазовського поступив до Петербурзької академії. Серед його викладачів був "загальним учителем російських художників" П.П.Чистяков. Після повернення до Одеси все життя викладав в рисувальній школі. В 1897 році стає дійсним членом Товариства пересувних художніх виставок, з 1907 року – академік Академії мистецтв. К.К. Костанді без перебільшення перебував в центрі мистецького життя Одеси. Хоча номінальним головою Товариства був О. Попов, академік, директор Одеської рисувальної школи, Костанді головував на всіх засіданнях правління Товариства, очолював журі виставок. А з 1902 року фактично

очолив Товариство і залишався його незмінним головою до 1921 року. Був одним із засновників Одеського літературно-артистичного товариства.

Таким чином, впродовж 1880-х років одеські художники в справі організації художніх виставок набули певного досвіду, а мистецький та матеріальний успіх згаданих виставок разом з прикладом передвижників надихнули їх на думку щодо організації постійної художньої виставки або влаштування таких виставок з правильною періодичністю. Зрозуміло, що для цього потрібна була згуртованість, самостійна творча організація.

За взірцем було взято юридичну модель французьких салонів та Товариства пересувних художніх виставок, на яких можна було не тільки демонструвати, а й продавати твори. На початку 1890 року було створено статут і зареєстровано Товариство південноросійських художників. Характерно, що в перших установчих протоколах назва звучала дещо інакше – Товариство періодичних виставок південноросійських художників, отже, зв'язок з передвижниками відчувався безпосередньо. В лютому 1890 року “Художні новини” (“Художественные новости”) – додаток до журналу А М “Вісник вишуканих мистецтв” (“Вестник изящных искусств”) – сповістили, що “поміж одеськими молодими художниками, переважно колишніми вихованцями Академії мистецтв, виникла думка про створення в Одесі постійної виставки картин та інших творів мистецтва. Мета виставки – знайомити публіку з творами місцевих живописців і скульпторів і дати можливість молодим художникам, які ще не здобули імені, збувати свої твори без посередників”. Питання збуту художніх творів та винагороди за працю для митця вирішували колись і члени художньої артїлі І.М. Крамського, і передвижники. У провінції ці питання стяли ще гостріше. Переслідуючи високу мету розвитку вітчизняного мистецтва і художнього виховання народу, вони не могли не турбуватися про практичну життєздатність своєї організації, про визначення її ролі й можливі наслідки її діяльності.

Вже 8 квітня 1890 року в біржовому залі відкрилася перша виставка Товариства. Було продано чотирнадцять творів, прибуток склав чотириста рублів. У виставці брали участь твори киян, а згодом і багатьох російських майстрів. Місцеві художники переконалися у реальній можливості існування самостійної художньої організації.

Протягом буквально кількох років виставки Товариства, здобули широку популярність не тільки серед глядачів, а й серед художників. Зміцнилися старі дружні зв'язки і встановилися нові між передвижниками і одеситами. Одесити активно виставлялись на виставках передвижників і навпаки. “Дітьми передвижників у мистецтві” називав своїх південних колег І.Ю. Рєпін. Налагодилися контакти з Київським товариством художніх виставок. Киянин М.К. Пимоненко, харків'янин П.О. Левченко та інші художники стали членами південноросійського товариства.

У перші п'ятнадцять років існування, крім традиційних жовтневих виставок, були організовані весняні виставки етюдів та ескізів (1895, 1896), дві виставки на допомогу потерпілим від неврожаю (1898, 1902), дві великі виставки етюдів в приміщенні Одеського літературно-артистичного товариства (1898, 1902), виставка творів колишніх учнів рисувальної школи з нагоди її 35-річчя (1900), ви-



ставка творів іноземних художників на користь поранених на Далекому Сході (1904). Крім виставок в Одесі Товариство влаштувало пересувну виставку для Харкова та Москви (1894 – 1895), брало участь на виставках Київського товариства художніх виставок (1895), на Нижньогородській всеросійській виставці (1896), на виставці Ростовського артистичного товариства (1899) – на користь місцевої школи живопису, на четвертій виставці Миколаївського артистичного товариства (1899), на виставці “36” у Москві (1902), на всесвітній виставці в Парижі (1900, де Костанді і Едуардсу були присуджені медалі), на першій виставці Катеринославського художньо-артистичного товариства (1900), Бессарабського товариства красних мистецтв. Загалом Товариство провело двадцять дев’ять стаціонарних виставок і три пересувних.

Говорячи про виставкову діяльність Товариства не можна не згадати про її вплив на становлення одеської художньої критики. Кожна виставка ставала предметом жвавого обговорення в тодішніх засобах масової інформації. Газети часто друкували огляди та рецензії, їхній рівень зростав, бо за взірць газетярів правили статті відомих мистецтвознавців і самих художників, які не цуралися пера. Серед найпопулярніших рецензентів слід згадати М. Вучетича, І. Антоновича, П. Нілуса, професора О. Павловського, трохи згодом О. Федорова та К. Чуковського.

З 1914 року на заваді плідної діяльності К.К. Костанді і всього Товариства стала Перша світова війна. Впродовж короткого часу Товариство опинилося на грані самоліквідації.

Виставкова діяльність Товариства південноросійських художників, очолюваного Костанді, за чверть століття свого існування ввела в обіг українського образотворчого мистецтва десятки імен і тисячі творів художників з різних міст нашої країни і Російської імперії. Їхній творчий спадок охоплює всі творчі напрямки зламу століть від пізнього романтизму, критичного реалізму до початків українського авангарду, який і сьогодні продовжує свою переможну ходу по музеях та виставкових залах світу. У вирі цих складних і бурхливих процесів стояла постать Кириака Костянтиновича Костанді – художника, сина грецького рибалки з Дофінівки.

Своєрідним меморіалом вшануванням пам’яті К.К. Костанді, після його смерті в 1921 році, стало заснування одеситами Товариства художників, названого на його честь.

*Нестеренко Лідія Олександрівна,  
науковий співробітник Науково-дослідного  
інституту українознавства*

## **ОСВІТНІ ТА ВИХОВНІ ЗАСАДИ В ШКОЛІ БДЖІЛЬНИЦТВА П. ПРОКОПОВИЧА (1826 – 1879)**

З метою пропаганди та поширення бджільництва за сприяння Московського товариства сільського господарства була відкрита школа для підготовки бджолярів у с. Митчинках. В науковій літературі існують дві дати виникнення цього

навчального закладу: 1826 і 1828 роки. Перша дата відповідає дозволу на відкриття, а друга – реальному відкриттю. Засновником та незмінним керівником закладу протягом 24 років став відставний поручик П. І. Прокопович.

Народився Петро Іванович 29 червня 1775 року в козацькій сім'ї. Здобув освіту в Київській академії. В 1794 році юнак вступив до військової школи, яку через два роки закінчив в чині корнета. Прослуживши лише два роки, у 1798 році за станом здоров'я Прокопович пішов у відставку. Поселився у своєму селі. Саме в цей час у нього з'явився інтерес до бджільництва. На гроші, зібрані під час військової служби, Прокопович купив три десятини землі, збудував хату, а згодом і створив власну пасіку. Випробовуючи вулики різних систем, він переконується в потребі вдосконалити житло для бджіл. На початку 1814 року з'явився вулик зовсім іншої конструкції, так званий “втулочний вулик”, яким було започатковане “раціональне пасічництво”. Як показала практика, втрати бджіл під час зимівлі у вуликах нової конструкції були значно меншими. Досвід П. І. Прокоповича з роками поширився як в Російській імперії, так і за її межами.

У 1830 році школа була переведена на хутір Пальчики, де було придбано відрубний кусок землі площею 80 десятин.

Знаходячись у віданні Міністерства державних маєтностей, цей заклад користувався правами навчальних ферм. Курс навчання в школі був трирічний, з платою за навчання та проживання за перші два роки по 43 руб. сріблом, а за третій рік, окрім цього, на ремонт одягу та взуття – по 5 руб. Батьки чи громада мали забезпечувати учнів 8 сорочками, 4 літніми і 1 зимовими штанами, зимовою і літньою куртками, 2 жилетами, паском, зимовою і літньою шапками, 3 парами чобіт, тулупом, армяком. Окрім цього учневі надавали набір столярних інструментів: сокиру, заступ, кухонний і садовий ножі, столярну пилку, рубанок, стамеску, шерхебель, велику і малу викрутку та ін. Вартість цих інструментів коштувала 12 руб. Батьки могли внести замість інструментів кошти. Таким чином, вартість навчання одного учня в 40-х роках XIX століття за рік становила до 50 руб., а трирічне навчання із своїм інструментом – 134 руб., а без інструментів – 146 руб. Для порівняння відмітимо, що корова в суміжних повітах Чернігівської та Полтавської губерній на початку 40-х років. XIX століття коштувала від 10 до 20 руб. сріблом. Як видно, не кожна сім'я, або навіть і громада могла виділити на навчання таку суму.

Учнівський колектив формувався переважно із селян вільних станів. Не всім верствам населення подобалась ідея навчання селянських дітей. Проте Прокопович говорив: “Мета моєї праці – розповсюдження справжньої науки про бджіл, кращого від дотеперішнього способу пасічникування, відкриття можливостей піднести сю багату галузь господарства в нашій батьківщині на найвищу ступінь досконалості і широчіні, закласти міцні підвалини цієї справи... . Для проведення сього всього в життя – конче потрібно дати освіту людям того стану, який зовсім несправедливо називають “підлим”: “подлими” треба вважати дармоїдів, а не людей, що становлять силу і багатство держав... . Ці самі “подлі” люди не гірш здатні до науки, ніж привілейовані класи, а може, навіть, і краще”.

Навчальний рік починався з першого січня. Навчання в школі П. Прокопович проводив українською мовою. Покарань для учнів П. Прокопович не використовував зовсім. Тому школа за короткий час здобула надзвичайний успіх.

Крім основного предмета – бджільництва, в школі викладалися: читання, письмо, елементи арифметики, квітникарство, садівництво, шовківництво, столлярство та ін. В навчальному закладі вивчалась історія пасічництва. Велика увага приділялась вивченню досвіду бджільництва у єгиптян, греків, шведів, датчан, німців, французів. Учні отримували знання про бджіл та ознаки добробуту родин, про шкідників та боротьбу з ними, підгодівлю бджіл, віск, рій, штучні рої, вирізку меду, транспортування вуликів тощо.

Теоретичний матеріал закріплювався практично. Кожен учень отримував не менше 20 бджолосімей. Школярі самі доглядали за садом та пасікою: навчались робити вулики, роївні та інше пасічницьке приладдя. На наступний рік кращі учні самостійно керували пасіками, в яких нараховувалось до 100 бджолосімей. На пасіках проводились земляні, меліоративні роботи, висівалось до 200 десятин нектароносів. Таким чином, окрім засвоєння знань в учнів виховувались працьовитість, охайність та інші чесноти.

По закінченні курсу навчання випускникам видавали спеціальні посвідчення (свідоцтва) про успіхи в навчанні і поведінці та забезпечували насінням квітів та трав-медоносів.

Школа була відомою на всю імперію. У 1835 році було підготовлено 150, а в 1840 році – вже 400 фахівців. Кількість учнів у школі постійно змінювалась і не була стабільною. На 1859 рік в школі навчався 41 учень та працювало 20 чоловік різної прислуги. З 1850-х років школа щорічно випускала від 5 до 15 учнів. Як видно, для потреб Російської імперії така кількість випускників була недостатньою.

Після смерті П. Прокоповича (22 березня 1850 року) вся його велика пасіка разом із школою перейшли до його учня (за іншою версією – до сина) і палкого прихильника таланту вчителя, не менш відомого українського пасічника Степана Великдана. Він значно збільшив довірене йому майно. На хуторі було відкрито склад для продажу україномовних книг. У 1879 році після смерті Великдана школа припинила своє існування.

За півстоліття, що існувала школа, було підготовлено більше 1500 фахівців. Таким чином, плеяда професіональних пасічників, підготовлених в школі П. Прокоповичем та С. Великданом, впроваджувала в життя нові методи бджільництва як по всій імперії, так і за її межами.

*Нелюбов Олексій Борисович,  
здобувач Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **ЧИ ІСНУЄ ЄДИНЕ ПРАВОСЛАВ'Я В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ?**

11 лютого 1991 року було прийнято Цивільний статут Української Православної Церкви Священним синодом УПЦ та зареєстровано 5 серпня 1991 року Постановою Ради у справах релігій при Кабінеті Міністрів УРСР. Статут наголошує, що “Українська Православна Церква є самоврядним релігійним об’єднанням (релігійною організацією) громадян з метою спільного здійснення права на свободу сповідання та поширення православної християнської віри, які перебувають у канонічній єдності...”.

28 червня 1991 року Постановою Ради у справах релігій при Кабінеті Міністрів УРСР (протокол № 5) було зареєстровано назву. Минуло майже два десятиліття як Україна стала незалежною державою, але і досі триває розкол і не має єдності в Українській Православній Церкві. Вчинив його Філарет (Денисенко), який роз’єднав українське суспільство. По різні боки стали політичні діячі, народні депутати різних рівнів й партії загалом. Розглянемо дві сторони: сьогодні канонічну Церкву очолює митрополит Київський і всієї України Володимир (Сабодан); розкольницькі організації Київського Патріархату – Філарет (Денисенко), вони називають себе неканонічними.

Поставимо собі питання: що таке неканонічність УПЦ-КП? Для цього з’ясуємо, що таке канон для Православної Церкви. Це свого часу пояснив єпископ Никодим (Мілаш) 1911 року у Правилах Православної Церкви: “... в кожному суспільстві має зберігатися чіткий порядок і кожен повинен мати своє місце в цьому суспільстві. ... Устрій церкви базується на божественному праві, ... головне місце належить ієрархії. Між членами точно і чітко визначені відносини, і кожен, хто намагається порушити ці відносини, створює розлад у Церкві. Цю основну ідею ієрархічного устрою християнської Церкви висловлено з чіткою послідовністю в церковному законодавстві всіх століть і до сьогоднішнього дня”. У будь-якій державі, яким не був би її устрій, є основні закони, якими керується керівництво країни та які зобов’язаний виконувати кожний громадянин. Хто їх порушує, несе відповідальність згідно з законами суспільства, в якому живе. Таке становище існує і в Церкві та церковному житті. Порушників чекає відповідальність перед Богом та його видимим інститутом на землі. Порушення церковної дисципліни веде до появи розколів.

Що є для Православної Церкви канони? Це правила життя, сформульовані на Вселенських та Помісних соборах, прообразом яких є Апостольський Собор в Єрусалимі, описаний в Діяннях святих апостолів.

На Архієрейському соборі в Києві, що відбувся 6-7 вересня 1991 року, тодішній Предстоятель УПЦ митрополит Філарет наголошував: “Ніякі зовнішньополітичні зміни не можуть порушити нічого в тій сфері церковного життя, що стосується віри і святих канонів” [2]. Висновок: той, хто порушує канони Церкви, свідомо ставить себе поза межі Православної Церкви. Такі люди або

організації, з погляду світського права, можуть існувати. З погляду церковного права, вони не є православними.

УПЦ-КП було створено в результаті Всеукраїнського (Об'єднаного) Православного Собору, що відбувся у Києві 25-26 червня 1992 року. На цьому Соборі УАПЦ включає до своїх лав єпископату колишнього митрополита Київського і всієї України Філарета (хоча загальновідома кіріархальна Церква 11 червня 1992 року позбавила його сану). Собор вирішує внести поправки до Статуту УАПЦ, внаслідок чого УАПЦ припиняє своє існування, з'являється УПЦ-КП. Постало питання стосовно Філарета про позбавлення його сану. Собор вирішив це "осудити". Таке рішення Собору дійсне для всієї Православної Церкви, що й справедливо, оскільки сама УАПЦ не є канонічною церквою, а лише розкольніцьким від УПЦ угрупованням. Єпископат не має апостольського наступництва. Нинішня УАПЦ, до якої приєднався Філарет, бере свій початок з 19 серпня 1989 року, коли про вихід з-під юрисдикції РПЦ разом зі своєю парафією оголосив львівський протоієрей Володимир Ярема. Актом своєї непокори він порушив присягу (священну хіротонію).

Тепер з'ясуємо питання, чи є канонічною єпархія УАПЦ, чи має відношення до єпархії УПЦ-КП? Ієрархічне священство має богоустановлену інституцію, має ступені: єпископську, пресвітерську і дяківську.

Об'єднаний Собор, який провела УАПЦ 25-26 червня 1992 року, не був чинний, бо УАПЦ не мала загальноприйнятої в Православній Церкві ієрархічної структури, а також не мала єпископату. Тому її не можна назвати церквою, тим більше Православною. Цей факт засвідчив сам Філарет, згодом він переконує митрополита Антонія (Масендича) і архієпископа Володимира (Романюка) таємно перевишвятитися у нього самого. Такий вчинок поклав початок лжеєпархії "Київський Патріархат", який діє сьогодні в Україні.

З 28 травня 1992 року митрополитом Київським і всієї України є Володимир (Сабодан).

До Держкомрелігії 1992 року надійшла інформація про деякі зміни в статуті УАПЦ, про зміну назви на УПЦ-КП. Інформації про об'єднання двох Церков не було. Наслідком цих подій Філарета було обрано заступником патріарха Київського і всієї Русі-України Мстислава. З жовтня 1995 року, після смерті Мстислава, Філарет стає патріархом.

На ювілеї на честь 950-річчя Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври в Києві, яке відзначали 27-28 серпня 2001 року офіційні делегації Помісних православних церков, представники засвідчили єдність Вселенської Православної Церкви, невід'ємною частиною якої є канонічна Православна Церква України. Було різко засуджено діяльність розкольніцьких угруповань (Філарета з його УПЦ-КП; автокефальну УАПЦ). Підтримку з боку Вселенської Православної Церкви має Православна Церква України, яку очолює (обраний 1992 року) її законний Предстоятель Блаженніший митрополит Володимир.

Проаналізувавши все викладене вище, з болем констатуємо: очолювану колишнім митрополитом Філаретом (Денисенко) УПЦ-КП ніхто не підтримує з Помісних церков; УПЦ-КП спричиняє кризу в українському Православ'ї.

А поки Україна чекає, коли пролунають об'єднавчі дзвони Православної Церкви України.

*Оленюк Діана Василівна,  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв*

## **ВНЕСОК МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО В МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ**

Історичний контекст національно-культурного поступу України другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття свідчить, що для розвитку музичної культури цей період був особливо важливим. Він характеризується істотним піднесенням національної духовності, становленням і зміцненням культурного життя, зокрема музичного.

Ім'я Модеста Менцинського (1875-1935) – всесвітньо відомого українського оперного та концертно-камерного співака (героїчний тенор), найкращого в Європі виконавця головних партій в операх Р. Вагнера – належить, безперечно, до плеяди найяскравіших імен української культури. Поєднуючи у своїй манері співу достоїнства як італійської, так і німецької вокальних шкіл, М. Менцинський вважався феноменом свого часу. У своїх творчих пошуках він асимілював прогресивні тенденції часу відповідно до потреб та інтересів свого народу. Дослідження творчості артиста повсякчас потребує ґрунтовної наукової роботи.

Вивчення та висвітлення творчого шляху видатного співака має доволі міцну традицію у вітчизняній культурологічній науці. Ще у 1969 році (Львів, видавництво “Каменярь”) вийшов друком нарис І. Деркача “Героїчний тенор Модест Менцинський”. Надалі у видавництві “Рада” вийшла у світ фундаментальна робота “Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування” Михайла Головащенко [7], автора відомих творів про Олександра Мишугу (1971) та Соломію Крушельницьку (1978-1979).

Спогади про М. Менцинського як одного зі співаків європейського масштабу, що зберегли тісний зв'язок з національною культурою, містяться у роботі “Олександр Мишуга: Спогади. Матеріали. Листи” [8]. Цілий розділ відведено мистецтву Модеста Менцинського, його досягненням як оперного співака в збірнику праць С. Людкевича “Дослідження, статті, рецензії” [5, 361-367].

У статті П. Медведика “Збратані піснею: Наші незабутні” [6] йдеться про спільні концертні виступи М. Менцинського з іншими вокалістами, його широкі творчі контакти. Творчий портрет співака в числі інших видатних українських митців ХІХ – початку ХХ століття ґрунтовно опрацьовано у навчальному посібнику К. Кондратюка [4].

Варто вказати також на багаточисельні статті західноукраїнських авторів, серед яких Л. Кирик, Л. Яросевич В. Грабовський, які розкривають геній цієї видатної постаті.

Попри дослідження окремих аспектів заявленої проблеми, у попередніх дослідженнях не акцентувалося культурологічне бачення мистецької життєдіяльності співака в контексті розвитку української культури. Крім того, попри вагомий досягнення у висвітленні історичних фактів життя й діяльності М. Менцинсь-

кого, слід визнати перспективність подальших наукових розвідок у цьому напрямі, особливо з огляду на поточні потреби дослідження вітчизняної культури.

М. Менцинський виступав на найкращих світових оперних сценах, його майстерність отримала широку міжнародну шану. Гастрольний графік артиста був до краю напруженим. Незважаючи на те, що через історичні обставини вимушений був працювати на зарубіжних оперних сценах, протягом усього свого життя він широко популяризував мистецтво свого народу, був палким патріотом і завжди підкреслював свою приналежність до української нації: в розмовах і листах, у пресі і радіопередачах.

Ще навчаючись у дрогобицькій та самбірській гімназіях, М. Менцинський, на прохання свого двоюрідного брата, видатного українського вченого-фольклориста Ф. Колесси, записує у цих містах та по навколишніх селах українські народні пісні і пересилає йому до Львова, а той записує їх до своїх наукових праць.

В його репертуарі нараховувалось десятки українських народних і авторських пісень. Він був одним з кращих виконавців солоспівів та романсів Миколи Лисенка на слова Тараса Шевченка. До програм своїх концертів під час гастролей Європою М. Менцинський завжди включав твори українських композиторів (Д. Січинського, В. Матюка, С. Людкевича, Ф. Колесси, В. Барвінського) та народні пісні. Неодноразово співав їх по радіо у Берліні, Кельні, в Стокгольмі. 20 українських творів співак записав також на грамплатівки.

Він мріяв співати на українській сцені, тяжко переживав, що не може працювати на рідній землі. Використовував кожную нагоду, щоб відвідати Україну. Дуже часто приїздив до Галичини, де виступав з концертами у великих і малих містах, у селах. Уважно стежив за розвитком музичної культури в Галичині та на Наддніпрянській Україні. Надзвичайно піклуючись про справу розвитку української культури, допомагав матеріально різним мистецько-культурним організаціям, студентам, талановитим українцям, які не мали можливості здобути відповідної освіти, давав концерти. У лютому 1916 року М. Менцинський влаштував концерт для полонених українців у австрійському таборі Венцляр.

У 1903 та 1909 роках М. Менцинський виступав у Міському театрі Львова. У 1912, 1924, 1925 і 1928 роках співак також виступав у Галичині – відвідав Львів, Станіслав, Коломию, Стрий та інші міста. У 1912 році М. Менцинський дав концерти у Львові та Чернівцях.

Заповів свій музичний книгозбір бібліотеці Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові.

У 1935 році “Союз львівських професійних музик” надав М. Менцинському почесне членство.

М. Менцинський вніс неоціненний вклад в українське та світове оперне мистецтво.

### Література

1. Деркач І. Героїчний тенор Модест Менцинський: Нарис. – Львів: Каменяр, 1969. – 84 с.
2. Олександр Мишуга: Спогади. Матеріали. Листи / Упор., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К., 1971. – 779 с.
3. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / Упор., вступ. ст., пер. та прим. З. Штундер. – К.: Муз. Україна, 1973. – 519 с.
4. Медведик П. Збратані піснею: Наші незабутні // Вільне життя. – 1983. – 18 берез.

5. Кондратюк К. Портрети видатних українських митців XIX – початку XX ст.: навч. посіб. – Львів: Студії, 1995. – 123 с.
6. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / Авт.-упоряд. М. Головащенко; Вступ. ст. “Незгасна зоря вокального олімпу” (с. 5-31) М. Головащенко. – К.: Рада, 1995. – 462 с.
7. Українці для світу: Коротка енцикл. / Укл. Р. Пляцко // Просвіта: Альманах-календар Львів’95. – Львів, 1995. – С. 156-168.
8. Кияновська Л.О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства спец. 17.00.01 / Л.О. Кияновська; Нац. муз. акад. ім. П.І.Чайковського. – К., 2000. – 36 с.
9. І. Л. Поступ. № 75 (519), 22 квіт. 2000 року.
10. “Нова Буковина”. – 1912, 23 червня.
11. “Нова Буковина”. – 1912, 19 червня.
12. Коваль Я. Геній Модеста Менцинського // Львівська газета. – 2005. – № 84 (650). – 16 травня.

*Павленко Галина Леонідівна,  
провідний науковий співробітник відділу історії театру  
Музею театрального, музичного та кіномистецтва України*

### **МИХАЙЛО ФЕДОРОВИЧ ПОКОТИЛО (ВИДАТНИЙ АКТОР, РЕЖИСЕР І ПЕДАГОГ)**

2007 року Музей театрального, музичного і кіномистецтва України отримав у дар великий архів народного артиста України Михайла Федоровича Покотила. Сталося це завдяки актрисі Луїзі Філімоновій, племінниці актриси Поліни Куманченко, дружини Михайла Федоровича.

Незадовго до цього, у 2006 році, виповнилося 100 років від дня народження актора.

М. Покотило – актор яскравого дару і великої чарівливості, який створює образи глибокої життєвої правди. Найбільше проявлялася його творча індивідуальність в ролях характерного плану. Герої його сповнені оптимізму і темпераменту, а зовнішній їх образ не відокремити від внутрішньої сутності.

Михайло Федорович, на відміну від багатьох інших творчих особистостей, любив порядок і систему. Тож не випадково серед матеріалів його архіву є рукопис, в якому він виклав хронологію власного життя від дня народження у 1906 році до початку 1940-х років.

Згідно з цією хронологією Михайло Федорович народився в селі Борщна (тоді Полтавської губернії, а нині Чернігівської області).

У 1924 році вступив до Київського театрального технікуму на кінофакультет. 1926 року Покотило вчиться на факультеті української драми Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка. За сімейними обставинами він був змушений перейти до Харківського музично-драматичного інституту, де і закінчив повний курс навчання на драматичному факультеті.

Початок творчої діяльності Покотила був дуже раннім і позначений постійним пошуком. У фотоальбомах архіву ми знаходимо чимало фотографій цього періоду, які є яскравими візуальними документами свого часу. Особливо



це стосується театру при Харківському будинку Червоної Армії. Фотографії висвітлюють і повсякденне життя колективу, і його творчу діяльність.

Серед рукописів, отриманих з архівом Покотила, є кілька записників актора. Одним із них повністю присвячений записам віршів улюблених поетів. В другому – запис текстів ролей у телевізійних виставах. Ще один записник доводить чітку організацію актора, його пунктуальність.

М. Покотило працюватиме в “Березілі”, який у 1935 набуде нового статусу і отримає назву Харківський державний академічний український театр ім. Т. Шевченка. Митець ще застав акторів старшого покоління, які почали при корифеях і були здатними сприйняти нове у Курбаса. А з іншим великим актором із західнянської трійки – Бучма, Гірняк, Крушельницький – Мар’яном Крушельницьким його пов’язували роки спільної праці як у Харкові, так потім і в Києві, в театрі ім. І.Франка. Він жив поруч із лицарями театру Романом Черкашиним і Юлією Фоміною, з Валентиною Чистяковою. А ще поруч були С. Федорцева, Р. Радчук, Д. Козачковський, Л. Гаккебуш.

Одна із коронних ролей М. Покотила періоду Харківського театру ім. Т. Шевченка – Шельменко–денщик. Грав він Шельменка із захватом, був центром вистави, її рушійною силою. Музей отримав кілька програм цієї та інших вистав Харківського театру за різні роки. Серед них найдорожчими є ті, що датуються роками від 1941 по 1945. Це був час, коли театр жив у надзвичайно складних умовах в евакуації, коли актори виступали перед воїнами на передовій та у госпіталях. М. Покотило виїздив з бригадою театру на фронт для обслуговування діючих військових частин.

29.08.1961 року він з дружиною виїхав до Києва. І одразу приступив до репетицій у виставі “Фараони”. З архівом надійшов текст ролі Тарана із “Фараонів”, де актор знову зазначає “Прем’єра: 18.11., почав (працювати над роллю) 23.11, а почав грати 01.12.1961 р.”

Він зіграв у театрі ім. І.Франка ролі аптекаря Карлоса в яскравій, видовищній виставі “День народження Терези” Г.Мдівані (реж. Д.Алексідзе), діда Остапа в новій редакції вистави “В степах України” Г.Корнійчука (постановник М.Шейко, 1963), Яна Лісецького (“Марина” М.Зарудного, пост. В.Скляренко, 1964), Скрипаля Коки (“Петрівка, 38” Ю.Семенова, реж. П.Пасека, 1964), Уїнстона Черчилля (“Зупиніться” І.Рачади, реж. В.Скляренко, 1965). М.Покотило зіграв у театрі понад сто ролей, знявся в кіно в ролі завгоспа Сердюка в “Педагогічній поемі” та головбуха колгоспу у фільмі “В один прекрасний день”.

Він був актором надзвичайно органічним, продовжував традиції Щепкіна і Котляревського. Характерність сполучалася у нього із делікатністю фарб, комедійність перетікала у драматизм. Він ніколи не награвав, навіть надягаючи на себе ексцентричну маску. Зіграні ним ролі увійшли в скарбницю найкращих зразків акторської майстерності.

*Парахіна Марія Богданівна,  
науковий співробітник Київського національного  
університету ім. Т. Шевченка*

## **НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛОБОДИ АНДРІЯ МИТРОФАНОВИЧА**

Народився він 26.06.1871, м. Свенцяни Віленської губернії, тепер Швенчоніс, Литва, помер 01.01.1931, м. Київ. По закінченні місцевої гімназії у 1890 році став студентом Київського університету. Завершивши навчання в університеті у 1894 році, А. М. Лобода вже у 1896 році приват-доцент, а у 1904 – професор цього ж університету. Був одним з ініціаторів повторного відкриття (1906) і професор Вищих жіночих курсів у Києві, з 1915 гол. ред. “Университетских известий”; 1921 – 1930 – голова Етнографічної комісії ВУАН, у 1922 його було обрано академіком ВУАН за спеціальністю етнографія. У 1923 році Лобода А. очолює секцію літератури Київської науково-дослідної кафедри мовознавства, стає членом Центрального Бюро Краєзнавства при Російській АН і обирається її членом-кореспондентом. Протягом 1925-1930 років був також головним редактором “Етнографічного вісника”, в якому оприлюднювались основні результати роботи Етнографічної комісії. Андрій Лобода багато років був членом (секретарем) Історичного товариства Нестора-Літописця, українського “Історико-літературного товариства”, Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Вчений стояв і біля витоків Українського Наукового товариства у Києві. Видатному етнографу, фольклористу, літературознавцю і педагогу, організатору української науки академіку НАН України і члену-кореспонденту Російської АН належить понад 100 праць. Нагороджений у 1927 році Великою Золотою медаллю Всесоюзного географічного товариства за значний внесок в українське народознавство, розвиток краєзнавчого руху.

А. Лобода – видатний учений, що зробив вагомий внесок у ряд галузей суспільних наук: фольклористики, етнографії, літературознавства, історії театру; талановитий педагог, вихователь цілого покоління молодих науковців.

А. Лобода досліджував не тільки український, а й слов'янський народний епос. Писав статті з вітчизняної історії та етнографії, присвячені, зокрема, діяльності М. Максимовича, В. Антоновича, цілий ряд ґрунтовних літературознавчих праць, нариси з історії вітчизняного театру, освіти. Водночас А. Лобода проводить надзвичайно напружену педагогічну діяльність. З 1900 р. – професор Київського університету. 18 наукових праць студентів університету під його керівництвом відзначені золотими та срібними медалями. Багато його вихованців стали відомими дослідниками в галузі фольклору, етнографії та літературознавства – В. Гіппіус, М. Гудзій, В. Маслов, В. Петров, П. Попов та ін.

Дуже популярними свого часу були посібники з народної творчості, української літератури, підготовлені А. Лободою на основі його лекцій і віддруковані на правах рукопису для потреб студентів.

Розвиваючи свої погляди на етнологію як важливе історичне джерело, А. Лобода підкреслював неприпустимість підробок, що мали місце в минулому, вимагав критичного перегляду опублікованих у дожовтневий час етнографічних матеріалів. Гаряче пропагував ідеї етнології, заохочував збирачів записувати на-

родну творчість якомога повніше й точніше. Він був автором передмов до багатьох фольклорних та етнологічних збірників, написав ряд оглядових статей і рецензій на нові книги, де порушував важливі питання етнології.

Програмне значення для української етнології мала стаття А. Лободи “Сучасний стан і чергові завдання української етнографії”, в якій він прагнув визначити завдання етнографії, порушував питання про співвідношення різних ділянок народознавчої науки, підкреслював необхідність вироблення методики збору етнографічного матеріалу, програми збирання і студіювання етнології в Україні з максимальним урахуванням локальних особливостей.

Однією з найважливіших передумов успішного розвитку етнології в радянський час академік Лобода вважав підсумування всього зробленого дослідниками у дожовтневий період, опанування всієї суми фактів, від якої можна було б відштовхнутися радянським етнологам для подальших досліджень народної творчості з нових методологічних позицій. У зв'язку з цим автор статті підкреслював потребу перевидання найцінніших джерел, що вже стали бібліографічною рідкістю, заохочував широко практикувати систематичні критико-бібліографічні огляди наукової літератури, розвивати масовий етнологічний рух, поширювати програми для збирання народної творчості, укладати бібліографічні покажчики фольклорно-етнологічних видань, скликати періодичні етнографічні з'їзди і взагалі всіляко підносити рівень організації народознавчої науки.

У 1922 році А. Лободу було обрано академіком АН УРСР, у 1924 – членом-кореспондентом АН УРСР, а у 1927 році Всесоюзне Географічне Товариство за науково-організаційну та дослідницьку працю відзначило його найвищою нагородою – золотою медаллю.

Наукова спадщина А. Лободи нараховує близько 100 праць. Майже всі вони жодного разу не перевидавалися і стали бібліографічною рідкістю, до того ж, значна частина їх розкидана по різних періодичних виданнях.

*Поліщук Галина Павлівна,  
асистент Криворізького державного  
педагогічного університету*

## **РОЗБУДОВА УКРАЇНСЬКОЇ СИСТЕМИ ОСВІТИ У ДІЯЛЬНОСТІ ГРИГОРІЯ ГРИНЬКА**

Ще в 1919 році нова влада, добре розуміючи значення освіти в розбудові держави, оголосила цю сферу третім фронтом. Всі навчальні заклади мали бути передані у відомство Тимчасового Робітничо-Селянського Уряду України до 15 лютого 1919 року, коли “Совети” прийшли до влади вдруге [16, арк. 1]. Було підписане “Положення про Наркомос УРСР” з основними повноваженнями: загальне керівництво роботою освіти і соціального виховання [18, арк.53]. Наркомат освіти, створений на базі колишнього Міністерства освіти Директорії, [17, арк. 12, звор.] як багатоструктурне утворення, містить складові елементи керівництва справою народної освіти на місцях [18, арк. 54]. Було підписане окреме “Поло-

ження про інструкторський підвідділ організаційно-інструкторського відділу Наркомосу” [18, арк. 61]. Передбачено тактичне завдання організаційно-інструкторського відділу: організація місцевих відділів освіти та стратегічне – загальне керівництво Наркомату освіти. Управління і керівництво Наркоматом освіти покладалося на Колегію під головуванням Народного Комісара Освіти. Цей важливий орган управління освітою, а в наступні роки справжній оперативний центр з розбудови усіх сфер національного життя в країні, і очолював протягом 1920-1922 років Григорій Федорович Гринько. Уродженець Сумщини, випускник Московського університету, більшовик-боротьбіст, у процесі вироблення нової системи освіти враховував прагнення більшовиків здобути через освітні заклади вплив на підростаюче покоління з метою його виховання в комуністичному дусі [15, 31]. Під час перебування на посаді наркома ним було розроблено десятки документів, актуальних протягом кількох наступних десятиліть. Очолюваний Г.Гриньком Наркомат освіти за необхідне вважав: негайне практичне вирішення питань про утворення Радянських інститутів Народної освіти для форсованих темпів підготовки працівників освіти, термінове об’єднання молодших класів, цілковиту ліквідацію старших класів загальноосвітнього спрямування та утворення школи другого ступеня професійно-технічної освіти пролетарських і селянських підлітків, зміцнення української початкової школи та її матеріальне забезпечення [8, 10]. Об’єднуючим началом у роботі Наркомату освіти була політика розбудови національної системи освіти і боротьба з русифікацією навчання [8, 11].

У 1920 році позиція Г.Гринька визначила принципову різницю між спрямованістю української і російської систем освіти. Враховуючи економічний стан країни, підтримуючи західні прагматичні ідеї, основними завданнями у сфері освіти вважав: підготовку кваліфікованих у виробничій справі спеціалістів; спрямування всіх просвітніх ресурсів на службу професійній освіті [3, 6]. Головним для нової української школи I ступеня, на його думку, мала стати виробнича праця, спрямована виключно на розвиток творчих сил дитини і на виявлення її здібностей до початку професійної освіти [13, 509]. Наркомат освіти України під керівництвом Г. Гринька сприяв подальшому процесу посилення школи [11, 285].

Але соціальні зрушення цього періоду поставили питання про врятування дитячого населення. Це було спричинено тим, що в Україні в зазначений період, як свідчать архівні дані, налічувалось вісім мільйонів безпритульних дітей [25, 488]. Нарком освіти підтримував необхідність створення єдиної системи виховання, котра мала повністю охопити дитячий вік [3, 17]. Вся виховна робота з юнацтвом – єдина система професійної освіти, яка на кожному ступені буде давати певну міру виробничої чи організаційної кваліфікації [3, 20]. 10 червня 1920 року Г. Гриньком було підписано дві постанови Наркомату освіти України: № 937 “Про відкриття дитбудинків” [10, 490] та № 338 “Про денні дитбудинки” з організацією харчування та навчально-виховної роботи в них [11, 491].

Справа розбудови школи вимагала її забезпечення педагогічними кадрами. Наркоматом освіти Г. Гринька була прийнята постанова “Про педагогів школи”.

Декларувалося безплатне навчання, без вступних іспитів, за тимчасовою навчальною програмою з обов'язковим вивченням українознавства і української мови [14, 645].

Як зазначав Г.Гринько, з початку 1920 року Наркомос України керувався “Декларацією про соціальне виховання” [5, 286], яка ставила завдання соціального забезпечення великої армії осиротілих і безпритульних дітей. Першочерговим було охоплення правильно поставленим єдиним трудовим вихованням все життя кожної дитини [6, 1]. Питання створення всеохоплюючої мережі для всіх дітей шкільного віку України, незалежно від соціального походження і застосування трудового методу розвитку дитини, стало питанням освітньої політики.

Єдиним планом освітніх занять в установах соціального виховання дітей від 7-8 до 15 років узаконювалася школа соціального виховання, де навчання тісно пов'язувалося із вихованням [7, 71]. На державний рівень висувалося питання про застосування оптимальних методів вивчення навчальних дисциплін. Як загальний, в новій школі декларувався трудовий метод навчання [7, 73], що включав метод самостійної праці, живих спостережень, бесід, лабораторних занять, реферативний і екскурсійний метод навчання [7, 74].

В 1921 році було прийнято ряд положень із соціального виховання: “Положення про центральний комітет соціального виховання” [21, арк.14], “Положення про губернські комітети по соціальному вихованню” [20, арк.7], “Орієнтовне положення про дитячі установи соціального виховання в УСРР” [24, арк.199-207 зв.]. У “Положенні про центральний комітет соціального виховання” основними були визначені такі завдання: розробка планів з соціального виховання, розвиток мережі навчальних закладів, наукова розробка принципів, шляхів і методів трудового соціального виховання, керівництво органами соціального виховання на місцях, безпосередня участь в роботі всіх соціальних закладів з соціального виховання [21, арк.14]. Були чітко визначені функції науково-педагогічного відділу: науково-теоретична розробка шляхів трудового соціального виховання, видання педагогічної дитячої навчальної літератури, організація дослідно-показових дитячих закладів соціального виховання [22, арк.15]. Найголовніше завдання: створення такого закладу, який міг би вирішувати всі питання соціального виховання і в теоретичному, і в практичному значенні [23, арк.183-184].

Орієнтовне положення про дитячі установи соціального виховання в УСРР передбачало об'єднання всіх типів навчальних установ, в яких за рахунок держави мали перебувати діти від 4 до 15 років. Основні задачі виховання були тісно пов'язані із охороною дитинства: виховати фізично і духовно здорових громадян, на практиці ознайомих з основними трудовими процесами. Навчальну роботу планувалося організувати українською мовою [24, арк.199-207зв.].

Єдина трудова школа перетворювалася в систему соціального виховання.

### Література

1. Гринько Г. До схеми Народної освіти в Українській Соціалістичній Радянській Республіці// Вісник народного комісаріату УСРР. – 1920. – №1. – С.55.
2. Гринько Г. Організація робітників освіти в Україні// Вісник народного комісаріату УСРР. – 1920. – №1. – С.43-44.

3. Гринько.Г. Очередные задачи советского строительства в области просвещения. – Вип. 1. – Харьков, 1920. – 27 с.
4. Гринько Г. Професійна, особливо професійно-технічна освіта в загальній системі радянського культурного будівництва// Вісник народного комісаріату УСРР. – 1920. – №1. – С.27-38.
5. Гринько Г. Соціальне виховання дітей / Маловідомі джерела української педагогіки (друга половина XIX – XX ст.). Хрестоматія. / Наук. ред. О.В.Сухомлинський. – К.: Науковий світ, 2003. – С. 280-295.
6. Декларація Нарком освіти УСРР про соціальне виховання дітей від 1.VI.1920 р. //Україна. – Міністерство освіти. – Інформаційний збірник. – №1. – 1920. – с.7.
7. Єдиний план освітніх занять в установах соціального виховання дітей від 7–8 до 15 років в УСРР //Порадник по соціальному вихованню дітей. – Вип. 1. – Харків: Всеукр. держ-видав., 1921 рік. – С. 71.
8. Збірник декретів, постанов. наказів і розпоряджень по Народному Комісаріату освіти УСРР. – Вип.1. – Харків: Видання наркомосу, 1920. – 60 с.
9. Кодекс Законів про народну освіту на всім терені УСРР від 22.XI 1922 р. //Збірник постанов уряду УРСР. – 1922. – Ч.49. – С.849.
10. Постанова Наркомосу України “Про скупчення всіх зусиль органів освіти на агітаційно-політично-освітній праці” від 30 травня 1920 р. //Збірник постанов уряду УРСР. – 1920. – Ч.11. – С.285.
11. Постанова Наркомосу 937 “Про відкриття дитбудинків” від 10.06.1920 р. // Збірник постанов уряду УРСР. – 1920. – Ч.11. – С.490.
12. Постанова Наркомосу 338 “Про денні дитбудинки” 10.06.1920 р. // Збірник постанов уряду УРСР. – 1920. – Ч.17. – С.491.
13. Постанова народного комісаріату освіти № 351 “Про переведення в життя семирічної трудової школи” // Збірник постанов уряду УРСР. – 1920. – Ч.18. – С.509-512.
14. Постанова “Про педагогів школи від 5.08.1920 р.” // Збірник постанов уряду УРСР. – 1920. – Ч.22. – С.645.
15. Українська педагогіка у персоналіях / О.В.Сухомлинська. – кер. авт.кол. – К.: Либідь, 2005. – 548 с.
16. ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 1. – Спр.19. – Арк.1.
17. ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп. 1. – Спр. 161. – Арк.12 звор.
18. ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп. 1. – Спр. 161. – Арк.53-61.
19. ЦДАВО. – С. 166. – Оп. 1. –Спр 956. – Арк.35 – 38.
20. ЦДАВО. – Ф. 166. – Оп. 2. – Спр.537. – Арк.7.
21. ЦДАВО. – Ф. 166. – Оп. 2. –Спр.537. – Арк.14.
22. ЦДАВО. – Ф.166. – Оп. 2. – Спр.537. – Арк. 15.
23. ЦДАВО. – Ф.166. – Оп. 2. – Спр.1621. – Арк.199-207 зв.
24. ЦДАВО. – Ф. 166. – Оп. 2. – Спр.1621. – Арк.183-184.
25. ЦДАВО. – Ф. 166 – Оп. 4. – Спр. 851. – Арк.488.

***Потапенко Світлана Петрівна,**  
аспірантка Інституту української археографії  
та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України*

## **ІВАН ОСИПОВИЧ ТА ПЕТРО ІВАНОВИЧ ОСТРОЗЬКО-ЛОХВИЦЬКІ ТА ЇХНЯ РОДИННА ХРОНІКА**

Друга половина XVII–XVIII століть – блискучий період в історії України, час, коли провідну роль в політичному, економічному, культурному житті українства відіграла українська козацька старшина. Одним зі специфічних джерел

історії козацької еліти є наративні джерела особового походження, авторами яких були представники старшинського середовища – щоденники, журнали, хроніки [1]. Усталеним є погляд, що такі пам'ятки належали виключно перу старшин Гетьманщини (гетьманові Пилипу Орлику, генеральному підскарбієві Якову Марковичу, генеральному хорунжому Миколі Ханенку), хоча подібні нотатки подій приватного й публічного життя вели також старшини сусідньої Слобідської України – української козацької автономії у складі Московської держави (пізніше Російської імперії).

На сьогодні збереглися дані про хроніки слобідських родин Квіток, Лесевицьких, Тев'яшових, Острозько-Лохвицьких. Проте, якщо родинна хроніка останніх була свого часу повністю видрукована кількома публікаціями в “Київській старовині” [9], до того ж, з короткою історичною та джерелознавчою передмовою [9, 350–355], то стосовно перших трьох маємо лише поклики на них або ж невеликі уривки з цих джерел у працях перших дослідників слобідського минулого (І. Срезневського [8], Ф. Гумілевського [2–6]).

Острозько-Лохвицькі – священницько-старшинська родина Острогоччини. Відомості про її засновника – “полковника” Костянтина, що переселився з Правобережної України до містечка Лохвиці, – досить легендарні [355]. Натомість, дані про його нащадків заслуговують на довіру. Тож, син Климентій служив проієреєм у м. Корочі, а один з онуків – Федір (дід Івана Осиповича) – священником. З-поміж шести синів останнього троє (Гаврило, Іван та Василь) обрали духовний шлях, а троє (Михайло, Іван та Осип) – служили старшинами в Острозькому козацькому полку [7, 356–359]. Саме останній сотник Слонівської сотні цього полку (урядував протягом 1749–1765 років [9, № 1, 168, 428]) Осип Федорович Острозький був батьком і дідом авторів хроніки. Тож, Іван Осипович народився 25 травня 1750 року (за старим стилем) [9, № 5, 131]. У 1761 році батько записав його підпрапорним в Острозький полк (це підтверджується джерелами [7, 67; 9, № 1, 360]), а “в зачот служби” він навчався в Харківському колегіумі [9, № 1, 36]. Проте домашні негаразди не дозволили Івану Осиповичу закінчити навчання і в 1763 році він повернувся додому [9, № 1, 36]. Близько 1773 року Іван Осипович одружився з полячкою Пелагеею Гражданською [9, № 1, 363]. З ліквідацією полково-сотенного устрою Слобідської України Іван Осипович служив у новозаснованих цивільних установах краю (Новооскольському нижньому земському суді та казенній палаті). Його син Петро успадкував батькову маєтність, мав чин дванадцятого класу і, судячи з усього, був палким патріотом російського імперського престолу та “його величності” імператора Миколи I [9, № 1, 645].

Оригінальна назва твору Івана Осиповича та його сина Петра Острозько-Лохвицьких – “Описание жития, дел, бедствий и разных приключений, то есть Годспорик или странствие в жизни сей” (надалі – “Описание”). До джерела внесено записи про події XVII – першої половини XIX століття Причому, порічні нотатки розпочинаються 1777 роком, а все, що відбувалося з Острозько-Лохвицькими до того, Іван Осипович записав, очевидно, з розповідей батька й діда та власних спогадів. До початку 1825 року хроніку доведено Іваном Осиповичем, а його син вніс короткі замітки про дальші події до 1846 року включно [9, № 12, 642–663].

Назвемо найважливіші інформативні можливості джерела. По-перше, хроніка дозволяє реконструювати такі свідомісні категорії слобідської козацької старшини другої половини XVIII століття, як уявлення про себе як про українців (в термінології Івана Осиповича – “малоросіянин”, “ис Черкас”, “хохол” [9, № 1, 363–364; № 5, 138]) та вільне оперування тогочасним топонімом “Гетьманщина” для позначення Лівобережної України гетьманського регіменту (“в стране Малороссийстей, что называется гетьманщина” (з малої літери) [№ 1, 355]). По-друге, в “Описании” зустрічаємо традиційне для родів незнатного походження намагання “прив’язатися” до визнаних шляхетських “фамилій” (у даному випадку – князів Острозьких) та, ймовірно, специфічне для слобідського старшинського середовища бажання вивести свій родовід від козацького полковника (прапрадіда Івана Осиповича – Костянтина), адже засновниками найбільш визначних слобідських старшинських родин (Донців-Захаржевських, Кондратьєвих, Перехрестових-Осипових, Шидловських) дійсно були полковники. Хроніка вміщує спогади нащадків про процес колонізації східноукраїнських терен кінця XVI – першої чверті XVII століття (зокрема, заснування м. Лохвиці) та переселення українців на південне прикордоння Московської держави (у даному випадку – в м. Корочу) в першій половині – середині XVII століття [9, № 1, 355–356, 365–366]. Нарешті, дуже цінним є “погляд з середини” (ясна річ, досить суб’єктивний) Івана Осиповича на слобідське старшинське середовище часів імперської уніфікації останньої третини XVIII століття – міжродинні зв’язки, взаємна допомога і ворожнеча, будні і свята, одним словом, повсякдення старшинських родин.

### Література

1. Бовгиря А. М. Козацьке історіописання // Історія українського козацтва: Нариси: У 2 т. / [Ред. кол. : В. А. Смолій (відп. ред.), О. А. Бачинська, А. О. Гурбик та ін.]. – Т. 1. – К., 2007. – С. 249–302.
2. Гумилевский Ф. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. – Отд. 1. – Харьков, 1859. – 322 с.; Отд. 2. – Харьков, 1859. – 333 с.; Отд. 3. – М., 1857. – 606 с.; Отд. 4. – М., 1857. – 336 с.; Отд. 5. – Харьков, 1858. – 450 с.
3. Еліта Слобідської України. Списки козацької старшин 60-х рр. XVIII ст. : [передм., упоряд. С. Потапенко]. – К., Харків, 2008. – 496 с.
4. Срезневский И. И. Историческое обозрение гражданского устройства Слободской Украины со времени ее заселения до преобразования в Харьковскую губернию. – Харьков, 1883. – 24 с.
5. Ф. Н. Записки новооскольского дворянина И. О. Острожско-Лохвицкого (с добавлением заметок сына его Петра Ивановича) // Киевская старина. – К., 1886. – № 1. – С. 350–370; № 3. – С. 729–762; № 5. – С. 130–154; № 10. – С. 330–368; № 11. – С. 472–499; № 12. – С. 627–663.



*Путро Алла Олексіївна,  
доцент Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **ПЕРШИЙ РЕКТОР КИЇВСЬКОЇ ДУХОВНОЇ АКАДЕМІЇ**

28 вересня 1819 року внаслідок проведеної в Російській імперії реформи духовної освіти була відкрита Київська духовна академія. На відміну від своєї попередниці – Києво-Могилянської академії, вона стала спеціальним вищим головним навчально-духовним закладом, де навчалися переважно діти православного духовенства – випускники семінарій.

За сто років діяльності (до 1920 року) Київська духовна академія перетворилася на визначний центр вищої духовної освіти не лише в Україні і Росії, але й в усьому православному світі. Першим її ректором став архімандрит Мойсей Антипов-Богданов-Платонов (друга складова прізвища пов'язана з місцем народження (с. Богданівське), третя – з тим, що М. Антипов був одним з вихованців Митрополита Платона) – відомий богослов і реформатор духовної освіти, який доклав надзвичайно багато зусиль і знань до відкриття і подальшої успішної діяльності цього вищого навчально-духовного закладу.

Народився він 1783 року в с. Богданівському Коломенського повіту Московської губернії в родині священника Михайла Антипова. Після навчання в Троїцько-Сергіївській семінарії 1809 року, Мойсей Антипов вступив до Санки-Петербурзької духовної академії, яку закінчив 1814 року зі ступенем магістра і де залишився на викладацьку роботу. Того самого року М. Антипов був пострижений у ченці в Невсько-Олександрівській Лаврі, висвячений в ієродиякони й ієромонахи, став членом Санк-Петербурзької академічної конференції. Влітку 1817 року, після переїзду до України, М. Антипова призначили на посаду ректора і професора богословських наук Київської духовної семінарії. Згодом його возводять у сан архімандрита Києво-Братського училищного монастиря. З вересня 1819 року до кінця грудня 1923 року архімандрит Мойсей – ректор Київської духовної академії. Останні роки свого життя М. Антипов, за призначенням Святішого Синода, був єпископом у ряді міст Росії (Стара Руса, Новгород, Вологда, Саратов). 1832 року, за царським указом, він стає главою грузинської православної церкви – екзархом і членом Св. Синода. В липні 1834 року, внаслідок напруженої праці і тяжкої хвороби, екзарх Мойсей помер і був похований в столиці Грузії м. Тифлісі (суч. Тбілісі. – **Авт.**) в Сіонському соборі, поблизу північних дверей вівтаря і образу св. Ніни – просвітителя Грузії.

Та найбільшої слави й вдячності від сучасників і нащадків М. Антипов-Богданов-Платонов здобув на посаді ректора й професора богослов'я Київської духовної академії. Його лекції зі Святого Письма, які він першим в історії цього закладу почав читати російською мовою (а не латинською, як це було раніше. – **Авт.**), користувалися великою популярністю у студентської молоді. Особливо останній імпонували в них постійна натхненність самого лектора, ясний метод викладу, свіжість думок, його сміливі наукові погляди. Курс лекцій ректора був видрукований під назвою “Уроки по класу читання Святого Письма” і став основним навчальним посібником з богослов'я.

Незадовго до цього М. Антипов брав активну участь у перекладі російською мовою Нового Завіту, переклавши Євангеліє від Луки [1]. Надзвичайно високо оцінювалася адміністративна й організаційна діяльність Антипова на посаді ректора Академії з боку вищого церковного керівництва, а також його колег і послідовників. Відомо, що Київський митрополит Євгеній Болховітінов неодноразово схвально відзивався про його роботу.

Досить точну характеристику діяльності М. Антипова-Богданова-Платонова в Київській духовній академії надав його учень, пізніше відомий ректор Академії (1830 – 1839) Інокентій Борисов. Обґрунтовуючи пропозицію про обрання свого вчителя (на той час вже саратовського єпископа. – **Авт.**) почесним членом конференції Академії, він наголошував на тому, що преосвященний Мойсей був “засновником нового порядку в Академії і своєю працею заклав основу її благоустрою й створенню” [2].

І дійсно, вже в урочистій промові під час відкриття Київської духовної академії ректор наголошував на тому, що “віднині тут створюється вище святилище наук для освіти освітян, юнацтва, тут, – де під кровом цієї обителі благочестя була перша у Вітчизні нашій обитель освіти (тобто Києво-Могилянська Академія. – **Авт.**),... на цьому вже освяченому місці, на цій древній основі Господь благословив спорудити нині нову обитель вищих знань... Хай буде це місце істинно-духовного училища, училища благочестя, училища Христового...” [3, 41].

Поряд з богословськими й філософськими дисциплінами, які переважно тоді ще викладалися латинською мовою, в навчальному плані Академії були досить об’ємні курси з математики, словесності, історії, іноземних мов (давніх і нових). За штатним розкладом, затвердженим 22 травня 1820 року, в Академії працювало 29 осіб: ректор, шість професорів, 12 бакалаврів, інспектор, економ і його помічник, секретар, бібліотекар і його помічник, лікар, три канцеляристи при правлінні Академії [3, 84]. Значно розширилася за перші чотири роки діяльності Академії її матеріально-технічна база – тільки 1821 року завдяки зусиллям ректора М. Антипова Академії на будівництво нових приміщень було виділено 100 тис. крб. [3, 85].

Особливим предметом турбот ректора була академічна бібліотека – поповнення її фондів науковою і навчальною літературою. Поряд з офіційними каналами надходження літератури для бібліотеки Академія в ці роки мала благодійну допомогу від ряду приватних осіб, зокрема таких як граф Микола Румянцев, лейб-медик царського двору, статський радник Осип Каменецький, архімандрит Московського Симонова монастиря Герасим та ін. Декілька цінних книжок арабською мовою для бібліотеки Київської духовної академії надіслав протягом 1822 – 1823 років Казанський університет.

18 грудня 1823 року у зв’язку з першим випуском відбулися збори Конференції Київської духовної академії, на яких було оголошено звернення до митрополита Київського Євгенія Болховітінова Санкт-Петербурзького митрополита Серафима про те, що почесними членами новоствореної конференції Київської духовної академії зголосилися стати всі члени Комісії духовних училищ при Святішому Синоді. Тоді ж, за представленням Є. Болховітінова, Комісія духовних училищ затвердила в званні дійсного члена Конференції ректора Академії М. Антипова.

П'ятнадцять випускників Академії здобули вчений ступінь магістра. Більшу частину з них (вісім) становили колишні вихованці українських духовних семінарій (Київської, Чернігівської, Полтавської, Катеринославської, Волинської, Харківського колегіуму). Зі ступенем кандидата закінчили Академію 24 студенти, з яких 13 були українцями [3, 89-90].

Таким чином, завдяки активній й надзвичайно результативній адміністративно-організаційній і педагогічній діяльності свого першого ректора й фактично фундатора Мойсея Антипова-Богданова-Платонова Київська духовна академія вже за перші чотири роки (1819 – 1823) досягла значних успіхів. За фаховим рівнем вона стала в один ряд з такими відомими вищими навчально-духовними закладами Росії як Московська і Санкт-Петербурзька духовні академії. Це заклало міцні основи для подальшої успішної діяльності цього єдиного в Україні вищого православного навчально-духовного закладу.

### Література

1. Протоиерей Георгий Флоровский. Пути русского богословия. – Минск: Изд-во Белорусского Экзархата, 2006. – С. 154-155.
2. Тітов Хв. Стара вища освіта. – К., 1924. – С. 350.
3. Аскоченский В. История Киевской духовной академии по преобразовании ее в 1819 году. – Санкт-Петербург, 1863.

*Пушонкова Оксана Анатоліївна,  
кандидат філософських наук, старший викладач Черкаського  
національного університету ім. Б.Хмельницького*

## ОСОБИСТІТЬ Г.СКОВОРОДИ ТА ГАРМОНІЗАЦІЯ МЕНТАЛЬНИХ УМОВ ІСНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОСУ

Пошуки національної ідентичності завжди супроводжуються гострим інтересом до минулого, до історії. Людина в її історичному бутті сьогодні є предметом дослідження багатьох сфер гуманітарного знання. Вивчаючи спадщину Г.Сковороди, ми звертаємось до подій його життя, намагаючись виявити їхній зв'язок з системою поглядів як самоінтерпретацією власного життєвого шляху, що дає можливість найзнаменитішу постать XVIII століття розглядати у контексті питання гармонізації ментальних умов існування українського етносу.

Новітні дослідження констатують наявність протилежних рис у представників окремого етносу (О. Донченко, І. Лисий). Так, раніше було прийнято вважати українців інтровертами (Я. Ярема – 30-ті роки). “Інтровертивний соціум сподівається на встановлення бажаної справедливості якоюсь зовнішньою всемогутньою силою, такий настрій посилюється ірраціональністю української психіки, домінуванням і ній чуттєвості та естетизму” [2, 46].

Аналізуючи особливості світогляду Г. Сковороди, С. Франк вказує на психологічну укоріненість і “природну, вроджену філософічність (коли саме життя стає філософією) російської природи” [4, 475] (С. Франк розглядає Сково-

роду як російського мислителя XVIII століття). Згодом самозаглибленість, ліризм, естетизм та філософічність українського характеру, притаманні інтровертному психоповедінковому типу, визначаються як найвластивіші риси українців дослідниками різних напрямів. Але український інтровертизм – скоріше, тенденція ментальності, а не її ознака-домінанта.

Для української культури характерним є, як справедливо зазначає І. Лисий, не “дуалізм”, як поєднання ознак без субординації, а “дуальність”, як “загальна ментально визначена схильність поєднувати непоєднальне (її в епохально-стильовому аспекті прийнято називати “бароковість”, але не в часовому, а парадигмальному вимірі)” [2, 58]. Ця схильність заснована на амбівалентності української психіки, яка виразняється у поєднанні протилежних ознак (східне – західне, язичницьке – християнське, російське – українське тощо). Ймовірно, це і є причиною маргіналізації української ментальності, яка часто досліджується у контексті питання бароковості української культури.

Конфлікт культур призводить до того, що доля приречує людей прийняти стосовно обох світів роль космополіта і чужинця. З іншого боку, така людина неминує стає (порівняно з її культурним оточенням) індивідом з ширшим горизонтом, витонченішим інтелектом, більш незалежними та раціональними поглядами. Маргінальна людина завжди є “цивілізованішою істотою” (Р. Парк), при цьому визначальною життєвою стратегією для неї є “вихід за межі”.

За Сковородою, справжнє щастя незалежне від зовнішніх факторів буття і тому може стати надбанням кожного. Згадаймо про деякі з них, не вдаючись до визначення їх як сприятливих або несприятливих. Відвідини Будапешта, Братислави, Відня, Праги, Галле, спілкування з філософами-містиками та пієтистами сприяли поповненню знань молодого філософа, знайомству з європейською культурою, розширенню світогляду. Викладання у Переяславському колегіумі (1750-1751) завершилося конфліктом з єпископом Никодимом (Стребницьким), який вимагав від Сковороди традиційного читання курсів з поезії. Молодий педагог “не погодився змінити свій курс, вироблені правила поетичної вертисивікації, котрі за його переконанням були простішими і зрозумілішими для учнів” [1, 29]. Продовжуючи навчання у Києво-Могилянській академії, будучи кращим її студентом, Сковорода йде не просто далі свої вчителів, що досліджували переважно проблеми онтології і гносеології, – він стверджує людинознавчу проблематику у філософії.

Період життя Сковороди на Слобожанщині пов’язаний з викладанням у харківському колегіумі поезики, етики, синтаксису і грецької мови. Неординарність мислення самобутнього педагога спочатку дивує, а потім викликає несприйняття. “Весь світ спить!” – ці слова лунають у період, коли наш народ переживає добу свого вимушеного занепаду, втрачаючи ознаки своєї автономності. У лютому 1768 року лекції Г. Сковороди з катехезису на курсах при харківському колегіумі піддав безжальній критиці білгородський єпископ Самуїл Миславський, за своїми переконаннями запеклий русифікатор. Сковороду було звільнено.

Останні 25 років свого життя Сковорода – мандрівний філософ без сталого місця проживання. Якщо перша половина його життя була присвячена самопізнанню (В. Денисенко), то сенс другої був у єднанні з людьми і виявлялася у просвітницькій діяльності.

М. Ковалинський, який близько приймав ідеї свого друга і вчителя, у своїх спогадах шукає відповідь, чому для нього самого наслідування стало шляхом до трагічної самотності. Він намагається відповісти на це питання, говорячи про необхідність збереження довір'я до “внутрішнього голосу духу”, розмірковуючи про подвиг пошуку, правильного вживання вільної волі і трактує діяльність Сковорода як подвижницьку.

Особиста недоля убогого невлаштованого мандрівного вчителя сприймається інакше крізь призму його вчення. Ідеал людини, за Сковородою, – людина *глибоко* релігійна, що не тільки вбачає очима розуму, а й відчуває серцем руку Бога в кожному моменті її життя. Біблія – шлях до істини, вона вчить святості поведінки. Тому, з одного боку, зазначає у своїх листах Г. Сковорода, “все життя скероване усередину” [3, 234], “знехтуй земним, дивись на нематеріальне” [3, 255], а з іншого – “наше християнське життя – це військова служба. Але якщо я сам не Геркулес, то Христос є для нас зразком багатьох героїв” [3, 300].

М. Ковалинський пише у спогадах: “...небо й пекло борються в серці мудрого, і чи може він бути бездіяльний, без справ, без подвигу без користі людству?” [3, 409]. В епітафії на могилі філософа: “І словом, й розумом, і життєм мудрець”.

Сковорода був не громадянином світу, як дехто трактує, а сином України, який, не пристосовуючись, а залишаючись самим собою, своїм життям і творчістю намагався подолати інертність української спільноти свого часу. Активний спосіб життя, розвинена культура спілкування, інтерес до нового свідчать і про глибину, і про силу Духу видатного українця, дивовижний оптимізм якого надиhaє і сьогодні.

### Література

1. Денисенко Володимир. Чи не найзнаменитіша українська особистість XVIII століття. Мандрівний учитель Григорій Сковорода // Пам'ять століть. – 2007. – № 1. – С.28-39.
2. Лисий І. Менталітет і духовна культура українців // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 11-12. – С.37-59.
3. Сковорода Г. Твори: у 2 т. – К.: ТОВ “Видавництво “Обереги”, 2005. – Т.2. – Трактати. Діалоги. Притчі. Переклади. Листи.
4. Франкс С. Русское мировоззрение//Духовные основы общества. – М., 1992. – С.471-500.

*Ревенок Наталія Миколаївна,  
викладач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ВИДАТНІ МАЙСТРИ УКРАЇНСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ 20 – 50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Виробництво порцеляни в Україні існує понад 150 років і посідає значне місце в розвитку художньої культури нашої країни.

Майстри порцелянових заводів у минулому створювали зразки художньої порцеляни високої якості. Вони використовували у своїх роботах багаті традиції українського народного мистецтва. Але наприкінці XIX і на початку ХХ століть

творчість українських майстрів зазнала впливу модерністських течій, що проявилось в наслідуванні західноєвропейським зразкам. Внаслідок цього створені вироби втратили чистоту стилю, національні риси, знизився художній рівень творів.

Після революції по-новому почала розвиватися порцелянова промисловість в Україні. Події цього часу диктували нові сюжети, нові зразки, які відбивали актуальну тематику. Війна 1941 – 1945 років призупинила розвиток порцелянової промисловості в Україні, багато заводів були зруйновані і потрібно було багато часу на їхнє відновлення. Лише в 60-х роках почався швидкий підйом діяльності порцелянових заводів і поліпшення якості виробів. Роботи цього періоду свідчать про зростаючу майстерність українських керамістів і художників. Творчість українських порцелянових заводів стає співзвучною епосі своєю життєрадісністю й оптимізмом. Мотиви для декорування порцеляни, в основному, черпалися з багатой скарбниці українського народного мистецтва та зі спостережень навколишнього життя. Поряд з побутовою продукцією стійке міцне у творчості керамістів посідала дрібна пластика.

Найстарішим із всіх порцелянових підприємств в Україні є Городницький порцеляновий завод, заснований у 1799 році у м. Городниці. Після революції майстри заводу жваво відгукнулися на жовтневі події злободенною тематикою. Майстер В. Трофимов у 30-ті роки створює скульптуру “Урок стрілянини”, зобразивши дівчину, яка навчається стріляти з рушниці.

На Коростенському заводі, заснованому у 1909 році, який активно розгорнув свою діяльність у радянські часи, працювали обдаровані скульптори й художники. Значний внесок у творчість заводу внесла талановитий скульптор В. М. Трегубова, яка володіла індивідуальним творчим почерком, заснованим на спостережливості, винахідливості, фантазії й тонкому гуморі. Вона вміло знаходила яскраві характерні образи, особливо вдавались їй багатофігурні композиції, які переконливо передавали тематичний сюжет. Вона майстерно могла об’єднати окремі фігури у загальну композицію – це талант, мистецтво, яким В. М. Трегубова володіла в досконалість.

Не менш успішно й багато працювала В.М. Трегубова в сфері мініатюрної пластики. Теми її творів – навколишнє життя. Жанрові сценки й окремі фігурки – вірогідно життєві й природні. Веселощами, життєрадісністю відрізняється бешкетна жанрова сценка “На санках” (1956). З теплотою й поетичністю виконані дитячі фігурки-сувеніри “Українська дівчинка” та “Український хлопчик”.

Значне місце в розвитку української художньої порцеляни посідає Київський експериментальний кераміко-художній завод, заснований у 1924 році як експериментальні керамічні майстерні, який 1933 року виріс у велике керамічне підприємство. Визначним майстром цього заводу був скульптор широкого творчого діапазону В. І. Щербина. Велике місце в його творчості займають вироби за мотивами класичних творів російської та української літературі. При цьому він прагнув як найповніше розкрити в пластичі літературний образ.

В. І. Щербина барвисто, образно й з тонким гумором відтворив у порцеляні окремі сцени з творів М. В. Гоголя. Скульптури “Вакула й чорта”, “Травнева ніч”, “Зачароване місце”, “Іван Іванович і Іван Никифорович” – переносять нас у своєрідний світ гоголівських створінь. В.І. Щербина показав себе і як майстер великих розгорнутих композицій. Сміливо вирішує модель скульптури “Садко”,

яка зображує героя російських билин у блискучому казковому підводному царстві. У цьому відбилася ще одна грань його таланту – здатність до монументального узагальнення. І поряд із цим в його творчості спостерігається захоплення мініатюрною пластикою, що дозволяє милуватися симпатичними фігурками “Мальвіни” і “П’єро” з казки “Золотий ключик”.

Іншим великий майстром заводу був скульптор О. Л. Жникруп, який у ряді своїх творів часто звертався до побутових тем. У композиції “Гармонь” скульптор відмовляється від деталізації. Її пластична манера проста й виразна, образи глибоко правдиві.

На закінчення відзначимо, що порцеляна радянського періоду відзначається високим художнім рівнем, творчим різноманіттям й сюжетною спрямованістю у розробках дрібної пластики, яка знайомить нас із творчою діяльністю основних радянських порцелянових заводів.

### Литература

1. Андреева Л. В. Советский фарфор, 1920 – 1930 гг. – М., 1975.
2. Гурвиц П. А. Фарфор и фаянс. Указатель русской литературы о фарфоре. – Харьков, 1922.
3. Кверфельдт Э. К. Фарфор. – Л., 1940.
4. Коллекция мелкой фарфоровой пластики из собрания Е.М. Шпектор. /Путеводитель по выставке. – Харьков, 1983.
5. Русский художественный фарфор: Сб. ст.; под ред. Э. Ф. Голлербаха и М. В. Фармаковского. – Л., 1924.
6. Селиванов А. В. Фарфор и фаянс Российской империи: 2 изд. – Владимир, 1914.

*Садовенко Світлана Миколаївна,  
кандидат педагогічних наук, доцент Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв,  
заступник директора Українського центру  
культурних досліджень МКТ України*

## **ПЕДАГОГІЧНІ ПОГЛЯДИ СОФІЇ РУСОВОЇ НА ДИТЯЧУ ГРУ ЯК ОСНОВУ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ**

Аналізуючи проблему дошкільного виховання, розвитку початкової дитячої свідомості, соціальних інстинктів, мови, морального виховання, можна констатувати, що останнім часом педагоги в дошкільному вихованні, на наш погляд, приділяють недостатню увагу дитячій грі. Дитячу гру – активну діяльність, під час якої дитина оволодіває соціальними функціями, стосунками та мовою як головним засобом спілкування – можна назвати дитячим моделюванням соціальних відносин. Адже у грі розвивається уява, формується емоційна, моральна, інтелектуальна сфера дитини, а в рухливих іграх вдосконалюється дитячий організм, що сприяє фізичному розвитку підростаючої особистості. Однак дитяча іграшка, дитячі ігри, особливо рухливі та дидактичні сьогодні не стають предметом науково-методичного розгляду і застосування. Тому очевидною є актуальність проблеми

наукового обґрунтування дитячої гри, підходів до її місця і ролі у житті дитини дошкільного віку.

Для розгляду поставленої проблеми неможливо пройти осторонь багатогранної творчої спадщини визначного українського педагога-практика, автора концепції національного дитячого садка і школи, шкільних підручників та науково-педагогічних творів (понад 150 наукових статей, монографій), перекладача, письменника, громадського діяча, літературного критика й мемуариста Софії Федорівни Русової (1856 – 1940), яка всіма можливими засобами боролася за реалізацію ідеї дошкільного виховання на Україні, відродження української мови, культури й освіти.

Творча спадщина дослідниці цілком відповідає назрілим проблемам перебудови сучасної системи освіти України: “Актуально і сьогодні звучать сформульовані С. Русовою мета й завдання освіти та виховання: підготовка особистості з широким розумінням своїх громадських обов’язків, з незалежним високорозвиненим розумом, із почуттям патріотизму, гуманізму, братерського ставлення до інших, працьовитої – особистості, яка ніде, ні за яких обставин не зламається морально й відстоюватиме та проводитиме в життя свою незалежну думку” [6, 11].

Софія Федорівна Русова однією з перших в історії українського національного дошкільного виховання поставила дитину в центрі саме ігрової діяльності, звернувши увагу на народні ігри та запропонувавши внести в дитячу гру етнографічний український елемент. Варто зазначити, що суспільна потреба в дитячій грі була обумовлена двома чинниками. По-перше, розвиток суспільства та досягнення в різних галузях людської життєдіяльності викликали потребу в моральному, розумовому розвитку дитини, що сприяло формуванню розвиненої особистості. Одним з елементів такого розвитку вихователі й педагоги вважали саме гру. По-друге, Софія Русова працювала в той час, коли суспільного дошкільного виховання як системи не існувало. Приватні дитячі садки, які були швидше винятком із правил, функціонували у великих містах України: в Києві (1858), Одесі, Миколаєві (1866). Виокремлення дитинства як окремого специфічного періоду життя людини, виділення дошкільного виховання й навчання як окремого напрямку в освіті, яке є головним підґрунтям для набуття особою загальної освіти та становлення людини, і є другим чинником суспільної потреби в дитячій грі.

У 1918 році Департамент позашкільної освіти, який очолювала Софія Русова, видав “Порадник діячам позашкільної освіти й дошкільного виховання”, який мав важливе значення для всіх, хто працював у цій галузі [2]. Провідною ідеєю документа було виховання дітей саме на національному ґрунті, з урахуванням інтересів дитини, які ставилися на перше місце. У Пораднику зазначалось: “Моральне і розумове виховання дитини мусить відповідати психічним, індивідуальним особливостям дитини; тут треба користуватись певного складу ігор, занять і різних вправ для розвитку дітей... Звичайно, вся справа виховання і навчання повинна провадитись в наших українських захистках на національному ґрунті; діти співають свою рідну пісню, читають свою казку, люблять свою гру, кохаються в рідній мові” [2, 134].

Діяльність створеного С. Русовою дитячого садочка базувалась на національних засадах – рідній мові, природі і, зрозуміло, українській народній грі.



Педагог вживала в своїй роботі переважно українські ігри, що впливало на розвиток не тільки спритності дітей. Український фольклор є активним виховним чинником, а музично-естетична діяльність на основі музично-ігрового дитячого фольклору постає однією з провідних форм діяльності дітей в певному віці, впливає на розвиток музичних здібностей – музичного слуху, ритму, пам'яті, емоційного сприймання і відтворення своїх вражень у відповідних проявах.

Збираючи ігри, педагог пропонувала обирати такі, які є важливим чинником забезпечення розвивальної функції і могли б “захопити розум і душу української дитини” [5, 14]. На думку Софії Русової, не потрібно придумувати нові ігри, бо “тут маємо досить готового матеріалу свого, українського” [3]. Дійсно, український дитячий музичний фольклор є перш за все ігровим. Гра на фольклорному матеріалі сприяє органічному входженню дітей у світ художньої творчості, під впливом якої у дітей природно формуються емоційний, музично-творчий і розумовий розвиток, здатність до сприймання, мовленнєва, музична інтонація, лексика, відбувається становлення інтересів і смаків.

Софія Русова пропонувала використовувати у навчально-виховній діяльності з дітьми дошкільного віку такі національні народні ігри: гра в “Зайчика” (зі збірника М. Лисенка “Ой на горі зайчик”), “Вовк та овечка” (опис М. Лисенка), “Кривенька лисичка”, “Бобер й мисливець” (зі збірника К. Квітки та М. Косач), “Кривий танок”, “Ой за гаєм, гаєм”, “Перепілочка”, “Горобчику”, “Лебідь”, “Ой учора орав” тощо. Ці ігри, на думку просвітниці, навчають дітей законів гри, дисциплінують їх, розвивають рухи та розширюють інтереси дошкільнят.

На нашу думку, дійсно, рухові ігри, побудовані на матеріалі українського фольклору, донині є цікавими для дітей, не втратили своєї актуальності і мають використовуватися в сучасних методиках дошкільного музичного виховання. Також серед розмаїття українських народних ігор хочеться відзначити і музичні ігри, які, на думку автора, є тим художньо-естетичним фундаментом, який глибоко закладається в дитячу душу і відбивається на соціально-культурній віддачі особистості в майбутньому суспільному житті. Прикладами музичних ігор та ігор з музичними вставками, які варто використовувати в навчально-виховному процесі з дітьми дошкільного віку, можуть слугувати такі: “Ой до нори, мишко, до нори”, “Зайчику, зайчику, ти мій братчику”, “Мак”, “Коноплі”, “Чижику, чижику, пташку маленький”, “Ми збудуєм хатку вам”, “Гра у лиса”, “Гра в Панаса”, “Кіт і Миша”, “Коза”, “Пташки”, “Ворота”, “Льон”, “Огірочки”, “Гагілка”, “Кілочко”, “Галя по садочку ходила, золотий перстеник згубила” і багато інших.

Будь-яка діяльність дітей дошкільного віку має задовольняти природний інстинкт, приваблювати дитину не тільки своїм процесом, а й наслідками. Цим вона відрізняється від звичайної гри. Гра, як і праця, має бути приємною, не одноманітною, не важкою і викликати найбільш творчих сил дитини, – вважала С. Русова. З цим положенням видатного педагога не можна не погодитись. Гра – провідний вид людської діяльності, в якому уява і фантазія виступають на перший план. А це саме те, що допомагає активізувати дитячу увагу, знизити втомиваність, стимулювати інтерес до навчання і підвищити його ефективність.

Вивчаючи ігрову діяльність, С. Русова не погоджувалась з авторами “теорії відпочинку” (Х. Штейнталь, М. Лацарус), вважаючи, що “вони не досить прав-

диво пояснюють цей природний нахил дітей” і що їхнє вчення підходить більше для характеристики ігор старших дітей, оскільки маленькі діти, не маючи жодних зобов’язань, можуть гратися цілими днями, і дорослі навіть можуть стримувати малюків від самої гри, від розваги [4, 43].

Софія Русова проаналізувала й теорію “зайвої енергії” Г. Спенсера і оцінила її позитивно, вважаючи, що це вчення “нічим так виразно не дає про себе знати, як дитячою іграшкою” [4, 43].

Просвітителька поділяла точку зору американського психолога Карра (“The survival values of play”, 1902) щодо гри як такої, що несе в собі важливі для розвитку дитини моменти, зокрема такі: приємно проведений час; вихід зайвої енергії, який може мати різний, у тому числі й антисоціальний напрямок; відпочинок; урівноваження сил; формування тіла й душі; розвиток соціальних змагань дитячої душі [4, 44]. С. Русова закликала частіше проводити ігри, які формують математичні уявлення дитини. Радила не забувати про ігри, пов’язані з навчанням, тому що вони “сприяють розвитку дитячого інтелекту, будучи пристосовані до навчання мови або арифметики” [3, 40].

Для організації дидактичних ігор на національному ґрунті Софія Федорівна рекомендувала використовувати розроблені Овідом Декролі ігри, в основі яких лежить принцип самовиховання через застосування дидактичного матеріалу і сприяють розкриттю всіх здібностей дитини.

Софія Русова розробила методичні рекомендації щодо кращої організації дитячих ігор, серед яких, зокрема, такі:

1. Щоб ігри мали потрібний на дитину вплив, вони повинні організовуватися “вільно, із самостійної ініціативи дітей”.

2. Для гри головне добре здоров’я. Якщо діти будуть здоровими, то вони “гуляють весло та гра буде їм на добро, – впливає гарно на їх фізичний і духовний стан” [4, 48].

3. Краще за все проводити ігри на свіжому повітрі, на дворі, у садочку. Узимку діти мають гратися на вулиці, а не сидіти в кімнатах.

4. Перед тим як пропонувати ігри дітям, С. Русова рекомендувала “захопити настроєм дитину”, пояснити правила гри, колективно “обміркувати порядок гри, дати дітям висловити свої думки й бажання” [4, 49]. Потім всім разом провести гру, і вже після цього діти самостійно виконуватимуть “усі обов’язкові постанови гри”.

5. Потрібні й корисні так звані “вуличні” ігри та забави, “у них виявляється енергія, самоутримування, веселощі й творчості, й товариського поведіння” [4, 49]. С. Русова радила записувати такі “вуличні” ігри та забави, а деякі з них “вводити в наші дошкільні організації” – майданчики, дитячі садки, захистки.

6. З дітьми старшої групи потрібно найчастіше проводити групові ігри, оскільки вони “розвивають соціальне почуття у дітей”, а вихователю необхідно піклуватися, щоб гра “не набирала завзятості й не ставала азартною” [4, 38-39].

7. Рухливі ігри (“руханки”) можна інколи проводити без музичного супроводу, але не довго, ігри без музики можуть втомити дітей, спровокувати “занадто бурхливе проявлення емоцій”. Не потрібно довго грати в одну гру та постійно по-

вторювати, оскільки можна її механізувати. Потрібно надати можливість дітям привносити щось нове, “якусь іншу комбінацію, свої творчі ремарки”.

8. Також варте уваги й те, що, на думку Софії Русової, вихователька дитячого садка, як вона її називала – садівниця, повинна бути не контролером, а товаришем, другом для дітей і для неї гра теж має бути цікавою. Вона “мусить звертати увагу на те, щоб гра не монополізувалася деякими учасниками, а щоб у ній брали усі однаковою участь” [4, 50]. Головне – дбати і не забувати про те, щоб “гра викликала працю різних інтелектуальних сил дитини” [4, 50].

Таким чином, аналіз провідних положень праць видатного подвижника національно-культурного поступу кінця XIX – початку XX століття, педагога-практика, психолога, фундатора дошкільного виховання, громадського діяча, літературного критика Софії Федорівни Русової доводить їх суспільно-педагогічну актуальність. Спрямовані на утвердження української національної системи освіти й виховання, педагогічні погляди С. Русової на дитячу гру як основу розвитку особистості й донині залишаються актуальними.

Глибока потреба сьогодення в “об’єктивному дослідженні та оцінці громадсько-освітньої, наукової, педагогічної діяльності С. Русової показує її ролі у розвитку народної освіти і педагогічної думки України” [1, 6], а також те, що педагогічні ідеї С. Русової – це значна складова історії української педагогіки, змістовний науковий, історичний, національний, педагогічний, психологічний аналіз специфіки українського дитячого садка і школи. Зроблений ще на початку минулого століття, він дає орієнтири сучасній педагогічній науці в практиці розбудови системи дошкільного виховання і школи. Науковий аналіз багатого педагогічного спадку вченої має не тільки теоретичне значення, але й велику практичну цінність в умовах розбудови сучасної системи освіти в Україні.

### Література

1. Пінчук І.М. Освітня діяльність і педагогічні погляди С.Русової (1856-1940): дис... кандидата пед. наук. – К., 1994. – 201 с.
2. Порадник дячам позашкільної освіти і дошкільного виховання. – К.: Друкарня наслідн. Круглянського, 1918. – Вип. 1. – 134 с.
3. Русова С.Ф. Дитячий сад на національному ґрунті // Світло. – 1910. – № 3. – С. 44-54.
4. Русова С.Ф. Дошкільне виховання. – Катеринослав: Українське видавництво в Катеринославі, друкарня Медведовського, 1918. – 162 с.
5. Русова С. Мої спомини. – К.: Україна-Віта, 1996. – 207 с.
6. Софія Русова і Галичина: [зб. статей і матеріалів] // Упор. Нагачевська З.І. – Івано-Франківськ: Видавничо-поліграфічне тов-во “Вік”. – 1996. – 125 с.

*Самойленко Олександр Григорович,  
кандидат історичних наук, доцент, проректор  
Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя*

## **МИКОЛА ОЛЕКСІЙОВИЧ ЛАВРОВСЬКИЙ В СТАНОВЛЕННІ ІСТОРИЧНОЇ ОСВІТИ НА ЛІВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття перед українськими вченими відкрилась можливість відновити історичну справедливість та встановити наукову істину по відношенню до представників вітчизняної науки, науковий доробок яких тривалий час розглядався під викривленим кутом критики радянської вульгаризовано-марксистської методології або ж взагалі замовчувався. Це стосується не лише представників української національної інтелектуальної еліти, але й науково-педагогічних працівників (росіян, білорусів, поляків тощо), життя і діяльність яких тривалий час були пов'язані з Україною. До них, без сумніву, належить і відомий в дореволюційні часи вчений та діяч у галузі освіти – Микола Олексійович Лавровський. Тож метою нашої розвідки стане спроба визначити місце і роль вченого в процесі формування історичної освіти на Лівобережжі України в другій половині ХІХ століття.

Микола Олексійович Лавровський народився 21 листопада (3 грудня) 1825 року в с. Видропуск Новоторзького повіту Тверської губернії. Після навчання у Новоторзькому духовному училищі і Тверській духовній семінарії М.О. Лавровський вступив до Петербурзького педагогічного інституту, історико-філологічне відділення якого закінчив у 1851 році із золотою медаллю. Молодий науковець досить швидко заявив про себе як про талановитого вченого, захистивши у 1853 році магістерську (“Про візантійський елемент в мові договорів з греками”), а у 1855 році докторську дисертації (“Про давньоруські училища”). Саме після захисту магістерської роботи Микола Олексійович переїхав до України, до Харківського університету, де вже працював його брат Петро. Харківський період став найбільш плідним у творчій біографії вченого. Було написано численні праці з різних історико-філологічних та педагогічних проблем: давньослов'янської мови і писемності, історії російської літератури, народної словесності, політичної і культурної історії Росії, славістики і візантистики, історії освіти тощо. До кращих досліджень науковця належать розвідки: “Про Ломоносова за новими матеріалами”, “Про Петровські пісні”, “Про давньоруські училища”, “Із початкової історії Харківського університету” та ін. Але не лише наукова праця приваблювала молодого професора. Миколу Олексійовича, як випускника педагогічного інституту, цікавив і сам навчально-педагогічний процес, стан освіти в Україні. Як декан історико-філологічного факультету Харківського ун-ту (1862 – 1875) і член опікунської ради Харківського навчального округу, М.О. Лавровський пропонував зміцнювати зв'язки між університетами і середніми навчальними закладами та виступив одним із ініціаторів проведення учительських з'їздів. М.О. Лавровський вніс чимало пропозицій для удосконалення освіти, перетворивши історико-філологічний факультет Харківського університету в одну з найкращих у Російській імперії майстерень з підготовки вчених гуманітарного напрямку.

Тому не видається дивним, що із відкриттям 14 вересня 1875 року історико-філологічного інституту в Ніжині вченого було призначено директором нового закладу. На етапі становлення інститут потребував поповнення навчальною літературою та поновлення професорсько-викладацького складу, що примусило М.О.Лавровського звернутися за допомогою до інших вузів Російської імперії. Таку навчально-методичну, наукову та кадрову підтримку було надано, і до Ніжина перейшли молоді талановиті вчені: Р.А. Фохт, А.С. Будилович, П.І. Люперсольський, Р.Ф. Брандт, М.Я. Арістов, Н.Я. Грот, М.І. Соколов та ін., що дало можливість повноцінно забезпечити навчальний процес і активізувати науково-дослідну роботу. В 70-х – на початку 80-х років XIX століття. Ніжинський інститут користувався тими самими правами, що й університети, але головним було інше. Навчальний заклад здійснював досить якісну підготовку фахівців-гуманітаріїв за двома напрямками: класичним і російським. За ініціативою Миколи Олексійовича в НІФІ з 1876 року почали виходити “Известия историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине”, що містили наукові студії з історії, мовознавства, літературознавства, педагогіки, культурології тощо. Як і в Харкові, М.О. Лавровський проводив значну організаційно-педагогічну роботу, постійно дбав про поповнення бібліотеки і навчальних кабінетів новими надходженнями. За значні досягнення вченого у 1878 році було обрано членом-кореспондентом Російської академії наук.

Науково-педагогічна діяльність Миколи Олексійовича продовжувалась у Ніжині вісім років і залишила помітний слід як в історії навчального закладу, так і всього регіону в цілому. У подальшому М.О. Лавровський обіймав посади ректора Варшавського університету і попечителя Ризького навчального округу, його було обрано академіком РАН (1890), але після завершення служби він знову повернувся до України і оселився біля Харкова, де й помер 18(30) вересня 1899 року І хоча Микола Олексійович працював саме в Україні не дуже довго, його внесок у становлення історичної освіти і науки на Лівобережній Україні важко переоцінити.

*Самойленко Олена Володимирівна,  
аспірантка Ніжинського державного  
університету ім. М. Гоголя*

### **Є.П.СТЕБЛІН-КАМІНСЬКИЙ – ДИРЕКТОР-РЕФОРМАТОР І ПРОСВІТНИК**

XIX століття стало часом бурхливого розвитку освіти в Україні. Виникають перші університети, відкриваються численні гімназії в губернських і повітових містах. Не склало винятку і повітове місто Ніжин, де у 1820 році була відкрита Гімназія вищих наук кн. Безбородька, яка перетворила місто на один із центрів освіти на Лівобережжі. У 1840 році при навчальному закладі була відкрита Класична гімназія, відповідно до Статуту гімназій 1828 року. Особливістю цієї гімназії було: по-перше, що вона існувала у складі вищого навчального закладу; по-друге, що, директор гімназії, інспектор, викладачі, були спільними для двох

навчальних закладів. Саме вони здійснювали набір, слідкували за організацією навчального і виховного процесу.

Турботу за навчання, виховання, проживання дітей у Гімназії вищих наук, комплектацією вчителями, забезпечення навчальною літературою брав на себе директор. Протягом існування Ніжинської класичної гімназії було кілька директорів, кожний з яких посів гідне місце в історії гімназії. Одним із таких директорів був Є.П. Стеблін-Камінський.

Єгор Павлович Стеблін-Камінський народився 17 квітня 1815 року у маєтку свого діда, поміщика Левенця, в селищі Мильниці на Полтавщині, де й здобув початкову освіту. Ще з дитинства хлопець захопився читанням і в ньому прокинулася любов до літератури. Величезний вплив на формування особистості юнака мали його домашній вчитель-німець та Іван Котляревський, давній приятель батька, який був частим гостем у будинку Камінських. Саме під впливом останнього у Єгора Павловича сформувалися почуття обов'язку, честі та справедливості, які він доводив всім своїм подальшим життям. Як в юнацькі роки, так і період зрілості Є.П. Стеблін-Камінський намагався бути перш за все людиною, а потім вже керівником, адміністратором і вченим. Досить ґрунтовну освіту майбутній педагог отримав у Харківському університеті на етико-філологічному факультеті, де продовжив вивчення іноземних мов і літератури. Незважаючи на супротив батька, Єгор Павлович у 1836 році пішов працювати молодшим вчителем у Кам'янець-Подільську гімназію, де викладав російську і німецьку мови у нижчих класах. Порядність, педагогічна майстерність і природжений талант швидко просували його службовою сходинкою: від вчителя у гімназіях Кам'янець-Подільська, Вінниці, до директора училищ Київської губернії й інспектора всіх казенних училищ Київської навчальної округи. 2 грудня 1856 року Є.П. Стеблін-Камінського було призначено директором Юридичного Ліцею кн. Безбородька і Ніжинської класичної гімназії. На цій посаді яскраво виявилась енергійність і зацікавленість педагога до освіти і виховання гімназистів. Як згадував вихованець гімназії П. Коробка, "Єгор Павлович завжди помічав той чи інший бік життя пансіону, вказував на умови гарного співжиття, на вигоду чи невигоду тих чи інших сторін життя, які виявились в пансіонерах, намагаючись при цьому розвивати у вихованців чесність, правдивість, акуратність, любов до ближнього, нахили до самостійної праці і взагалі всі кращі якості".

Директор не любив донощиків, умів показово виставити поганий вчинок учня перед товаришами і довести його до глибокого розуміння своєї провини, що цьому учневі ставало соромно за самого себе і за скоєний вчинок. Притаманним директору було й те, що він слідкував за успішністю кожного учня, своєчасно помічав найменше відставання, що давало можливість виправити ситуацію, надати відстаючому допомогу з боку товаришів та вчителів. Проте ця допомога була організована таким чином, що гімназист самостійно робив ці кроки до покращення своїх успіхів.

Любов Є.П. Стеблін-Камінського до літератури наштовхнула його на організацію в гімназії літературних вечорів. Специфіка їх проведення полягала у тому, що кращі твори учнів 6-7 класів читались на зібранні гімназистів і аналізувалися, ретельно розбиралися під наглядом директора і вчителів. Проходили

такі вечори майже щотижня. На них запрошувались також учні 5-х класів як спостерігачі, але в дискусії брали участь лише старші учні. Один із вихованців спочатку читав свій твір, а потім кілька учнів добровільно його рецензували. Ці відгуки зачитувались на одному з наступних вечорів. Все, що проходило на вечорі, записувалося двома учнями, потім оброблялося і складався звіт, який читали наступного вечора. Кожний літературний вечір починався саме з читання такого звіту. Випускники гімназії свідчать, що вечори відзначалися надзвичайною живістю і сприяли розумовому розвитку юнаків. А жвава участь у них директора, його розум, жива, ясна і проста мова, уміння зацікавити учнів навчатися, наштовхували на шлях до самостійної праці. У своїх бесідах з учнями педагог завжди посилався на прочитані книги, приносив їх до пансіону, і якщо ця книга була пов'язана з попереднім вечором, то він читав уривки з неї, а потім надавав це право вихованцю, якому передбачалась книга. Книги читали з величезним бажанням. Особливо захоплююче і виразно читав різні твори сам директор, демонструючи майстерність читання. Літературні вечори давали можливість директору краще пізнавати учнів, виявляти їх схильність, здібності, ступінь розвитку. Ці спостереження він використовував для того, щоб правильніше визначити подальшу долю випускника, поради́ти йому професію, факультет в університеті. Є.П. Стеблін-Камінський займався читанням книжок не лише для пансіонерів, а й для всіх учнів 6-7 класів під час практики, сутність якої полягала в тому, що в цих класах виділялись дві післяобідні години кожного тижня для читання кращих творів російських авторів з відповідним коментарем. До речі, директор розповідав старшокласникам про життя в університеті, характер занять тощо, тобто готував їх до вступу в навчальний заклад. Він підтримував зв'язки з батьками учнів, що сприяло глибшому пізнанню учнів і середовища, в якому вони знаходились під час канікул.

Є.П. Стеблін-Камінський завжди був простим у спілкуванні, проте тримав себе так, що його поважали і гімназисти, і ліцеїсти, і педагоги. Він був прикладом для своїх колег, міг їх об'єднати навколо спільної мети. Це була благородна, яскрава особистість, яка зробила помітний внесок у становлення освіти в Україні.

*Святненко Анна Василівна,  
кандидат історичних наук, доцент, докторант  
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ КИЇВСЬКОГО МИТРОПОЛИТА ЄВГЕНІЯ БОЛХОВІТІНОВА**

Ім'я Євфимія Олексійовича Болховітінова (у чернецтві Євгенія) по праву стоїть в одному ряду з видатними вітчизняними істориками першої половини ХІХ століття. Науковою й дослідницько-пошуковою роботою Є. Болховітінов займався протягом усього свого свідомого життя. Найбільшого розквіту талант вченого досяг в Києві, коли протягом п'ятнадцяти років (1822-1837) він очолював київську митрополичу кафедру.

Результатом пошукової роботи у маловідомих монастирських й єпархіальних архівах було те, що він зібрав велику кількість літописних й актових документів, які послужили основою для написання ґрунтовних наукових праць з історії й архітектури Київської Софії й Києво-Печерської лаври. У 1825 році побачило світ “Описание Киево-Софийского собора”, в якому автор надав зведені дані про київських митрополитів, детально простежив історію розвитку православної церкви в Південній Русі, описав митрополічу бібліотеку й архів, ікони і все внутрішнє убрання Софійського собору, а також його некрополь. Друга частина нарису, що мала назву “Прибавлене”, містила цілий ряд важливих для історії київської митрополії документів: королівських привілеїв, царських грамот, окружних послань київських митрополитів. Своїм змістом ця книга значно ширша від заголовка. Те саме можна сказати й про інше фундаментальне дослідження Є. Болховітінова “Описание Киево-Печерской лавры”, яке за життя автора було видано двічі: у 1826 і 1831 роках. До праці увійшов цінний фактичний матеріал з історії самої лаври, її топографії, історії печер, друкарні, подано хронологію настоятелів монастирів, опис найцінніших історико-культурних пам’яток, зокрема ікон, іконостасу, церковного начиння. Ряд документів, які на сьогодні назавжди втрачені, вміщено в “прибавленні к описанию Киево-Печерской лавры” (церковні жалувані грамоти, духовні заповіти, список імен усіх мощів, розшифрування надмогильних написів тощо). Ці праці Є. Болховітінова були помітним явищем у науковому житті не тільки Києва, а й України. Багато в чому, особливо в джерельній основі, вони не втратили свого значення й сьогодні.

За ініціативи і за безпосередньої фінансової підтримки Є. Болховітінова в Києві розпочалися регулярні й планомірні археологічні розкопки. Їх результатом стало відкриття залишків споруд періоду Київської Русі: Десятинної Ірининської церков, Золотих Воріт. Про ці визначні наукові відкриття Є. Болховітінов написав роботу “О древностях найденных в Киеве”, опубліковану 1826 року в “Записках и трудах” Товариства історії і старожитностей російських.

Є. Болховітінов розпочав діяльність по складанню реєстру урочищ Києва за монастирськими записами, що полегшало б вивчення давніх літописів. Після безпосереднього ознайомлення на місті з валами, залишками фортець, курганами й городищами у Василькові, Трипіллі, Ржищеві, Черкасах він планував охопити археологічними пошуками всю Київську губернію. Як своєрідний заповіт археологам звучить порада дослідника: “Скільки пояснень додалося до наших літописів, якби який-небудь вільний мандрівник на готову карту Київської губернії наклав всі ці урочища і покопався б у руїнах”. Таким чином, вчений ієрарх випереджав свій час: захищав як засіб найбільш повного відтворення реальної картини минулого те, що стає науковою нормою сьогодні – поєднання вивчення письмових джерел з археологічними і геодезичними дослідженнями.

Значну наукову цінність становлять підготовлені Є. Болховітіновим біо-бібліографічні словники діячів науки, культури й освіти. Протягом чотирьох десятиліть дослідник зібрав матеріали для біографій 720 духовних і світських осіб. Перше видання словника “письменників духовного чину” вийшло 1818 року у Петербурзі, друге, доповнене й виправлене, – 1827 року у Києві. Словник “світських письменників” було надруковано після смерті митрополита 1838 р.



Обидва словники мають на сьогодні значення першоджерел, бо тільки в них можна знайти біографічні відомості про багатьох діячів російської й української культури, особливо давніх часів. У словниках міститься унікальна інформація про українських письменників Іполита Богдановича, Якова Гамиківського, Герасима Даниловича, Володимира Заготницького; філософа Івана Хмельницького, композиторів Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, історика Миколи Бантиш-Каменського тощо.

Є. Болховітінов був вченим різнобічного плану. Про це свідчать його наукові праці в таких виданнях як “Киевские епархиальные ведомости”, “Любители словесности”, “Вестник Европы”, “Друг просвещения”. Митрополит Євгеній залишив значну рукописну спадщину. Це – промови, різноманітні записи, проповіді, духовний заповіт.

*Соколюк Світлана Іванівна,  
здобувач Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого,  
викладач Кіровоградського інституту регіонального  
управління та економіки*

## **ЕКСКУРС У МИНУЛЕ: СТОРІНКА ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ЕЛЕКТРОННОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ**

Як відомо, винахідливістю називають творчий процес, що приводить до нових рішень та надає позитивний ефект в усіх галузях науки, техніки, культури. Вперше слово “телебачення”, у його сучасному значенні, прозвучало 24 серпня 1900 року в Парижі на IV Міжнародному електротехнічному конгресі, у доповіді викладача кафедри електротехніки Артилерійської академії штабс-капітана російської армії Костянтина Перскі. У своїй доповіді він розглянув проекти телевізійних обладнань та можливості їх здійснення. Коли у грудні 1899 року Перскі узяв патент на перший в світі спосіб передачі зображення на відстань, людство, ще не підозрюючи цього, вступило у нову добу – добу телебачення.

У 1880 році російський вчений-біолог І.І. Бахметьєв запропонував теоретично можливу телевізійну систему, яку назвав “телефотограф”. Його заслуга перед наукою полягала в тому, що він висунув перший із основних принципів телебачення – розподілення зображення на окремі елементи для послідовної їх передачі на відстань. Поляк Павло Ніпков, спираючись на ідею Бахметьєва, запропонував здійснити розподіл зображення за допомогою обертаючого диска, який мав ряд невеликих отворів, розташованих по спіралі.

У 1889 році професор Московського університету О.Г. Столетов винайшов фотоелемент, що відкрило можливість безпосереднього перетворення світлової енергії в електричну. Спираючись на це відкриття, професор Петербурзького технологічного інституту Борис Львович Розінг у 1907 році запропонував ідею – перший реальний крок в електронне телебачення, – яка без принципів змінень збережена і сьогодні в телевізорах і моніторах – прототип кінескопу.

Через рік Розінг запатентував перший в світі електронно-променеви́й телевізійний приймач, а через чотири роки створив установку, за допомогою якої провів першу успішну демонстрацію передачі зображення на відстань. Це були темні лінії, що перетинались на світлому фоні – дві горизонтальні і дві вертикальні смуги – просте зображення хреста і ґратки, адже пройде ще 20 років до публічних передач, які розпочнуться з середини 30-х у Москві, Ленінграді, а згодом і у Києві. 9 (22) травня 1911 року можна вважати народженням електронного телебачення.

У журналі № 30 “Наука і техніка” за 1926 рік вийшла публікація роботи Розінга “Електрична телескопія (бачення на відстані). Найближчі задачі і досягнення”, в якій автор чітко й точно зазначив телевізійне майбутнє: “Занурюючи приймальні апарати подібного приладу – телескопа в глибину океанів, можна буде бачити життя і скарби, які там приховані... Інженер, не виходячи зі свого кабінету, буде бачити все, що робиться у майстернях, на складах, на роботах. Ми будемо бачити за сотні верст зразки товарів, які нам пропонують. Хворий, прикутий до ліжка, через посередність цього приладу увійде в зв’язок з недоступним йому суспільним життям... Він буде спроможним бачити все, що робиться на вулицях, площах і у театрі”. Дослідник передбачив не тільки можливості інформації, реклами, репортажу, науково-популярного жанру, він визначив роль телебачення у залученні людини до суспільно-політичного життя, до мистецтва.

Розінга вважають батьком електронного телебачення, але у телебачення немає єдиного винахідника. Існує багато публікацій про створення у 1928 році системи електронного телебачення українцем Б.П. Грабовським. У США вважають, що електронне телебачення винайшов у 1931 році Володимир Зворикін, який у квітні 1929 сконструював перший в світі телеприймач – кінескоп з діагоналлю 9,5 дюймів та “іконоскоп”.

26 липня 1933 року на з’їзді Товариства американських радіоінженерів у Чикаго Зворикін доповів про створення системи, яка забезпечує чіткість передавального зображення більше як на 300 рядків. Через півтора місяці винахідник повторив свою доповідь у Ленінграді, а потім у Москві. Результатом його візиту на батьківщину стала закупка комплекту телемовлення для Московського телецентру на Шаболовці.

У Ленінграді починається розробка власної вітчизняної апаратури для свого телецентру за американським зразком. Розвиток радянського телебачення тих років йшов практично паралельно зі світовим розвитком. Майже одночасно інженер С.І. Катаєв, провідний фахівець телевізійної галузі, розробив “трубку з тришаровою мішенню та накопиченням зарядів”, аналогічну “іконоскопу” Зворикіна, а через два роки П. Шмаков разом з П. Тимофєєвим сконструювали передавальну трубку вищої чутливості, ніж іконоскоп, яку назвали “суперіконоскоп”. Шмаков зробив великий внесок у розвиток “механічного” телебачення. Тоді ще здавалося, що майбутнє належить саме малорядковому телебаченню, але він раніше за всіх зрозумів його безперспективність і спрямував свої зусилля на розробку системи електронного телебачення. В.К. Зворикін, П.В. Шмаков, С.І. Катаєв були учнями професора Розінга, і кожен з них зробив вагомий внесок у розвиток електронного телебачення.

Підтвердженням думки про великий інтерес до телебачення слугує історія діяльності нашого співвітчизника Бориса Павловича Грабовського. 26 липня 1928 року талановитий винахідник-самоук, син засланого видатного українського поета-демократа П.А. Грабовського, першим у світі зробив передавальну систему електронного телебачення.

У Ташкенті, де він працював з 1922 року лаборантом на фізичному факультеті щойно заснованого Середньоазійського державного університету, дізнавшись про роботи Розінга, поставив собі за мету сконструювати апаратуру з електронною системою аналізу й синтезу зображення та радіопередавач телевізійних сигналів. З маленької, погано обладнаної лабораторії Грабовський разом зі своїм помічником Іваном Пилиповичем Белянським продемонстрували у дії електронну модель устаткування для передачі на відстань та приймання рухомого зображення – це і був ембріон сучасного телебачення.

У 1925 році він їде до Ленінграда, де отримує консультацію, схвалення та підтримку професора Розінга. За його порадою Грабовський запатентував свій винахід під назвою “телефот”. 30 червня 1928 року йому та його співробітникам було видано патент № 5592 на “апарат для електричної телескопії, заявлений 9 листопада 1925 року”, але подальші розробки було припинено. На першому етапі розповсюдження отримало “механічне” телебачення, і винахід Грабовського не знайшов швидкої реалізації через відсутність у той час розвинутого електронного виробництва.

Багато вчених та інженерів різних країн світу повинні були об’єднати свої зусилля, успадковуючи один одного, та обмінюватися ідеями й відкриттями для того, щоб телебачення через десятиліття стало таким, яким воно є сьогодні: приходило у кожний дім, постійно спілкувалося з нами, дарувало нам велике розмаїття програм та передач. І ще багато років людство буде вмикати телевізор, щоб насолоджуватися телевізійним мистецтвом.

*Сопільняк Наталія Миколаївна,  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв*

## **МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ХХ СТОЛІТТЯ**

*Мистецька освіта на Волині.* У порівнянні з іншими регіонами України внесок волинської землі в розвиток мистецької та художньо-ремісничої освіти виглядає особливо затаєним або ж непрочитаним.

У становленні мистецької освіти на Волині особливу роль відіграла Кременецька гімназія (заснована у 1805), яка за своїми програмами наближалася до статусу вищої школи. Віддаленість від таких великих міст як Краків, Львів чи Київ сприяла періодичному “використанню” Кременця як експериментальну арену авангардних мистецьких рухів 1930-х років. Можемо говорити про Кременець як про один із найстаріших осередків мистецької освіти не лише Волині, а й усієї України.

На доволі широкому географічному просторі волинської землі наприкінці XIX і до кінця 1930-х років XX століття співіснували іноді протилежні і непокєднвані за своєю ідейною та формотворчою суттю мистецькі явища різного порядку.

В мистецькоосвітній сфері вони були викликані, насамперед, намаганнями закріпити ідейно-культурні впливи різних державницьких інтересів або ж місцеві культурно-економічні інтереси, представники яких намагалися організувати мережу ремісничої та художньо-ремісничої освіти нижчого рівня. Мистецькоосвітній рух на Волині в сфері художнього ремесла мав локальний характер і порівняно слабку організацію, яка не змогла повноцінно використати потенціал народних умільців для вирішення синтетичних мистецьких проблем.

*Художньо-промислова і реміснича освіта в Галичині.* На другу половину XIX століття припадає становлення мережі художньо-промислових шкіл на теренах Галичини. Особливе місце серед усіх промислових шкіл Галичини належить Львівській художньо-промисловій школі, яка постала при Музеї художнього промислу і досі верстає свою історію, роблячи великий внесок у мистецьку освіту України та розвиток українського мистецтва. Львівська художньо-промислова школа була створена у контексті західноєвропейського руху “мистецтво і ремесло”, який у середині XIX століття набирив усе більшого розгону. Протягом дослідженого періоду (1876-1939) Львівська художньо-промислова школа у взаємодії з Міським промисловим музеєм програмувала діяльність мережі фахових шкіл мистецько-ремісничого спрямування в Галичині. Силами викладацького складу Львівської ХПШ формувалася система педагогічного, естетичного та творчого впливів на розгалужену сітку різного типу вищезгаданих навчальних закладів, кількість яких за півстолітній період у Східній та Західній Галичині сягає близько 150 найменувань. Повсякчас актуальною для Львівської ХПШ залишалася проблема творення новітньої мистецької стилістики у синтезі з розмаїттям мистецтва самобутніх регіональних шкіл та народних промислів. Діяльність останніх сприймалася як запорука невичерпності першоджерел народного мистецтва, культивування в міському середовищі таких явищ, як “гуцульський” і “закоп’янський” стилі, “яворівська різьба”, “глинянський килим” тощо. Викладачі та випускники Львівської ХПШ відігравали чільну роль у розв’язанні проблеми взаємодії новітньої індустріально-технічної і традиційної народної естетики. Викристалізована у школі методика і творча практика чинили постійний вплив на загальний мистецько-ремісничий рух Галичини відповідно до загальноєвропейських тенденцій розвитку мистецтва, формуючи водночас суто галицьке обличчя останнього.

*Мистецька освіта на Буковині.* Наприкінці XIX століття політики різних держав розцінювали Буковину як стратегічно важливий регіон для розвитку освіти. Найсхідніша в межах Австро-Угорської монархії вища школа була організована саме у місці Чернівцях, що було адміністративним, торгово-економічним та культурним центром найбільш відсталого в економічному та науковому відношенні краю монархії.

Багатою є історія навчальних закладів художньо-промислового спрямування в Чернівцях, Вижниці. Треба підкреслити активну діяльність приватних мистецьких шкіл (Е. Бучевського, Є. Максимовича, Ю. Пігуляка, М. Івасюка, П. Видинівського)

та низки навчальних курсів у селах Буковини. Пожвавлення діяльності промислових шкіл на Буковині на початку 90-х років XIX століття значною мірою було викликане ініціативою представників української громадськості у буковинському Сеймі.

Як це було характерним для всіх без винятку регіонів України, на Буковині навчання образотворчого мистецтва також стало долею окремих митців-педагогів, ентузіастів своєї справи. За відпрацьованою в багатьох регіонах Австро-Угорщини схемою на Буковині закладалися основи для діяльності промислової школи та промислового музею, мережі художньо-ремісничих шкіл та курсів.

Тенденції до оптимізації художнього життя особливо відчутно проявилися в декоративно-ужитковому мистецтві, насамперед, в діяльності навчального закладу у Вижниці. Форма організації Вижницької школи у свій час набула значення найефективнішої моделі функціонування шкіл такого профілю. Вона стала однією з небагатьох в Україні, що зуміла відроджувати свою діяльність у незмінному, задекларованому від її заснування напрямку, метою якого був розвиток самобутнього художнього промислу. Серед усіх деревообробних шкіл Буковини, Західної та Східної Галичини Вижницька школа найближче й органічніше відповідала тогочасному (поч. XX століття) розумінню осередку, що плекає творчий народний дух та розвиває локальну традицію художнього ремесла. Неповторне звучання народженої у Вижниці “буковинської ноти”, підтримане українською інтелігенцією, стало невід’ємною складовою загальноукраїнського мистецькоосвітнього руху.

*Художньо-реміснича освіта Закарпаття.* Є найменше висвітленою в історії мистецтва України, і ця прогалина не обійшлася без втрат для українського мистецтвознавства. Саме її існування стало одним із першорядних джерел розвитку декоративності, стильового розмаїття декоративно-ужиткового мистецтва Закарпаття. Цікавою є історія деревообробної школи в с. Ясіня, активно треба визнати діяльність трьох десятків фахових ремісничих шкіл. Своєрідність давніх традицій наклала свій відбиток і на сферу ремісничого вишколу, що підтверджують статистичні відомості про національні фахові школи Закарпаття початку 1920-х років. Проте вагомих мистецьких результатів досягли лише окремі школи, у більшості випадків наголос ставився на дисципліни суто виробничого і технологічного характеру. Практика розподілу ремісничих шкіл на національній основі при загальноприйнятій методиці навчання ремесел сприяла кристалізації самобутності традиційних промислів кожного етносу. Сегментація національних традицій та естетичних норм на рівні ремісничих шкіл творила обличчя кожної з них на міжнародних та краєвих виставках у мозаїчному полікультурному просторі Європи. Це не суперечило міжнародному обміну фахівцями, зв’язкам між навчальними закладами. Провідну роль у процесах мистецько-культурного порозуміння відіграло організоване А. Ерделі та Й. Бокшаєм “Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі” (1931). Коло цих митців засобами образотворчого мистецтва стверджувало і сприяло прогресивній оцінці населенням надбань традиційної народної культури, її популяризації за межами краю. Але при першочерговій орієнтації Товариства

на образотворче та сакральне мистецтво, кооперація його членів з мережею ремісничих шкіл виявилася лише в окремих випадках.

Новий етап розвитку українського шкільництва на Закарпатті 1938 року під проводом А. Волошина накреслив якісні та організаційні зрушення. У цей період художньо-ремісничче шкільництво краю володіло кількісним і високоякісним вчительським складом, сформованим за попередні десятиліття. Та значних перетворень за короткий час правління карпатсько-українського уряду не можна було здійснити. До 1946 року на Закарпатті не вдалося організувати єдиного навчального закладу, уповноваженого централізовано розв'язувати усі проблеми освіти. Але міцний фундамент для цього було закладено.

*Строжеску Сергій Михайлович,  
здобувач Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*

## **СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ЗВУКОВОГО КІНЕМАТОГРАФУ**

Перший звуковий фільм був ровесником стрічок Л. Люм'єра. Одного разу, коли Т. Едісон повернувся до себе в лабораторію, на нього очікував сюрприз. У відповідь на привітання метра з маленького екрану йому голосом синхронно відповів його помічник і зняв капелюх. Винахід Т. Едісона було запатентовано і навіть куплено однією з американських фірм. Але, незважаючи на всі передумови і технічне рішення синхронізації звуку, кіно пішло по "безголосому" шляху розвитку. Ефект рухомих картинок був настільки надзвичайним, що здивована публіка пробачила кінематографу беззвучність. Винахід великого американця так і залишився нереалізованим.

Що ж зашкодило кінематографу залишитися німим? Єдиної думки з цього приводу немає. Одні дослідники кінематографа вбачають причину в успіху першого американського звукового фільму "Співак джазу" (1927) з Елом Джолсоном у головній ролі. У цьому фільмі і деяких інших була використана система Vitaphone sound system, згідно з якою використовувалися гігантські лужні грамплатівки. Дехто пояснює це непримиренною конкурентною боротьбою електротехнічних і кінокомпаній. Треті вбачають початок звукової ери в кіно в тому, що саме воно зайшло у безвихідь, використовуючи написи на екрані. Четверті переконані, що звук на екран був залучений як останній шанс у відчайдушній спробі врятувати від банкрутства одну з американських фірм. П'яті вважають, що одночасно з'єдналися декілька причин.

Здається, все ж, що прихід звуку в кіно було викликано не тільки зовнішніми причинами, але і внутрішніми потребами у вдосконаленні мистецтва екрана. Існує ще одна точка зору: звук було покликано в кіно з метою забезпечення найбільшої природності показу подій на екрані, вимогою максимально наблизити розповідь в рухомих картинках до реального уявлення людини про навколишній світ.

На той момент у глядачів і кінематографістів з'явилися нові потреби в ускладненні і поглибленні змісту фільмів. Як не примудрявся С. Ейзенштейн,

щоб передати за допомогою монтажу кадрів політичні гасла, – не вийшло. Сам визнав неможливість передачі абстрактних понять засобами зіставлення зображень. Кінематограф на той час, можна сказати, певною мірою вичерпав можливості поглиблення аналізу життєвих явищ. З літературою і театром йому було вже важко конкурувати – а він претендував на лідерство.

З появою звуку табір кінематографістів розколовся на тих, хто всіма силами чинив опір, і тих, хто всіма фібрами душі вітав його успішну ходу по екранах. Для багатьох режисерів і особливо акторів перемога звукового кіно над німим обернулася трагедією. Вони не змогли адаптуватися, перебудуватися і продовжити роботу в новій системі естетичної природи екрана.

Перші радянські звукові фільми з'явилися чотирма роками пізніше, серед них “Співак джазу”. У них вже є епізоди з високохудожнім використанням звуку (“Зустрічний”, “Путівка в життя”). Проте у фільмі того ж часу “Простий випадок” виявився максималізм авторів декларації, який став особливо виразним через десятиліття.

Постало питання: як оцінити прихід звуку в кіно? Деякі теоретики і режисери порахували, що перескок з кіно того, хто мовчить, в кіно “кричуще” можна порівняти з переходом від театру ляльок до театру Станіславського. У такому твердженні була частка істини. Не випадково Чаплін передбачив загибель високого мистецтва пантоміми з утвердженням на екранах фільмів, які говорять, що і відбулося насправді.

Так що ж, власне, трапилося з кінематографом, коли з екрана в зал “полетіли” синхронні репліки і пісні? Теоретики та історики розходяться у поглядах. Одні стверджували, що це був природний еволюційний розвиток найпопулярнішого у той час виду творчості на основі нової техніки. Інші категорично заперечували це і наполягали на тому, що поява звукового кіно знищила Великого Німого, не залишивши від нього навіть сліду на екрані, що між ними лежить нездоланна прірва.

Проте і звуковому кіно належало зазнати ще одну метаморфозу, перш ніж вступити в епоху сучасної екранної творчості: **звуковому кіно** судилося переродитися в **звукозорове кіно**, що зовсім не одне й те саме. Кіно тієї проміжної стадії іноді називають не тільки звуковим, але й “кіно, що говорить”. Сліпе захоплення режисерів новими технічними засобами фіксації та передачі мови і музики на екрані завжди неминуче йшло в збиток образотворчо-монтажним засобам.

*Струтинська Наталія Дмитрівна,  
старший науковий співробітник відділу історії театру  
Музею театрального, музичного та кіномистецтва України*

## **ГНАТ МАРТИНОВИЧ ХОТКЕВИЧ – ВИДАТНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ДІЯЧ**

2007 року минуло 130 років від дня народження Гната Мартиновича Хоткевича – людини універсальної обдарованості й працьовитості, широкої обізнаності і глибокого патріотизму. Відзначаючи велику дату видатного співвітчизника, не можна не звернутися до його значного і різноманітного доробку, адже Хоткевич був і неперевершеним бандуристом-новатором, і автором повістей, новел, драм, публіцистичних творів, перекладачем творів Шекспіра, Мольєра, Гюго, фольклористом і етнографом.

В унікальній, одній з найчисленніших в Україні, фондів колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України серед особистих архівів діячів мистецтв зберігається й великий архів Г.М. Хоткевича. Він складається з надзвичайно цінних та експозиційних матеріалів: рукописів (серед них листування з такими відомими діячами, як Лесь Курбас, О. Ремез, Ф. Липинський, Й. Гулейчук, К. Станіславський, Л. Сулержицький, І. Стадник), фото, спогадів, оглядових статей учасників Гуцульського театру. У кожного з цих матеріалів є своя історія, і кожен з них є свідченням історії.

Після закінчення реального училища Хоткевич вступає до Харківського технологічного інституту. Студентом він знайомиться з творчістю українських класиків: читає Т. Шевченка, Г. Квітку-Основ'яненка, І. Франка, М. Кропивницького, І.Карпенка-Карого. Разом із студентами ставить аматорські вистави “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького, “Бурлака” І. Карпенка-Карого, які показували по селах поблизу Харкова.

По закінченні інституту працював інженером, але широке коло його уподобань було мистецького спрямування – література, гра на бандурі, театр.

1903 року, у віці 26 років, Г.Хоткевич, член Товариства грамотності і голова комісії видання українських книжок, створює при Харківському народному домі перший в Україні український театральний робітничий гурток, що під його керівництвом виростає у Робітничий театр. Саме це він вважає початком серйозної театральної діяльності.

Репертуар українського гуртка складала переважно п'єси корифеїв (нечисленні, з дозволених), зокрема “Бурлака”, “Чумаки”, “Наймичка”, “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого. Паралельно Г. Хоткевич займався “народним видавництвом” – виданням і розповсюдженням дешевих українських книжок.

Складними і переломними виявилися для Хоткевича 1905-1906 роки. Вже в ті часи його було зареєстровано у Харківському жандармському управлінні як неблагонадійну особу. Гнат Хоткевич був змушений перейти на нелегальне становище і 1906 року емігрував до Галичини. Деякий час жив у Львові, а згодом за порадою свого товариша етнографа Володимира Гнатюка поїхав на Гуцульщину.



Переїзд і життя Г. Хоткевича на Гуцульщині ознаменовані відомим, визнаним і дослідженим фактом організації та діяльності під його керівництвом Гуцульського театру.

Його привабив до себе поетичний куточок Галичини. Як він писав у спогадах: “Мої гуцули – це люди, розмовляти і працювати з якими справжня насолода. З одного слова вони розуміють усе. А їхнє життя – вірування, забобони, обряди – збагатило мене більше, ніж сотня мудрих книжок”. Зачарування гуцульським краєм та його людьми спонукало до втілення ідеї створити театр.

1910 року у гірському селі Красноїлів (Верховинський р-н, Івано-Франківська обл.) він згуртує біля себе сповнену сил та енергії гуцульську молодь і організовує Гуцульський театр. Як зазначається у спогадах, Гуцульський театр відкрився виставою “Верховинці” Ю. Коженювського у переробці та постановці самого Гната Хоткевича. Внаслідок переробки вперше герої драми заговорили гуцульською говіркою, гуцули-актори мали можливість грати знайомих їм з дитинства історичних персонажів, почуватися на сцені природно й органічно.

У Гуцульському театрі акторами були напівграмотні гуцули, які, звичайно, не мали спеціальної освіти. Але це були люди з багатою природною уявою, фантазією, які знали багато обрядів, звичаїв, вміли співати, танцювати, грати на музичних інструментах. Навіть сценічними костюмами служив побутовий святковий одяг – яскравий, оригінальний і театральний.

Репертуар Гуцульського театру складався з чотирьох вистав на гуцульську тематику за п'єсами, написаними самим Г.М. Хоткевичем і дозволеними до постановки цензурою, що засвідчено документом Головного управління в справах друку.

Першою його оригінальною п'єсою була соціально-історична драма “Довбуш”, написана за документальними свідченнями XVIII століття, легендами, народними піснями гуцулів, правдиво відтворювала трагедію українського народу, боротьбу опришків проти польської шляхти.

Містеріальна драма “Гуцульський рік” заснована на найзначніших ритуальних діях річного обрядового кола – Святий вечір, Коляда, Великдень. Твір насичений обрядами, піснями.

У своїй наступній драмі “Непросте” Гнат Хоткевич порушує проблему запроданства власної душі заради досягнення заповітної мрії. Драма ґрунтується на гуцульській демонології та фольклорі.

Казкова драма “Практикований жовнір” змальовує пригоди хороброго відставного жовніра, в якому вгадуються риси українського козака. Саме ці п'єси були обличчям Гуцульського театру. З виставами за власними творами Хоткевич об'їздив всю Галичину, Буковину, побував у Польщі.

Гуцульський театр залишив слід в нашій культурі як унікальне поєднання потенцій талановитої молоді та професійного досвіду його керівника Гната Хоткевича, обдарованого Наддніпрянського митця, який зумів поєднати традиції українського театру і фольклорного театру Гуцульщини.

*Солов'яненко Анатолій Анатолійович*  
*кандидат мистецтвознавства,*  
*доцент, Народний артист України,*  
*режисер-постановник Національної опери України*

## **РЕЖИСЕРСЬКИЙ ПОЧЕРК ДМИТРА МИКОЛАЙОВИЧА СМОЛИЧА**

Немає сумнівів, що діяльність оперного режисера є найсинтетичнішою серед інших видів театрального мистецтва. Історія українського оперного театру засвідчила, що вирішальним фактором його розвитку була діяльність окремих творчих особистостей, оперних диригентів і режисерів, які впроваджували свої художні принципи.

Одним із таких професіоналів був Дмитро Миколайович Смолич. Цей талановитий режисер творчо використовував оперний набуток вітчизняної музичної режисури. Це виявлялось у розробках розгорнутих масових сцен багатопланових картин оперних вистав, де він застосовував універсальні принципи мистецтва, поєднуючи досвід оперних постановок 20-х – початку 30-х років з експериментальними пошуками. На цьому фоні він намагався виявити правдивий психологізм та самотність кожного оперного артиста, синтезуючи набутки тогочасної оперної і драматичної сцени.

Великий доробок цього талановитого режисера, який містить постановки опер “Кармен” Ж. Бізе, “Богдан Хмельницький” і “Назар Стодоля” К. Данькевича, “Галька” С. Монюшка, “Молода гвардія” Ю. Мейтуса, “В степах України” О. Сандлера та інші, відтворював чудодійне народження їхньої образної палітри, зміну встановлених уявлень і підходів, а також пошуки власних концептуальних сценічних розробок.

Ці різні за ідеєю і режисерською логікою оперні постановки свідчать про велику образну палітру оперної режисури та сценографії, творчий підхід щодо зображення історичних подій і проникнення у той важливий пласт музичного матеріалу, який необхідний для втілення професійних якостей всіх учасників сценічної дії, а в першу чергу режисерської ідеї.

Враховуючи концептуальні та постановочні принципи К. Станіславського, Д. Смолич ще впродовж осмислення художньої ідеї співпрацював з авторами опер, намагаючись знайти найбільш динамічне рішення музичної драматургії.

Безпосередня участь Д. Смолича у постановці нових українських радянських операх сприяла їх першому виходу у світ. Як приклад можна навести опери: “Іркутська історія” М. Кармінського в Києві, “Відроджений травень” В. Губаренка у Львові, “Назар Стодоля” К. Данькевича в Одесі та “Пробудження” (“Дніпровські пороги”) Л. Колодуба у Дніпропетровську.

Цінність творчості Д. Смолича полягає в тому, що він вдало поєднував практику особистої роботи зі співаком-актором, прийоми ідеального виконавського ансамблю з досвідом режисерського ремесла на тлі розвитку української театральної культури.

Завдяки творчій взаємодії з художницьким колом митець знаходив яскраве і самотнє композиційне рішення вистави, користуючись специфічною мето-

дикою сучасного театру, а саме – методикою сценографічної установки. Для Д. Смолича принциповими були завершені мізансцени. Вони сприяли виокремленню направленості аспектів вистави, емоційного стану героїв та масових сцен. Режисер бачив мізансцену як образне втілення ідеї та аспект символізму.

У грандіозних полотнах митця помітно виявлялись тенденції творчих шукань української режисури 70-х років. На якій би сцені він не працював, а це київська, львівська, харківська, дніпропетровська та багато інших, він завжди демонстрував яскравий приклад універсального таланту, професійне, зріле бачення митця та художню неповторність власного мистецького почерку.

Великий творчий внесок Д. Смолич зробив у розвиток Львівського оперного театру. Незабутніми є його постановки опер “Наталка Полтавка”, “Золотий обруч”, “Пікова дама”. Особливо слід відзначити сценічне втілення опери “Ернані” Дж. Верді. Дмитро Миколайович вперше в Радянському Союзі реалізував постановку цієї опери на львівській сцені. Виставу було поставлено спільно з відомим диригентом Ю. Луцівим, молодими художниками Т. Риндзаком, Л. Стащишиним, Б. Кривицьким, які разом створили новаторську модель оперного спектаклю.

Відчутний слід у розвитку українського режисерського мистецтва залишили й постановки Д. Смолича двох опер Б. Лятошинського “Щорс” і “Золотий обруч”. У них глибоко відобразилась модель режисерського мислення, що полягає у єдності минулих режисерських традицій з сучасними здобутками музичного театру. В опері “Золотий обруч” режисер втілює на сцені потужний героїчний характер подій та їх глибокий драматизм.

Митець відчув внутрішній драматизм, багатобарвну, пристрасну оркестрову мову опери та вдало відобразив її у сценічній дії. Особливу увагу майстер приділяв ретельному підбору учасників оперної вистави. Завдяки глибокому знанню специфіки вокального мистецтва Д. Смолич винятково вдало підбирав виконавців, тембральні характеристики яких максимально переконливо відтворювали характери персонажів вистави.

Майстер добре усвідомлював завдання сценічного мистецтва, що уособлювалися у лаконічних, образних рішеннях, концентруванні на головному мотиві твору, але при цьому уникав нівелювання зображальних деталей та подробиць. І тому режисерський почерк Д. Смолича приваблював скульптурною точністю й емоційною наснагою, кожна його вистава набувала узагальнюючого образно-сміслового значення.

Оперна сцена для Д. Смолича стала уособленням просторової багатовимірності, наповненої музично-сценічною ідеєю. Водночас чітке поєднання сюжетної лінії головних героїв гармонійно єднається з монументальними масовими композиціями. Багата уява митця торкалася кожного епізоду та образу, створюючи цілісні та неповторні характери.

*Терещенко-Кайдан Лідія Володимирівна,  
старший викладач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МАЙСТРА ЦЕРКОВНОГО СПІВУ ГАВРИЛА ГОЛОВНІ НА РОЗВИТОК РОСІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVIII СТОЛІТТЯ**

До видатних постатей української культури можна сміливо віднести тих українців, які, починаючи із XVII сто, дарували і продовжують дарувати свої інколи геніальні таланти та здібності іншим державам та іншим культурам. Серед таких майже забутих імен яскравою зіркою на творчому небосхилі Російської імперії XVIII століття сяяв співак, педагог, знавець та майстер церковного співу Гаврило Матійович Головня.

Геніальність цієї постаті засвідчується в тому, що через 300 років від дня народження Г. Головні його праця залишається і нині актуальною. Завдяки творчості видатного майстра церковного співу ми сьогодні маємо збереженим український монодійний церковний спів XVI–XVIII століть. Гаврило Головня є упорядником унікального нотолінійного ірмолою 1752 року. Цей ірмолою укладався заради першого в Росії нотного видання уставного церковного співу. Завдяки своєму ірмолою Головня створив прецедент в російському церковно-співацькому мистецтві, що прискорило початок нотного друкування в Росії.

Гаврило Матійович Головня народився в Україні у місті Глухові у 1706 року. А у 1738 році його було направлено в складі співаків до Санкт-Петербургу, де працював у Придворному хорі на посаді співака, генерал-баса, а згодом уставщика хору. До північної столиці Російської імперії Головня привіз свої знання українського як монодійного, так і партесного церковного співу. Це видно в упорядкованих ним ірмолоїв 1752 [7] та 1762 [8] роки, збірки партесних концертів та навчального посібника з партесною нотною азбукою [2].

В основу упорядкованого Головню ірмолою було покладено український церковний спів. Наявність саме української традиції церковного співу стала на заваді друкування ірмолою у XVIII столітті, але і сьогодні ця унікальна збірка знаходиться в стані рукопису.

З попередніх досліджень, проведених нами щодо ірмолою Головні, з'ясовано, що в основу рукопису покладено дві унікальні традиції церковного співу. Це типовий український спів XVII – XVIII століть [4] та український церковний спів XVIII століття, що виконувався українськими співаками в Росії [5].

Після заборони друкування ірмолою Головні в Росії були надруковані Синодальні видання 1772 року в основу котрих була покладена російська традиція церковного співу, що надана московськими синодальними півчимами. Український спів у виданнях представлений у вигляді допоміжного “Київського наспіву” [3]. Але саме завдяки появі українського ірмолою Головні у російському церковно-співацькому мистецтві прискорився процес нотного друкування в Росії. А репертуар, що міститься в ірмолої Головні, згодом було покладено у вигляді “Придворного наспіву” [5] в основу уставного церковного співу Російської імперії.

Крім упорядкування ірмолою та навчального посібника, що свідчить і про педагогічну діяльність Г. Головні, Головню – співака у 1742 році було відряджено до України з метою набору співаків до придворного хору. З цієї подорожі Головня привіз до Петербургу тоді ще студента Києво-Могилянської академії Григорія Сковороду. Для рекрутування співаків Головня відвідував Чернігівський, Стародубський, Новгород-Сіверський, Лубенський, Почаївський, Ніжинський, Переяслівський, Харківський полки [1]. Відомо, що Головня відправив до Петербурга дев'ять альтистів, серед них відоме прізвище Степана Андрієвського [1].

Отже, для російської церковно-співацької культури Гаврило Головня є дійсно видатним майстром церковного співу. Крім наших висновків, свідченням геніальності митця є відзнака у 1773 році. “За сочинение писем его прошения книг церковного круга нотного пения” Гаврилу Головні було пожалувано титул придворного мундшенха та нагороджено грошовою допомогою на купівлю дому у 1000 рублів [6, 34].

### Література

1. Корній Л. Історія української музики: в 3-х т. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1998. – Т. 2. – 387 с.
2. Терещенко-Кайдан Л.В. Гаврило Головня – видатний майстер українського церковного співу XVIII ст. // Мистецтвознавчі записки. – К.: ДАКККиМ, 2007. – С. 139 – 143.
3. Терещенко-Кайдан Л.В. Ірмолою Головні – унікальна книга українського церковного співу // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: Міленіум, 2004. – С.45-52.
4. Терещенко-Кайдан Л.В. Наспіви ірмолою Головні // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. – 2003. – № 9. – С. 134-143.
5. Терещенко-Кайдан Л.В. Придворний наспів як прояв інтонацій київського наспіву // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К.: ДАКККиМ, 2004. – С. 125-137.
6. Юрченко М.С. Творчество Максима Березовского в контексте украинской музыкальной культуры XVIII в.: дис... кандидата искусствоведения: 17.00.01. “Музыкальное искусство”. – К., 1995. – 248 с.
7. Український рукописний ірмолою Гаврила Головні 1752 р. – НБУВ. ДА п. 351.
8. Український рукописний ірмолою Гаврила Головні 1762 р. – Санкт-Петербург Р.Н.Б. (ГЛДГ F511).

*Тканко Тетяна Владиславівна,  
Черкаський національний університет  
ім. Б. Хмельницького*

## **ДІЯЛЬНІСТЬ ВЧЕНИХ КИЇВСЬКОГО ПОЛІТЕХНІЧОГО ІНСТИТУТУ У СКЛАДІ ОБЛАСНОГО ВІЙСЬКОВО-ПРОМИСЛОВОГО КОМІТЕТУ У РОКИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ**

У роки Першої світової війни для допомоги державним установам і підприємствам у виготовленні продукції для армії та флоту було створено низку громадських організацій, чільне місце серед яких посідали військово-

промислові комітети (далі – ВПК). Вони діяли у всіх регіонах Російської імперії, в тому числі в Україні. Особливо значущою була діяльність Київського обласного ВПК, створеного у червні 1915 року Поряд із представниками промисловості, торгівлі, відомств до його складу увійшла значна частина професорів і викладачів вищих навчальних закладів, зокрема вчені політехнічного інституту імператора Олександра II. Це передусім директор інституту професор І. Жуков, професори Є. Патон, В. Іжевський, М. Воропаєв, Я. Маркович, М. Прилежаєв, К. Симінський, В. Фармаковський, В. Шапошников, інженер-технолог К. Богомаз та ін. Частина з них очолила основні відділи та підвідділи комітету. Так, Є. Патона було обрано керівником мостової секції, Я. Маркович очолив відділ заводського устаткування, К. Богомаз керував військово-технічною секцією, М. Прилежаєв головував у фармацевтичному підвідділі хімічного відділу ВПК. Окрім того, керівники відділів працювали у президії комітету.

Упродовж воєнних років вчені Київської політехніки взяли активну участь у роботах обласного ВПК, який всіляко сприяв і заохочував їхню науково-дослідну та виробничу діяльність. Викладачі інституту долучилися до вирішення різних питань, пов'язаних із забезпеченням фронту необхідною продукцією. Зокрема, виробництвом снарядів на місцевих підприємствах опікувався вже згаданий відділ заводського устаткування на чолі з професором Яковом Марковичем. Для збільшення ефективності робіт мобілізовані відділом заводи й майстерні було поділено на три групи. Чернігівську та київську міську групи очолив професор Володимир Фармаковський, київську – інженер-технолог, професор – Сергій Шенберг. Завдяки вдалій організації робіт, поділу праці підприємства Київського ВПК досягли значних успіхів у виготовленні артилерійських припасів. При політехнічному інституті успішно працювала лекальна майстерня на чолі з професором Михайлом Воропаєвим, яка виготовляла калібри тридюймових і шестидюймових гранат для Центрального ВПК у Петрограді та місцевих комітетів. До липня 1916 року спеціалісти відділу виконали військові замовлення на загальну суму 30 тис. крб.

Зусиллями членів Київського ВПК при політехнічному інституті було організовано піротехнічну майстерню на чолі зі знаним металургом, професором Василем Іжевським. У 1915 році у ній було розпочато виробництво магнію, що використовувався при виготовленні освітлювальних ракет. Це дозволило значно підвищити їхню якість при незначному збільшенні вартості. Вказаний тип ракет отримав схвальні відгуки Головного артилерійського управління і був визнаний основним зразком для подальшого ракетного виробництва. Вже у березні 1916 року майстерня отримала замовлення на випуск 300 тис. таких ракет. Голова Київського ВПК М. Терещенко на загальних зборах членів організації у липні 1916 року високо оцінив здобутки вчених інституту.

У роки Першої світової війни надзвичайно плідною була діяльність мостової секції Київського ВПК, головою якої був видатний вчений у галузі мостобудування та електрозварювання, професор Євген Патон. З серпня 1915 до лютого 1916 року інженерами відділу було підготовлено 42 проекти побудови нових і вдосконалення старих типів мостів, кранів, естакад тощо. Більшість із них була схвалена Особливою нарадою з оборони держави. Мости, спроектовані

групою Є. Патона, мали відмінні технічні характеристики, низьку собівартість і низьку інших переваг. Так, залізний розбірний міст із двогратчастими фермами був на 3 тис. пудів (на 30%) легшим, ніж всевітньо відомі мости системи Ейфеля. Значну увагу спеціалісти відділу приділяли розробці проектів дерев'яних мостів, будівництво яких було особливо необхідним у складних умовах війни за відсутності потрібних матеріалів. Упродовж 1915-1916 років групою студентів інженерного відділення політехнічного інституту на чолі з Є. Патоном, викладачем П. Рабцевичем й інженером Ф. Міловідовим було підготовлено близько 20 подібних проектів.

Протягом воєнних років при політехнічному інституті імператора Олександра II успішно працювали авіаційно-автомобільні майстерні, що фінансувалися Київським ВПК. Вони склалися з чотирьох відділів – механічного, лекального, авіаційного й автомобільного. До липня 1916 року в авіаційному відділі було виготовлено 95 пропелерів різних систем, відремонтовано та відправлено на фронт розбитий німецький літак, розпочато роботи з виготовлення авіаційних двигунів тощо. У травні 1916 року. Радою Київської політехніки було підготовлено спеціальний проект щодо організації при механічному відділенні інституту авіаційно-автомобільного підвідділу для вивчення основ авіаційної й автомобільної справи. Вже з 30 червня 1916 року при Київському ВПК було відкрито курси для підготовки шоферів.

Вчені політехнічного інституту надали допомогу Київському ВПК і у виробництві лікарських препаратів. Із середини 1915 року при комітеті успішно працював фармацевтичний підвідділ хімічного відділу на чолі з професором Миколою Прилежаєвим. Працівники секції виготовляли медичні препарати для місцевих шпиталів і лазаретів. Окрім того, на початку 1917 року членами Київського ВПК та комітету Південно-Західного фронту Всеросійського земського союзу було розроблено проект будівництва у Києві хімічно-фармацевтичного заводу. Реалізацією проекту мала опікуватися спеціальна комісія на чолі з вченим-хіміком, професором Володимиром Шапошниковим. Однак будівництву завадили революційні події.

Таким чином, упродовж воєнних років викладачі політехнічного інституту Олександра II зробили значний внесок у справу допомоги фронту. Їхні проекти, розробки, дослідження мали помітний вплив на розвиток військового виробництва, а також могли використовуватися після завершення бойових дій.

### Література

1. Авиационно-автомобильные и лекальные мастерские при Киевском политехническом институте // Известия Киевского областного ВПК. – 1916. – № 3-5. – С. 1-7.
2. Деятельность областных и местных военно-промышленных комитетов на 10-е февраля 1916 г. – Пг.: Типография П. Гершунина, 1916. – Ч. 3. – 1916. – 127 с.
3. Из жизни областных и местных ВПК // Известия Центрального ВПК. – 1917. – № 188 (7 января). – С. 5.
4. История Организации уполномоченного Главного Артиллерийского Управления по изготовлению снарядов по французскому образцу генерал-майора С.Н. Ванкова. 1915-1918 гг. На правах рукописи. – М., 1918.

5. Обзор деятельности Киевского областного ВПК со времени возникновения его по 1 марта 1916 г. // Известия Киевского областного ВПК. – 1916. – № 1-2. – С. 7-21.
6. Патон Е.О. Малые деревянные мосты упрощенного типа // Известия Киевского Политехнического Института Императора Александра II. Отдел инженерно-механический. – 1917. – Кн. 1-2. – С. 1-36.
7. Перечень проектов, составленных мостовой подсекцией за период от августа 1915 г. по апрель 1916 г. // Известия Киевского областного ВПК. – 1916. – № 1-2. – С. 33-49.
8. Протокол общего собрания членов Киевского областного ВПК 20 июля 1916 г. // Известия Киевского областного ВПК. – 1916. – №3-5. – С. 26-57.
9. Российский государственный военно-исторический архив (г. Москва). – Ф. 512. – Оп. 1. – Ед. хр. 157. – 243 л.
10. РГВИА. – Ф. 13251. – Оп. 14. – Ед. хр. 62. – 5 л.
11. Центральный державний історичний архів України (м. Київ). – Ф. 1692. – Оп. 1. – Спр. 16. – 30 арк.

***Товстоляк Надія Миколаївна,**  
кандидат історичних наук, доцент Криворізького  
державного педагогічного університету*

### **ПЕТРО ГРИГОРОВИЧ РЕДКІН (ДО 200-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Серед знаменитих українців, які більшу частину свого життя провели поза межами батьківщини та залишили яскравий слід в історії України та Росії, Петро Григорович Редкін. В дореволюційній літературі його ім'я згадується часто [4; 5], але зараз вивченню його життя, наукової, суспільно-політичної діяльності, творчої спадщини приділяється недостатньо уваги.

Петро Григорович Редкін народився 4(16) жовтня 1808 року у м. Ромни в родині поліцейського Г.Ф. Редкіна. Батько надав синові можливість отримати домашню освіту, закінчити з відзнакою Роменське повітове училище. З відкриттям Гімназії вищих наук князя А. Безбородька в Ніжині у 1820 році відправив його на навчання своєкоштным студентом. У Ромнах та Ніжині сформувався світогляд Петра Редкіна.

Значний вплив на формування майбутнього юриста та вченого мали його друзі та викладачі Ніжинської гімназії. Найкращими його друзями стали В.В. Тарновський, М.В. Гоголь. Вони разом брали участь у рукописному журналі, із захопленням читали філософську та історичну літературу, ставили спектаклі аматорського театру. Серед викладачів особливий авторитет мали старший професор фізико-математичних наук К.В. Шапалінський і професор юридичних наук М.Г. Білоусов, у якого в останні роки навчання П.Г. Редкін наймав кімнату. Це дозволяло обговорювати книги, філософствувати, обмінюватися думками. В подальшому П.Г. Редкін завжди добре згадував своїх викладачів, підтримував М.Г. Білоусова, якого у 1827 році було звільнено з роботи через справу про “ніжинське вільнодумство”.

У 1826 році П.Г. Редкін з відзнакою закінчив Ніжинську гімназію вищих наук, разом із своїм найкращим другом В.В. Тарновським виїхав на навчання



до Московського університету. У 1828 році успішно закінчив етико-політичне відділення Московського університету, з травня 1828 року разом із групою студентів його було направлено для продовження освіти до університету в Гарту. Вже в 1830 р. його було призначено на державну службу, майже одразу він виїхав до Берлінського університету для підвищення кваліфікації. Це дозволило йому після повернення в Росію (1834) в 1835 році скласти іспити в Санкт-Петербурзькому університеті, отримати диплом доктора права.

Далі його кар'єра просувалася дуже швидко: 1835 – екстраординарний професор кафедри енциклопедії законодавства і державних законів, 1837 – ординарний професор Московського університету. Саме в цей час визначилися напрями наукової та суспільно-політичної діяльності П.Г. Редкіна: юридична наука, педагогіка, поширення наукових знань за допомогою періодичних видань, участь у підготовці демократичних реформ 60-х років.

З листів П.Г. Редкіна до свого друга В.В. Тарновського можна узнати багато цікавого про наукове та особисте життя Петра Григоровича. Вони почали листуватися одразу після закінчення Московського університету в 1828 році. До самої смерті В.В. Тарновського вони залишалися друзями, соратниками, однодумцями. П.П. Редкін постійно радився з другом, був посередником між урядовцями Російської імперії та В.В. Тарновським під час проведення реформ в Росії. М.А. Мілютіна, дружина М.О. Мілютіна, в своїх записках згадує, що редакційна комісія з підготовки селянської реформи 1861 року. влітку 1868 року, збирала у них на дачі Аптекарьського острова, що була поряд із дачею дядька М.О. Мілютіна, міністра внутрішніх справ Росії С.С. Ланського. Сама М.А. Мілютіна була рідною сестрою гофмейстера великої княгині Олени Павлівни О.А. Абази. Дача П.Г. Редкіна була поряд із дачею Мілютіних та Ланських. Авторитет відомого юриста, науковця, дружні стосунки з високими посадовцями імперії дозволили П.Г. Редкіну порекомендувати для участі у підготовці та проведенні реформ В.В. Тарновського. Таким чином, Петро Григорович багато років входив до гуртка реформаторів великої княгині Олени Павлівни. Проте основною його діяльністю залишилася науково-педагогічна. В Москві почали виходити його «Юридичні записки». До участі в них він запросив своїх друзів, зокрема В.В. Тарновського (лист від 20 березня 1844 року) [3, арк. 9]. З 1844 року П.Г. Редкін серйозно вивчає статистику [3, арк. 12-15]. З 1859 року він був серед ініціаторів створення Російського педагогічного товариства, устав якого було затверджено 27 січня 1869 року. Його педагогічна діяльність після Москви була продовжена в Петербурзькому університеті: 1863 – на кафедрі енциклопедії законодавства, 1873-1876 – виборний ректор Петербурзького університету. Його було обрано почесним членом Петербурзького університету, університету св. Володимира в Києві. Багато років був головою Педагогічного товариства, редактором «Юридичних записок», «Бібліотеки з виховання», «Нової бібліотеки з виховання». П.Г. Редкін є автором багатьох наукових праць, літературних творів, зібрав велику бібліотеку. Після смерті батька його дочки подарували її Петербурзькому університету, в якому він працював [1, 63].

Самовіддана праця П.Г. Редкіна була визнана численними нагородами Росії. З 1876 року його було призначено головою департаменту, з 1882 – обрано

членом Державної Ради Росії. П.Г. Редкін помер 7 березня 1891 року. Поховали його на лютеранському Смоленському кладовищі.

### Література

1. Горфункель А.Х., Николаев Н.И. Неотчуждаемая ценность. Рассказы о книжных редкостях университетской библиотеки. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. – 175 с.
2. Из записок М.А. Милютиной //Русская старина. – 1899. – Т. 97. Ч. 3. – С.265-288.
3. Листи П.Г. Редкіна до В.В. Тарновського. 1828-1866. – Чернігівський історичний музей. – Ал. 504, спр.29 (1-40).
4. Торбин В. Петр Редкин //Лицей князя Безбородько. – СПб.: Типогр. акад. наук, 1859. – С. 119-125.
5. Шимановский М.В. П.Г. Редкин, биографический очерк. – Одеса, 1891.

*Хабурська Світлана Михайлівна*  
*викладач Рівненського*  
*державного гуманітарного університету*

## **ТРАДИЦІЇ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ У ФОРМУВАННІ АКТОРА СИНТЕТИЧНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**

Сьогоднішня соціокультурна ситуація з нагальністю диктує потребу національної самоідентифікації особистості, вимагає перш за все усвідомлення та освоєння традицій власної культурної спадщини.

Однією з характерних особливостей українського національного театру є те, що він від створення розвивається як музично-драматичний, з притаманним йому синтезом поетичного слова, музики, танцю та театральної дії.

Система мистецьких чинників театру М. Кропивницького М. Старицького розрахована на естетичне сприйняття етнографічних, романтичних красот природи чи звичаїв, а також людського горя, злиднів та соціальних кривд. Естетика театру корифеїв сформувала ряд вимог до акторської особистості народного за ідеєю і тематикою, естетично довершеного за формою національного музично-драматичного театру. Опанування акторською майстерністю в сценічній школі корифеїв було тісно пов'язане з опануванням музичною технікою співу і танцю. Поєднання сценічного слова та співу в ролі, як відомо із спогадів сучасників, народжувало нові художні риси у грі відомих майстрів української сцени – М. Заньковецької, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, М. Кропивницького, М. Старицького та інших.

Актор музичного театру краще відчуває зміни темпу і ритму, ніж актор драматичного театру, більш чутливий до цих змін. Можливо, саме ця особливість визначила дивовижну ансамблевість українських вистав упродовж багатьох років.

Рівень музичної культури українського національного театру ХІХ століття був досить високий. Цікаві приклади постійного розвитку, трансформації, зни-

кнення і появи в новій якості жанрів музично-драматичного театру дає ретроспективний погляд в історію їх розвитку.

У театрі XVIII сторіччя широко використовувалася музика інструментальна і вокальна в таких жанрах музичної драми, як пастораль, драма-феєрія, трагедія, мелодрама, комічна опера, водевіль, інтермедія. Основою музичної частини вистави були вставні вокальні номери (балади, серенади, романси, народні пісні від канта і билинного наспіву до тужинь, голосинь і пісень обрядового характеру, а також циганські пісні та романси).

Народна пісня з її безмежними мелодійними фарбами та багатством поетичного змісту, красою поетичних образів – один з найвпливовіших чинників національної ідентифікації митця. Роль народної пісні у драматургії та постановках національного театру корифеїв можна розглядати у двох планах – перший, коли музичний фольклор виступає основою сюжету драматургічного твору. А інша площина дослідження – коли народна пісня чи музика використовується як режисерський виразний засіб для повнішого змалювання атмосфери, характерів дійових осіб, виявлення їх нього душевного стану.

Вокальні, танцювальні та музичні номери за вимогами естетики театру корифеїв мають органічно включатися в драматичну дію. В історії українського театру боротьба за те, щоб ці номери не були вставними чи розважальними, поєднувалась з розв'язанням проблеми створення мистецької правди художнього образу. Яскравим прикладом такої вірності історичній правді є її втілення у драматичних творах класиків українського театру.

Українська історична драматургія XIX сторіччя тісно пов'язана з тематикою народних пісень. Історична дума, пісня, перекази становлять сюжетну основу багатьох історичних п'єс, таких як “Сава Чалий”, “Бондарівна” І. Карпенка-Карого. Події, описані в народній пісні про Саву Чалого, стали основою однойменної трагедії, побудованої на ґрунтовному вивченні і творчому змалюванні історичної епохи.

Драматична канва майже всіх п'єс Карпенка-Карого пронизана народними піснями різних жанрів, що виконують функції засобу характеристики персонажів, місця і часу дії, розкриття внутрішньої драми, розвитку конфлікту, відтворення певних обрядів, побуту тощо.

У виставах використовуються ліричні та історичні пісні, жартівливо-танцювальні та весільні, обрядові, у кожній виставі театру корифеїв так чи інакше згадується пісня, яка виконується чи на сцені, чи за межами сценічної дії.

Притаманне національній опері формування музичного образу за багатьма принципами (з уживанням мелодекламацій, речитативів, переходів від мелодичного речитативу до наспівності і навпаки) відбивається на сценічному мовленні актора національного театру, насичує його особливою музичністю. Використання в українських виставах своєрідного для національного фольклору типу пісні-танцю відточує, надає особливої виразності пластичному малюнку ролей.

Виховане музичним театром уміння вибудовувати чітку ритмічну лінію ролі допомагає акторам і в драматичних виставах фіксувати інтенсивність та характер переживань, дає змогу вдосконалювати володіння інтонаційними фарбами, пластичну виразність мізансцени.

Український театр останнього двадцятиліття ХІХ – початку ХХ століття був чи не найважливішим чинником у справі розбудови нації, в історії зростаючого національного самопізнання. У 80 – 90-ті роки ХІХ століття сформувалася унікальна національна театральна школа, своєрідність якої була обумовлена музично-драматичним репертуарним спрямуванням. Цей репертуар сприяв розвитку на українській сцені режисури як професії.

Наближені до оперних форм вистави потребували жорсткої партитури відповідно до музичного матеріалу, вимагаючи від постановника особливої дисципліни думки і фантазії. Втілення такого репертуару створює сприятливі умови для створення ансамблю, адже у жорсткій темпоритмічній побудові вистави прем'єрство стає неможливим.

Участь у наближених до оперних форм виставах, де спів і танець є органічними засобами виразності у створюваному образі, підтримувала традицію сценічного видовища, що збагачувало акторську техніку музикальністю та ритмічністю у драматичних виставах.

Рухливість, пластичність, мальовничість, свідоме володіння своїми емоціями, модуляціями голосу, виразним тілом, тонке відчуття стилю є ознаками національної театральної школи. Музично-драматична природа національного романтично-побутового театру сприяла оволодінню акторами засобами неповторності у мистецтві. Суть національної акторської природи полягає у щирому перевтіленні актора в образ, відтворенням його психологічної правди та яскравої акторської гри. Музичним виставам властиве злиття психологічної школи переживання і школи удавання.

Місце українського танцю в творчості корифеїв українського театру досліджено мало. Актуальність вивчення цього питання у контексті музично-драматичності національного театру полягає у зростанні уваги сучасних режисерів до зорової частини вистави. Український танець завжди допомагав створювати у виставах народні традиції, був засобом передачі глядачам характерних рис народного побуту. Так само, як і музика, танець у виставі поглиблює емоційність характерів персонажів та виразність сценічної дії.

Драматичні твори корифеїв українського театру, які становили основу його репертуару, майже винятково базувалися на художньо-сценічному відтворенні українського народного побуту з його невід'ємним елементом – народним танцем. Це було обумовлено традиціями попередніх десятиліть, запитам масової театральної публіки та відповідними російсько-імперськими цензурними обмеженнями. Тому у більшості п'єс М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого передбачалося якщо не авторське, то цілком виправдане режисерське включення народного танцю у вистави. Драматичні твори Кропивницького рясніють сценами невимушених гуртових забав і танців сільської молоді, у них простежується і риси часів запорізького козацтва, танці в русі, на ходу, коли валка хлопців супроводжує танцюристів, приспівуючи. Танець у драматичну виставу вводився передусім як вияв радості, веселощів, безжурності, танцем приглушували розпач, бунтували проти лиходійства, бадьорилися.

## Література

1. Акторська майстерність корифеїв. – К.: Мистецтво, 1973.
2. Єременко Л.М. Особливості вокального виховання актора сучасного музично-драматичного театру // Театральна культура. Вип. 6. – К.: Мистецтво, 1980 – С.114-122.
3. Кисіль О.Г. Український театр. – К.: Мистецтво, 1968.
4. Кропивницький М.Л.: твори у 6 т. – К., 1960.
5. Український драматичний театр: нариси історії: в 2 т. – К., 1967.
6. Фількевич Г.М. Українська народна пісня у драматургії І.К. Карпенка-Карого. // Творчість І.Карпенка-Карого: слово і дія через віки. – К.: Компас, 2005. – С.41-53.

*Харук Наталія Іванівна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ – ВИДАТНИЙ РЕФОРМАТОР УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**

Професор і ректор Києво-Могилянської академії, єпископ псковський та архієпископ новгородський, поет, неперевершений оратор, талановитий український вчений, просвітитель, культурний діяч Феофан Прокопович – відомий як автор багатьох літературно-публіцистичних, філософських, теологічних та інших творів, чудовий викладач філософії, риторики, логіки, етики, теології.

Здобуваючи освіту в Римі і мандруючи країнами Європи, Прокопович ознайомився з ідеями гуманізму, просвітництва й реформації, студював риторику, поезію, філософію, вивчав церковні старожитності, уважно приглядався до організації та управління. Водночас Феофан Прокопович був і реформатором українського театру в епоху бароко.

У добу бароко головним осередком українського театру була Київська академія, яка в XVII столітті була колегіумом. Основні твори українського театру з'явилися саме в ній, позаяк більшість авторів були так чи інакше пов'язані з Академією фактом своєї освіти.

Театр бароко не любив інтермедій як окремих творів – він любив комічні епізоди зводити до трагедій. Риторична барокова драма дуже любила т. зв. персоналіфікації, тобто виведення на сцену уособлених абстрактних понять. Ці персоналіфікації виводилися як активні особи і входили в інші стосунки з конкретними людськими особистостями [1].

З огляду на переважання евфемізмами і дещо риторичну піднесеність барокових монологів найталановитіші автори вважали доцільним розважити увагу глядача комічними вставками до своїх трагедій, водночас як самостійні інтермедії не відповідали високому стилю.

1705 року 25-літній професор Феофан Прокопович пише віршований твір у жанрі “трагікомедії” “Володимир”, присвячений запровадженню християнства на Русі й боротьбі прогресивних, просвітницьких сил з реакційними. Автор змалював у ньому гетьмана Мазепу, звеличив Київ. Саме в ній великий просві-

титель теоретично узаконив й аргументував театральні правила. На той час Прокопович був більш відомий як автор підручника піітики, яку він викладав у Київській академії і в якій опрацював правила укладання драматичного твору. Саме вони відповідали вимогам барокового стилю.

Завдяки правилам творення трагікомедії Феофан Прокопович став реформатором українського театру доби бароко. До його розробок драматичні твори не мали усталених форм, бували здебільшого на дві дії, але могли мати дій і більше, і менше; не було чітко визначеної кількості дійових осіб; не було визначено правила їх виходу та відходу зі сцени; не було встановлено порядку та розвитку драматичної дії. Таке упорядкування драматичної форми в українському театрі, власне, і провів Прокопович, базуючись здебільшого на класичних взірцях. Саме тому Феофана Прокоповича вважають реформатором українського театру, основоположником в українському театрі т. зв. псевдокласичності.

Основні правила Прокоповича зводяться до того, що “актів у драмі мусить бути не більше й не менше п’яти: цього навчає як правило Горація, так і приклад усіх трагіків і коміків. Сцен у акті може бути багато, але їхня кількість не повинна перевищувати десяти; в трагедіях, навпаки, одна сцена може містити цілий акт, як це можна побачити у Сенеки. Більше трьох осіб в одній сцені не повинно розмовляти, хоча самих осіб може бути і більше. Усі особи можуть виходити з кону лише після закінчення дії, але з попередньої яви мусить завжди залишатися хоч б одна дійова особа в наступній сцені. Хоч під діями розуміються головні частини п’єси, але наставники дивляться за таким їх порядком, щоб у першій дії розвивалася та частина п’єси, яка містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи *protasis*, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій п’єсі, мається поза дією), щоб у другій почала розгортатися сама подія (*res ipsa fieri incipiet*), яка зветься *epistasis*; в третій виникають перепони та сум’яття, – ця частина зветься *catastasis*; в четвертій відбувається приступ до розв’язання справи – це також відноситься до *catastasis*’у; в п’ятій кінчається вся дія – ця частина зветься звичайно *catastroph*a” [3].

Свою теорію Прокопович продемонстрував на практиці безперечно талановитою трагікомедією “Володимир”, поставленою 3.VII. 1705 року в “Православній Академії Могиланской Кіевской на позор російському роду от благородних російских синов добре зді воспитуємих”. Це псевдокласична історична трагедія з комічним елементом, який представляють поганські жерці Жеривол, Піяр, Курояд; у карикатурних рисах досить важкого гумору, якими їх зображено, можна було бачити і сатиру на сучасну авторові частину духовенства [2].

Теорія і практика Прокоповича справили таке враження, що вся подальша театральна творчість на добрих півстоліття ґрунтувалася на них. Згідно з приписами Прокоповича було упорядковано найпопулярнішу дотепер із тогочасного репертуару трагікомедію “Милость Божія...”, поставлену в Київській академії 1728 р.: твір невідомого автора, правдоподібно Феофана Трохимовича. За приписами Прокоповича укладали свої театральні твори Лашевський, Довгалевський, Козачинський, Георгій Кониський – автор трагікомедії “Воскресеніє мертвих...”. У тих же правилах було уложено і трагікомедію “Патріарх Фотій” Щербацького (1749) [2].

З другої третини XVIII століття барокові форми театру почали втрачати свої позиції. Їм на зміну приходила доба рококо із вимогами легшої творчості.

Псевдокласичні трагікомедії уже важче сприймалися суспільством і не викликали натхнення у виконавців.

### Література

1. Антонович Д. Das ukrainische Theater / Das geistige Leben der Ukraine in Vergangenheit und Gegenwart – Munster, 1930.
2. Антонович Д. Триста років українського театру. – Прага, 1925.
3. Стешенко І. Історія української драми //Україна. – 1907.
4. Історія України в особах IX-XVIII ст. – К.: Україна, 1993.

*Хижняк Олена Едуардівна,  
аспірантка Державної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв*

### **ТВОРЧА ПОСТАТЬ М.С. БЕРСОНА: У ПОШУКАХ НОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Давня істина: життя швидкоплинне, мистецтво вічне. Коли у світі з'явилося чарівне мистецтво театру, навіть його прискіпливі дослідники достеменно визначити не можуть. Беззаперечним є факт, що у його нетлінне дзеркало, яке відображає саме життя з незчисленними образами-характерами, проблемами, радостями та негараздами, століттями з великою цікавістю та пристрасною дивиться багатонаціональне та різновікове людство. До цієї безмежної, різножанровою та мільйонноголосої (у кожному окремому випадку до певної міри єдиної) скарбниці мистецтва ось уже 80 років робить свій оригінальний творчий внесок один з найдавніших в Україні та разом з тим вічно молодий Миколаївський академічний український театр драми та музичної комедії.

У 1988 році театр очолив заслужений працівник культури України Микола Семенович Берсон. Творчий ресурс у трупі був, а ось будівля театру занепала вкрай. Саме з його ім'ям почався новий етап в житті колективу, своєрідне відродження, перехід на нові рейки господарювання і ставлення до театру як до Храму.

Микола Берсон – корифей нового часу, і саме йому належить честь перетворення обласного театру з ідеологічним соцреалістичним репертуаром на театр світового мистецького рівня. Якщо приймати “апріорі” думку режисера зі світовим ім'ям Кшиштофа Зануссі про те, що життя одного театрального покоління вимірюється 20-літтям, то Микола Берсон один театр уже створив. Але після визначення 80-літнього ювілею самого театру – спадкоємця сценічного мистецтва понад півстолітньої радянської театральної доби – ми зараз бачимо новий, а не просто оновлений театр ХХІ століття, якому 28 вересня 2001 року присвоєно статус Миколаївського академічного українського театру драми та музичної комедії. Уже багато років театральні критики відмічають “феномен Берсона”: так, у нього справді феноменальна доля, зоряна доля справжнього митця, доля театрального імпресарію й менеджера, і те, що створив із артистами й режисерами, музикантами й костюмерами Микола Семенович, під силу тільки видатній людині. Прийнявши театр у руїнах, нині директор виходить до глядача керівником

цілого театрального комплексу, де сцена велика і сцена мала, де театральний глядач може перейнятися і виставою глибокого психологічного навантаження, і мюзиклом, оперою й оперетою, одноактівкою...

Берсон М.С. увінчаний багатьма театральними титулами та званнями, символами публічного визнання: – “Городянин року” самого міста Миколаєва, заслужений працівник культури України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії ім. Аркаса.

Людина величезної культури, високої ерудиції, маестро Берсон є творцем нового театру корифеїв і унікальних за значимістю проєктів – дитячого театру – супутника “Академія пані Куліси” та “малої сцени” і навіть засновником театральної газети.

Саме в Миколаївському академічному українському театрі драми та музичної комедії, завдяки Берсону М.С., заявив про себе оригінальний жанр театралізованої дії – свята, а саме: “День незалежності України”, “День матері”, “День людини похилого віку”, “Різдвяний подарунок дітям” тощо. Розроблено програму вихідного дня для дітей і батьків “До театру всією родиною”. Український театр драми та музичної комедії затвердився як центр культурного життя Миколаєва та області. Йому належить ідея та організація роботи Попечительської ради театру. Показником високої професійності директора театру є нагородження у вересні 2002 року Кабінетом Міністрів України Миколаївського українського театру драми та музичної комедії Почесною грамотою та Золотою медаллю “За високу професійну майстерність”, а також отримання диплому переможця на Міжнародному театральному фестивалі античної драми “Боспорські агони”. В 2005 році – звання лауреата Всеукраїнського конкурсу “Сто кращих товарів”. В 2006 році – срібну нагороду в номінації “Діловий імідж України” в рамках програми “Партнерство та інтеграція у світову співдружність” і Почесний диплом від Прем’єр-міністра України. 2007 рік – три основних нагороди на Міжнародному театральному фестивалі “Мельпомена Таврії”.

До ювілею театру Микола Берсон приурочив вихід своєї книги “Тяжіння до духовності: сьогодні, вчора і завжди (Проблема театральної інтерпретації української та зарубіжної літератури)”. В ній практик і теоретик театральної справи представив аналітико-інформаційний і методичний матеріал з питань своєрідності театральної інтерпретації української та зарубіжної літератури взагалі і, зокрема, на сцені Миколаївського академічного українського театру драми та музичної комедії.

Театр на піднесенні, а тому багато експериментує, не боячись ризику втрати масового глядача, привченого до староукраїнського репертуару. Дійсно, театр уміє дивувати і повертатися до глядачів найнесподіванішою гранню. На великій сцені з успіхом проходять вистави класиків української, російської та європейської драматургії, ставлять п’єси сучасних авторів. Найбільш успішно відбулися вистави “Чудова потвора” Г. Фігейреду, опера “Катерина” М. Аркаса, балет “Грані” К. Пендерецького на музику Ж.М. Жара, оперета “Моя чарівна Леді” Ф. Лоу, українські класичні драми “Кайдашева сім’я” І. Нечуя-Левицького, “Чарівниця” за п’єсою І. Карпенка-Карого “Безталанна”, а також “Ковчег” В. Босовила.



Прагнення Миколи Берсона вести трупу до вершин професійної майстерності чітко визначили політику театру – простір для творчості ініціативи, фантазії, удосконалення форми та змісту. Театр успішно опановує жанр опери. Належне місце в репертуарі посіли опери “Запорожець за Дунаєм” П. Гулака-Артемовського, “Катерина” М. Аркаса.

Запрошення на постановки талановитих режисерів із провідних театрів України взято за правило театру. Вистави, поставлені заслуженими діячами мистецтв України В. Бегмою, К. Івоваровим, балетмейстером, народним артистом України В. Нероденком, режисером заслуженим артистом України І. Славинським, А. Білоусом – лауреатом Державної премії і премії ім. Довженка, В. Чхаїдзе, А. Бедичевим та іншими – прикрашають візитну карту театру.

Колись славетний Лесь Курбас нагадував служителям Мельпомени: “Театр – мистецтво найбільш соціальне, ніж усі інші. За будь-якого режиму дієвим був той театр, що гостріше за всіх відчував дихання часу”. Микола Семенович Берсон пильно прислухається до дихання ЧАСУ й відчуває його, самовіданно служить високому МИСТЕЦТВУ.

*Чижов Олександр Ігорович,  
здобувач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШОГО ХАРКІВСЬКОГО ЄПИСКОПА ХРИСТОФОРА СУЛИМИ (1799-1813)**

На початку ХІХ століття в галузі освіти в Слобідсько-Українській губернії відбуваються зміни, що були зумовлені загальними процесами для всієї Російської імперії.

На підставі розпорядження Синоду від 13 березня 1805 року про відкриття парафіяльних училищ, Слобідсько-Український та Харківський єпископ Христофор Сулима запропонував організувати училища в заштатних містах та багатолюдних селищах, де знаходилися два або три храми. Він склав список із 24 населених пунктів, де передбачалося відкрити навчальні заклади. З одинадцяти повітів Слобідсько-Української губернії планувалось відкрити найбільше шкіл у Харківському повіті (у п’яти населених пунктах), у Сумському та Ізюмському повітах – у чотирьох. Ще у трьох повітах – по два училища, в п’яти повітах – по одному.

Також у 1805 році згідно з пропозицією Синоду єпископ Христофор наказав при духовних правліннях та благочинних відкрити нотні школи. В них повинні були навчатися причетники, що не мали достатньої духовної освіти, діти духовенства, особи які готувалися до вступу у колегіум чи за якихось причин були з нього виключені. Але не заборонялось до таких шкіл брати і дітей селян. Окрім стандартного набору предметів тут вивчали деякі мистецтва, наприклад, іконопис. Вчителями в нотних школах були дякони та причетники. Для заохочення вчителів єпископ Христофор, після трьох років сумлінного виконання ними своїх обов’язків, переводив їх на вищі посади. Приміщення для цих шкіл повинні були знаходити самі правління та благочинні. Значна частина духовенства з матеріа-

льних причин не хотіла відправляти своїх дітей на навчання, і Христофору Сулимі доводилося примусово впливати на них. Що ж до причетників, то для них довелося скоротити програму.

Однією з головних проблем в освітньому процесі тоді була матеріальна.

У 1803 році за ініціативою єпископа Христофора для проживання найбільш бідніших учнів бурси, яка існувала при Харківському колегіумі, було побудовано кам'яний флігель. Тут вони могли мешкати безкоштовно.

У 1806 році єпископ Христофор звернувся до Синоду з проханням збільшити штатну суму на утримання колегіуму. У 1807 році його клопотання було задоволено, сума збільшилася з 2000 карб. до 4000 карб. на рік. За єпископа Христофора у Харківського колегіумі існувала система заохочення учнів до навчання. Для того щоб брак коштів у батьків здібних учнів не заважав їм закінчити навчання у колегіумі, єпископ закріплював за цими учнями вакантні місця у церковних штатах з правом користуватися частиною (третьою або половиною) доходів з них. Якщо успіхи учня у навчанні знижувалися, то його переводили на менш вигідне місце.

При закінченні колегіуму кращих учнів Христофор Сулима розподіляв у більш прибуткові парафії. При цьому єпископ нерідко порушував існуючий на Слобідській Україні звичай, за яким священика обирала громада, чи він наслідував священицьку посаду у спадок. Просвітницька діяльність єпископа Христофора проходила у тісному взаємозв'язку зі світською системою освіти.

З 1802 року згідно з імператорським указом у семінаріях стали вивчати медицину, що було зумовлено браком у країні медичних кадрів. У Харківському колегіумі з 1802 року її викладали тричі на тиждень. Проте через брак викладачів в багатьох семінаріях рівень викладання медицини був дуже низький або вона взагалі не викладалась, і з 1808 року імператорський указ вилучив її з програми семінарій. Єпископ Христофор звернувся до Синоду з проханням дозволити вихованцям колегіуму відвідувати лекції з медицини у Харківському університеті. Синод погодився на це за умови, що обсяг медичного курсу не буде заважати колегіумістам у вивченні духовних предметів. Серед студентів богослов'я та філософії було відібрано п'ятдесят здібних учнів, які почали відвідувати лекції у Харківському університеті, де вивчали ботаніку, фізику та медичну справу.

У 1805 році при відкритті Харківського університету для заповнення першого курсу виявилось недостатньо кандидатів у студенти із світських навчальних закладів. Єпископ Христофор, за дозволом Синоду, перевів 20 студентів колегіуму до Харківського університету.

У 1807 році Харківський університет приступив до створення світських училищ в повітових містах губернії. За клопотанням училищного комітету при Харківському університеті єпископ особисто виділив туди на посади законовчителів найбільш здібних до вчителювання священиків.

Преосвященний Христофор піклувався про вдосконалення навчального процесу.

Для духовних шкіл того часу характерним було викладання більшості предметів латинською мовою. Харківський колегіум не був винятком. Частина учнів, які погано розуміли латину, були не в змозі продовжувати своє навчання. Для них, за ініціативою єпископа, було створено словесні класи, де лекції читали російською. Тут викладали необхідний мінімум для заняття посади причетника: читання старослов'янською та громадянською мовами, письмо, скорочені катахезіс та священну історію, арифметику, церковний устав та церковний спів.

Христофор Сулима за своє життя передав бібліотеці Харківського колегіуму 119 книжок. Також близько 500 книжок перейшло до бібліотеки за його заповітом. За розпорядженням єпископа Христофора бібліотекар Стефан Антоновський у 1811 році склав генеральний опис книжок бібліотеки і розділив їх тематично на шість розрядів. За цим описом кількість книг у бібліотеці становила близько 3000. Переважну частину становили книги духовного змісту. Чимало було книжок іноземними мовами. Христофор обмінювався з іншими бібліотеками рідкісними книгами з метою створення їхніх копій. Збагачувався періодичний фонд бібліотеки.

Отже, перший Харківський єпископ Христофор Сулима зробив чималий внесок в культурно-просвітницький розвиток Слобідсько-Української губернії.

***Шевченко Володимир Іванович,**  
професор, завідувач кафедри Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
**Боднар Галина Василівна,**  
професор кафедри Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
**Вінічук Ірина Михайлівна,**  
доцент кафедри Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ПАРАДИГМИ В. М. ГЛУШКОВА**

Поняття “парадигма” досить нове, тому перш ніж перейти до розгляду “парадигм Глушкова”, треба це поняття розглянути в термінах культури. За останні сторіччя наука домоглася разючих успіхів. Історія її розвитку може здатися лінійним поступальним рухом від незнання до знання. Однак це далеко не так. Еволюція людського знання швидше нагадує сходження по спіралі або сходами з величезними щаблями. Це сходження відбувається не плавно, а ривками, шляхом революційних змін у поглядах на фундаментальні закони Всесвіту. Кожному щаблю тотожні два періоди. Один з них – революційний, що відповідає підйому на новий щабель, характеризується радикальними змінами в поглядах, а другий – поступальний, являє собою розвиток науки в рамках загальноприйнятих поглядів. У процесі революційного періоду старі погляди переглядаються, деякі з них відміняються, а замість них формуються нові погляди, які мають наукове вираження у вигляді певних тверджень – *парадигм*.

Парадигму часто уявляють як просту, елегантну й правдоподібну концептуалізацію даних, на підґрунті якої можливе пояснення більшої частини спостережуваних фактів. Вона відображає деяке переконання, критерій цінності, технічний прийом, який застосовують члени певної наукової спільноти. Деякі парадигми мають філософську категорію. Вони спільні й всеохоплюючі. Інші парадигми корелюються з науковим мисленням у досить специфічних, обмежених сферах досліджень. Тому одні парадигми обов’язкові, наприклад для всіх при-

родничих наук, а інші – лише для окремих їхніх напрямків. Парадигма настільки ж суттєва для науки, як пізнання й експеримент.

Вивчаючи окремі парадигми, часто неможливо враховувати всю розмаїтість конкретного явища та здійснити всі можливі експерименти. Науковцям доводиться застосовувати штучні обмеження, вибір яких визначається прийнятими парадигмами. Таким чином, парадигми несуть у собі не тільки пізнавальний, але й стверджувальний характер і тому суттєво впливають на процес динамічного розвитку науки, прискорюючи або сповільнюючи його. На додаток до того, що вони є твердженнями про природу реальності, вони також визначають відповідні методи й набір стандартних рішень. Коли парадигму вживає більшість наукового співтовариства, вона стає унормованою, інструментом – потужним каталізатором наукового прогресу.

Ідеї будь-якої парадигми генеруються конкретними людьми, покликання яких полягає в тому, щоб не тільки сформулювати парадигму в термінах культури, але й зробити її надбанням громадськості. Для цього науковець повинен мати силу переконання й велику наполегливість, щоб довести свою правоту. Таких людей було мало. Їх називають геніями. Генієм, наприклад, був Ньютон. Він висловив три зовні дуже прості твердження: “існує гравітація”, “дія дорівнює протидії” і “прискорення тіла, що падає, прямо пропорційне його масі та пройденій відстані”. Саме на цих твердженнях було побудовано традиційну фізику.

Так і парадигми В.М. Глушкова багато в чому визначили подальший розвиток кібернетики як науки.

Знайомство з першою ЕОМ “МЭСМ” (1956) і передбачення значних перспектив розвитку обчислювальної математики й обчислювальної техніки нового науково-технічного напрямку захопили В.М. Глушкова й змусили з головою зануритися в нову проблематику. Вчений побачив те, чого не бачив ніхто інший – надзвичайний потенціал концептуальної ідеї – математизації структури обчислювальних машин та їхнє повсюдне застосування.

Справа в тому, що обчислювальні машини на той час не мали потреби в математичній базі. Інженер практично мав доступ до будь-якого вузла обчислювальної машини. Мистецтво проектування було повністю у владі інженерів. Вважалося, що найголовніше – зробити машину, а математики якось навчаться на ній робити розрахунки.

Про інтеграцію математики і комп’ютерної інженерії можна було тільки мріяти. А Віктор Михайлович уже в 1957 році у публікації “Про деякі завдання обчислювальної техніки та пов’язаних з ними завданнях математики”, виступив як ідеолог нового розуміння кібернетики, визначивши основний напрям її розвитку як математизацію обчислювальної техніки й її складників.

В.М. Глушков виділив три основні наукові напрями, кожний з яких згодом розвинувся у великі галузі кібернетичної науки, що складаються з численних наукових напрямів.

У першому напрямі передбачалось подальше вдосконалення й розвиток електронних цифрових машин у рамках функціуючої на той час архітектури, тобто операційно-адресних принципів керування. (Тут було складено такі завдання: подальше збільшення оперативності ЕОМ і підвищення їхньої функ-

ційної надійності; правильний вибір системи базових, елементарних, машинних операцій; автоматизація програмування й синтез електронних схем.)

У другому напрямі В.М. Глушков довів необхідність пошуку нових принципів побудови ЕОМ, пропонуючи звернути увагу на розроблення теоретичної бази конструювання ЕОМ і, зокрема, створення “мішкоподібних” структур обчислювальних машин.

І, нарешті, третій напрям був для того часу просто фантастичний та вражав своєю багатоплановістю:

- пошук програмування доказу нових теорем у математиці;
- програмування різних неарифметичних методів обчислювальної математики, наприклад аналітичних методів інтегрування й рішення диференціальних рівнянь;
- керування виробничими процесами;
- програмування самонастроювальних процесорів, що “самонавчаються”;
- розроблення алгоритмів для перетворення програм.

Ідеї В.М. Глушкова високо цінувалися на Заході й сприяли розвитку принципово нової науки – кібернетики (еквівалент західному computer-science). Ця наука дуже швидко вийшла за межі чисто наукового розгляду і змінила багато аспектів життя людини зокрема і всього суспільства в цілому, обумовивши тим самим початок нової ери – ери комп’ютеризації.

Таким чином, в Україні, паралельно зі США, було зроблено перший крок у напрямі виникнення нової науки. Проте у США вона розвивалася в напрямі проектування й виробництва обчислювальних машин. У Європі ця ж наука, позначена як “інформатика”, починала швидше як гуманітарний напрям, а не машинний. В.М. Глушков побачив у цьому можливість нового застосування математики та запропонував свій варіант, надавши зовсім нового змісту вже відомому слову-номену “кібернетика”.

Розвитку наукових напрямів і розв’язанню задач кібернетики В.М. Глушков присвятив все своє життя. Ним було висловлено ряд парадигм, які лягли в основу великих наукових напрямків:

- самоорганізація й самовдосконалення – методи створення кібернетичних систем;
- математизація проектування ЕОМ – розрахунки й обчислення – нова парадигма проектування властивостей кібернетичних систем;
- безпаперова інформатика – новий етап взаємодії людини з комп’ютерним середовищем;
- підвищення внутрішнього інтелекту ЕОМ – засіб їхнього вдосконалювання узгодження застосування економічних моделей – метод удосконалювання економічних систем;
- машинний інтелект як додатковий спосіб виживання.

Концептуальні ідеї й поняття, складові сутності парадигм це: дискретний перетворювач; міра самоорганізації; самоорганізована й самонастроювальна системи; гносеологічна природа інформаційного моделювання; ідеї з математичного розпізнавання образів; розвиток поняття “автомат”; абстрактний і структурний автомати; канонічний метод синтезу; алгебра алгоритмів; періодично визначені перетворення на регістрах; мови програмування для надання даних про пристрої; математизація програмування доказів; дедуктивні побудови; ал-

горитм очевидності; створення нових зразків обчислювальної техніки; мережі ЕОМ; система голосування; Введення безготівкового розрахунку; прогнозування за експертними оцінювання; оптимізація макроекономічних моделей; безсмертя.

В.М.Глушков, формулюючи свої парадигми й концептуальні ідеї в галузі кібернетики, перетворив кібернетику в науку з розвиненою теоретичною базою та першочерговими практичними завданнями, які забезпечили швидкі темпи її розвитку. Цінність та оригінальність цих парадигм полягає в тому, що вони, зберігаючи точність і стислість математичних теорій, сприяють належним чином формулюванню й практичних задач в зростаючому масштабі.

Все життя і наукова діяльність В. М. Глушкова підтвердили, що парадигма – це наукове твердження, засноване на глибоких знаннях в досліджуваній галузі або споріднених галузях, де невід’ємними складовими є теоретична база, експеримент та інтуїція (геніальність).

Парадигма “потребує” від науковця цілодобової розумової діяльності, яка завершується передбаченням подальшого розвитку науки та суспільства.

*Шевчук Оксана Миколаївна,  
викладач Уманського державного  
педагогічного університету ім. Павла Тичини*

## **ПРОСВІТНИЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ П.Г. ЖИТЕЦЬКОГО, ВИКЛАДАЧА КОЛЕГІЇ ПАВЛА ГАЛАГАНА**

На сучасному етапі соціально-економічного, суспільно-політичного та культурологічного розвитку України відбувається природне оновлення національної системи освіти, усталені традиції та цінності піддаються змінам і тому виникає потреба шукати нові джерела формування свідомості, морально-духовної культури українців, звертаючись до національних надбань, до традицій української національної системи освіти та виховання.

У цьому контексті велику наукову та пізнавальну цінність має вивчення досвіду діяльності приватного середнього навчального закладу для хлопчиків Колегії Павла Галагана, який відіграв велику роль у піднесенні рівня середньої освіти України кінця ХІХ – початку ХХ століття. З історією Колегії пов’язані імена багатьох славетних науковців, педагогів, визначних українських діячів, які своєю просвітницькою та культурно-освітньою діяльністю зробили вагомий вклад у розвиток науки та шкільництва. У різний час тут працювали видатні педагоги, чийі імена були відомі не лише в Україні, зокрема, І. Анненський, П. Житецький, М. Мурашко, В. Науменко, І. Ничипоренко, М. Пимоненко, В. Сиповський, А. Степович, Є. Трегубов та ін.

Тож цей приватний заклад привертав до себе увагу багатьох дослідників, таких як С. Білокінь, Г. Болотова, В.Ковалинський, Н. Побірченко, В. Плачинда, С.Сірополко, М. Смольницька, А. Лопухівська та ін.

Для здійснення навчально-виховного процесу в Колегію Павла Галагана було запрошено талановитих та авторитетних педагогів того часу. Майже два-

дцять років, з 1874 по 1893 роки, викладачем російської мови та словесності у Колегії Павла Галагана працював український учений, педагог, філолог, член “Старої Громади” П. Житецький.

Педагогічна діяльність П. Житецького розпочалась після закінчення історико-філологічного факультету Київського університету (1864). У 1865 році його направляють до Кам’янець-Подільської гімназії на посаду вчителя російської літератури, на якій він працює до 1868 року і повертається знову до Києва. Тут у 1875 році в “Університетських вістях” виходить його магістерська дисертація з теми: “Нариси звукової історії малоруського наріччя”, яка у 1876 році вийшла окремою книжкою. За свою працю П. Житецький отримав премію імені Уварова Російської академії наук. У 1880 році “неблагонадійний” П. Житецький був змушений залишити Київ і від’їздити до Петербурга. Там, у 1881 році, він отримує звання приват-доцента та починає читати лекції з історії мови на історико-філологічному факультеті Петербурзького університету.

У 1882 році у П. Житецького з’являється можливість повернутися до Києва, де він продовжує викладати спочатку у Київському кадетському корпусі, а після дозволу генерал-губернатора О. Дрентельна – і у Колегії Павла Галагана. У цьому ж році у жовтні на сторінках журналу “Київська старина” виходить праця П. Житецького та Г. Галагана “Малорусский вертеп Гр.П. Галагана, с предисловием П.И. Житецкого”. У 1890 році вченого-педагога було нагороджено другою премією імені Уварова Академії наук за наукову працю “Нарис літературної історії малоруського наріччя в XVII ст.”.

У 1893 році раптова хвороба (інсульт, а внаслідок нього – параліч правого боку) змушує залишити викладацьку діяльність. Проте важка хвороба не зламала П. Житецького. Він навчається писати лівою рукою і продовжує займатися науковими дослідженнями. Відомий П. Житецький серед учнівської молоді своїми багатьма науковими працями та підручниками. Серед них: “Теория сочинения с хрестоматией” (1895), “Теория поэзии” (1898) та “Очерки по истории поэзии” (1898) та ін., які витримали близько десяти видань.

У 1898 році за свої фундаментальні праці П. Житецького було обрано членом-кореспондентом Російської академії наук. А 30 травня 1908 року рада Київського університету присвоює П. Житецькому вчений ступінь доктора російської словесності

Павло Житецький займався не лише науковими дослідженнями. Він був активним громадським діячем, займався просвітницькою діяльністю, будучи членом Київської “Громади”, та вивченням українського фольклору у “Південно-Західному Відділі Імператорського Російського Географічного Товариства”.

П. Житецький був талановитим й авторитетним педагогом. Він відіграв не останню роль у формуванні та становленні світоглядних позицій колегіатів. Його поважали, ним захоплювалися вихованці. Дружні відносини зі своїми учнями учитель-наставник продовжував підтримувати і після їхнього закінчення Колегії.

Павло Гнатович мав великий вплив на своїх учнів, на вибір їх життєвого шляху і багатьом із них прищепив любов до філології, сформував та розвинув здібності до наукової роботи.

Отже, просвітницько-педагогічна діяльність П.Г. Житецького залишила по собі помітний слід в творенні історії Колегії Павла Галагана зокрема та для розвитку української педагогічної думки загалом.

*Шилова Наталія Вікторівна,  
керівник вокальної студії “Елегія”*

## **ВАГОМИЙ ВНЕСОК М.П. СТАРИЦЬКОГО В РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Актуальною залишається проблема української загальнонаціональної ідеї, що має бути співзвучною із завданнями сьогодення віддзеркалювати собою на-сущні питання буття, обумовлені історичною долею України, менталітетом її народу, його інтелектуальним потенціалом. З огляду на це логічним і актуальним є вивчення української інтелектуальної спадщини видатних діячів духовної історії, що стояли біля витоків українського відродження, теоретичного потенціалу науковців, напрацьованого навколо проблем державного будівництва та національної ідеї. Це дасть змогу адекватно реконструювати перебіг історичних подій, досягнути сучасне і спрогнозувати майбутнє. Тому важливим є переосмислення з сучасних позицій ролі особи в історії, її діяльності як складової національного прогресу.

Звернення до цієї теми пояснює важливість проблеми всебічного дослідження й об'єктивного сприйняття життя і творчої діяльності одного із видатних представників класичної доби українського національно-культурного відродження другої половини ХІХ століття – Михайла Петровича Старицького (1840-1904), життєвий шлях якого становить цілу епоху в інтелектуальному, національно-культурному розвитку України.

М.П. Старицький – популяризатор та дослідник історії України, поет і прозаїк, перекладач, драматург, організатор театральної справи, активний громадський діяч. Його різнопрофільна мистецька діяльність, багатогранний талант, активна громадянська позиція дозволяють стверджувати про новаторські риси творчості митця та подвижництво в галузі української культури другої половини ХІХ століття, крізь призму яких він поринає до глибин української історії. [1]. В добу національно-культурного відродження М. Старицький виступив талановитим популяризатором та дослідником вітчизняної історії, створивши широку художню панораму історії України, що охоплює період від середини ХVІІ століття до 30-х років ХІХ століття, що було революційним за своїм змістом в той час. Власне це дало підстави стверджувати про оригінальні історичні погляди М.П.Старицького на український історичний процес, окремі періоди та події вітчизняної історії, місце України у загальноісторичному розвитку [4].

Різнопрофільна та багатогранна діяльність М. Старицького дозволяє говорити про його подвижництво, яке виявилось в театральній галузі, видавничій сфері, активному громадському житті. Український театр другої половини ХІХ століття завдячує йому збагаченням репертуару, меценатській підтримці, піднесенню його на рівень, що відповідав духові і завданням часу. Крім того, театральну сцену М. Старицький використовував як трибуну для проголошення



своїх історичних поглядів як засіб широкої просвіти народу. Робота в Київському історичному архіві протягом чотирьох років, знайомство з історичними документами, вникнення в їх суть, набуття досвіду вдумливого дослідника історії пробудили у М.Старицького інтерес до української минувшини, загострили національні почуття [5].

Багаторічна робота Старицького в театрі – зразок самовідданого служіння рідній культурі. Він змінив театр організаційно, створив новий хор і оркестр, обновили декорації, костюми і реквізит, поліпшив умови життя всіх працівників, подбав про розширення репертуару. Вистави проходили на високому художньому рівні, збагачувався ідейно і жанрово, урізноманітнювався репертуар. [7].

Старицький був одним з організаторів Всеросійського театрального товариства, яке у 1897 році скликало Перший Всеросійський з'їзд діячів сцени. В ньому взяли участь такі видатні актори, як В. Немирович-Данченко, М. Єрмолова, М. Савіна, О. Ленський, О. Южин, І. Москвін та ін. Поява на трибуні М. Старицького викликала овацію, що довго не вщухала і не давала йому говорити. Драматург розповів учасникам з'їзду про надзвичайно складні умови розвитку театрального мистецтва на Україні, висловив протест проти переслідування українського слова царизмом. Старицького гаряче підтримали передові російські діячі культури [2].

В особі М. Старицького ми маємо діяча літературного і культурного процесу, людину прогресивного світогляду і видатного самобутнього таланту. Він завжди вносив нове, своє в художнє осмислення та ідейне спрямування того матеріалу, якого торкався [6].

Велика розмаїта мистецька спадщина Старицького живе й понині, вона активно впливає на наших сучасників, зберігаючи не тільки історико-пізнавальну цінність, а й виховну та естетичну. М. Старицький у своїх творах утверджував її високу мораль і етику, волелюбність і високий патріотизм, немеркнучу красу народної душі, яку не могли знівечити віки визиску, жорстокості, наруги [3].

Початок ХХ століття засяяв сузір'ям видатних постатей, що відзначалися ознаками універсальності та різнобічного підходу до суспільно-громадської активності. М. Старицький і І. Франко, М. Грушевський і В. Винниченко, Г. Хоткевич і І. Огієнко, навіть цей далеко не повний перелік імен носіїв української національної ідеї говорить про барвисте гроно подвижників, талант яких різнобічно проявився у багатьох напрямках і сферах: література, музичне виконавство, театр, живопис, мистецька критика, політика, педагогічна робота, державницька діяльність, просвітництво тощо. До цієї ж плеяди славетних постатей українства кінця ХІХ початку ХХ століття належить і легендарний М. Старицький.

### Література

1. Єлісєнко (О.П. Вітчизняний театр ХІХ століття// Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць: у 2-х ч. – Ч.І. – Вип. ІV – V. – К., 2000. – С. 145 – 153.
2. Комишанченко М. Михайло Старицький: Літературний портрет. – К., 1968.
3. Куриленко І. М. П. Старицький (Життя і творчість). – К., 1960.
4. Обрусна С. Ю. М.П.Старицький як популяризатор та дослідник історії України // Вісник Черкаського університету. (Серія "Історичні науки"). – Черкаси, 2003. – Вип. 50. – С. 20-26.

5. Обрусна С.Ю. М.П.Старицький: малодосліджені сторінки життя та творчості. (Матеріали до вивчення творчості М.П.Старицького в школі). – Черкаси, 2003. – 102 с.
6. Франко І. Михайло Старицький. Твори. – Т. 17. – К., 1955.
7. Хлібцевич Є. Український драматичний театр: у 2-х т. – К.: Наук. думка, 1967. – Т.1 – С.390.

***Шлемко Ольга Дмитрівна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ЛЕСЬ КУРБАС: ПОШУКИ ВЛАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ШЛЯХУ (1911-1912)**

Про фундатора модерного українського театру Леся Курбаса написано вже чимало наукових праць, спогадів сучасників, виголошено сотні доповідей на наукових конференціях. Однак досі залишається малодослідженим важливий період творчого становлення митця протягом 1911 – першої половини 1912 років. Наприклад, в “Основних віхах творчого шляху Леся Курбаса” [7], укладених Ю. Бобошком і М. Лабінським, 1911 рік цілком відсутній.

Реконструкція згаданого періоду творчого життя Л. Курбаса, пов’язаного великою мірою з Гуцульським театром, створеним Г. Хоткевичем 1910 року в гуцульському селі Красноліллі, дасть можливість прослідкувати початковий етап його становлення як актора, режисера, адміністратора. Для з’ясування деяких моментів творчої біографії Л. Курбаса звернемося як до науковців, так і до деяких його сучасників: Гната Хоткевича, Олекси Ремеза, Йосипа Гірняка, Йосипа Гулейчука.

Зі спогадів Г. Хоткевича довідуємося про його переговори з Л. Курбасом щодо запрошення останнього на посаду директора Гуцульського театру. Проте письменнику було важко пригадати подробиці участі Л. Курбаса в цьому театрі.

Директор і режисер Гуцульського театру О. Ремез у листі до Ф. Погребенника повідомляє, що “Курбас прийшов до Гуцульського театру на другому році існування театру” [5, 2], тобто у 1911 році. У цьому ж листі стверджується, що Л. Курбас виконував роль попа у виставі “Довбуш”. Гуцульські актори могли блискуче відтворювати характери гуцулів, однак ролі негуцулів давались їм важко. Тому виконання цих ролей, як правило, доручали Л. Курбасу і О. Ремезу.

Зрештою сам Л. Курбас під час допиту його на початку 1934 року помічником начальника 2-го Секретного політичного відділу ДПУ Сидоровим, зокрема, заявив: “1911 року вступив до Гуцульського театру в Галичині. Працював у цьому театрі до квітня 1912 року” [6].

Аналіз спогадів видатного актора Й. Гірняка дає підстави припустити, що Л. Курбас прийшов у Гуцульський театр десь наприкінці квітня 1911 року. До того ж, завдяки цим спогадам ми довідуємося про виконання Л. Курбасом заголовної ролі Антона Ревізорчука у виставі “Верховинці”. Друга гастрольна подорож Гуцульського театру розпочалася 30 квітня 1911 року, а показ вистави, про яку згадує Й. Гірняк, відбувся у Тернополі 23 травня цього ж року.

М. Лабінський стверджує, що у першій половині 1912 року Л. Курбас – “адміністратор і режисер Гуцульського театру” [3, 418]. Натомість, Ю. Бобошко

вважає, що “так чи інакше з літа 1911 року ми застаємо його (Л. Курбаса — *О. Ш.*) на посаді одного з режисерів Гуцульського театру” [1, 14]. І. Волицька доводить, що лише наприкінці 1911 року Л. Курбас зміг знову зайнятися театральною діяльністю, ставши “співрежисером і співадміністратором фольклорно-етнографічного Гуцульського театру” [2, 75]. Як бачимо, згадані вище дослідники заперечують можливість перебування Л. Курбаса в Гуцульському театрі весною 1911 року. Авторів цих рядків вдалося виявити, що у створеному за участю Л. Курбаса на початку 1911 року Українському народному театрі ім. І. Тобілевича у Станіславові, він поставив “Наталку Полтавку” І. Котляревського (прем’єра – 12 лютого 1911 року) і “Невольника” М. Кропивницького (прем’єра – 6 квітня 1911 року). Отже, до початку квітня 1911 року Л. Курбас ставив вистави у згаданому театрі, встигнувши побувати у березні цього ж року ще й у Відні, де на шевченківському святі прочитав поему Т. Шевченка “Кавказ”, а, найімовірніше, наприкінці квітня він розпочинає свою працю в Гуцульському театрі.

Нетривалою перервою у праці Л. Курбаса в Гуцульському театрі став призов восени 1911 року до австрійської армії, звідки невдовзі за станом здоров’я його було демобілізовано. У цьому ж році він завершив навчання у Віденському університеті.

Немає у дослідників однозначності щодо режисерської діяльності Л. Курбаса в Гуцульському театрі. Твердження О. Ремеза про те, що “режисурою Курбас не займався, а працював на посаді актора” [5, 2], не зовсім відповідає дійсності. Водночас не варто і перебільшувати роль Л. Курбаса у діяльності Гуцульського театру, як це робить, наприклад, Ю. Бобошко, запевняючи, що той, перебуваючи на посаді одного з режисерів цього театру, ставить найхарактерніші свої вистави: “Гуцульський рік”, “Непросте”, “Практикований жовнір”, “Довбуш”. Натомість, документально підтверджено, що всі згадані п’єси написав і поставив Г. Хоткевич, окрім “Практикованого жовніра”, якому так і не судилось побачити світло рампи. Режисерська праця Л. Курбаса полягала здебільшого у підтриманні цілісності вистав, введенні на ролі окремих акторів, дотриманні творчої дисципліни.

Свідчення учасника Гуцульського театру, а згодом і його керівника Й. Гулейчука, дає підстави додати до таких функцій Л. Курбаса в цьому театрі, як режисер і актор, ще й виконання обов’язків передовика, тобто організатора глядача.

Перебуваючи вдома у Старому Скалаті, Л. Курбас постійно тримав на контролі ситуацію, пов’язану з підготовкою гастролей до Росії. Одразу ж після Великодніх свят 1912 року він планував поїхати в Красноілля, щоб підібрати нових артистів і провести репетиції вистав. Л. Курбас готувався також до постановки на сцені Гуцульського театру п’єси “Практикований жовнір”. З листа Л. Курбаса до Г. Хоткевича [4] випливає, що він сам готовий був очолити Гуцульський театр під час російських гастролей. Однак, не дочекавшись від Г. Хоткевича позитивної відповіді, Л. Курбас змушений був шукати інший варіант застосування свого творчого потенціалу. З середини 1912 року він уже в театрі товариства “Руська бесіда”, де швидко зарекомендував себе як талановитий, різноплановий актор.

Адміністративно-мистецькому провodu Гуцульського театру в особі Г. Хоткевича, а також О. Ремеза, Л. Курбаса, Й. Гулейчука вдалося налагодити

чіткий механізм діяльності театру в умовах виснажливих гастрольних подорожей та хронічного безгрошів'я. Вихід з Гуцульського театру навесні 1912 року Л. Курбаса і О. Ремеза призвів до зниження мистецького рівня театру, а невдовзі до припинення його діяльності.

Досвід роботи Л. Курбаса в Гуцульському театрі загартував його як митця, занурив у стихію міфопоетичного світосприйняття гуцулів та їх багатой фольклорної спадщини, сприяв формуванню образного мислення. Вже будучи керівником театру "Березіль", він планував поставити на його сцені останній варіант драми Г. Хоткевича "Довбуш", ідейне спрямування якої радянська цензура сприйняла досить вороже.

Вимагають введення до наукового обігу такі віхи творчої біографії Л. Курбаса згаданого періоду:

1. Причетність до створення у 1911 році Українського народного театру ім. І. Тобілевича у Станіславові, на сцені якого він поставив "Наталку Полтавку" І. Котляревського і "Невольника" М. Кропивницького.

2. Праця (виконання обов'язків актора, режисера, організатора глядача) в Гуцульському театрі найімовірніше з кінця квітня 1911 року по квітень 1912 року.

3. Виконання заголовної ролі Антона Ревізорчука у виставі "Верховинці" та ролі священика у виставі "Довбуш" на сцені Гуцульського театру.

Отже, протягом 1911 – першої половини 1912 років творче життя Л. Курбаса було досить активним і мало значний вплив на формування його мистецько-естетичних поглядів та реформаторських устремлінь.

### Література

1. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К.: Мистецтво, 1987. – 199 с.
2. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості). – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – 152 с.
3. Лабинский М. Краткая летопись жизни и творчества Л. Курбаса // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1988. – С. 418-425.
4. Лист Л. Курбаса до Г. Хоткевича. 9 квітня 1912 р. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Від. рукоп. фондів. – Архів Л. Курбаса. – Спр. 10880.
5. Лист О. Панасевича-Ремеза до Ф. Погребенника. 8 травня 1959 р. – Музей Гуцульського театру Гната Хоткевича у с. Красноїлові.
6. Справа № 3168 //Україна. – 1991. – № 11. – С. 16-17.
7. Основні віхи творчого шляху Леся Курбаса // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988. – С. 483 – 497.

*Шман Світлана Юріївна,  
аспірантка Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

### НЕВІДОМІ ТВОРИ ЛЮДМИЛИ МОРОЗОВОЇ: ПРОБЛЕМИ ЕКСПЕРТИЗИ

За роки незалежності України вітчизняне мистецтво значно збагатилось зразками оригінальних творів, повернення яких стало можливим саме зараз. На

Батьківщину повернуто творчу спадщину багатьох митців, серед яких роботи Людмили Морозової – художниці, яка на багато років опинилась далеко від рідної України та є однією з найяскравіших представниць української художньої школи ХХ століття.

Народившись у Києві і будучи у вирі бурхливого мистецького життя Києва першої третини ХХ століття, вона отримує професійну художню освіту у художньо-індустріальній школі у 1925-1927 роках, а потім у 1928-1931 роках – в стінах Київського художнього інституту.

Вчителі Морозової – відомі на той час українські художники А.Крюгер-Прахова та Ф. Кричевський. Безумовно, ці педагоги вже тоді бачили можливу перспективу художньо обдарованої дівчини і тому всіляко сприяли розвиткові її таланту. Вони залучили її до широкого кола художників, які своєю діяльністю утворювали життєдайний ґрунт для багатьох молодих митців.

У 40-х роках склалась імпресіоністична манера письма Л. Морозової, яку вона пронесе через все життя. Творчий дебют Людмили відбувся у 1935 році у Харкові на виставці “Мистецтво Радянської України”.

У небезпечні роки сталінських репресій вона працює у складі археологічних експедицій в Приазов’ї, а також перебуває в селі Кирилівка – у колі Х. Шевченка (племінника Тараса Шевченка), де створює роботи, присвячені 125-річчю від дня народження поета. Наприкінці літа 1943 року Людмила разом з матір’ю залишає Київ та опиняється у Львові, де бере активну участь у мистецькому житті міста.

У 1944 році Морозова назавжди залишає Батьківщину. Містами її перебування були Берлін, Дрезден, Карлсбад, і, нарешті, з 1951 року – Нью-Йорк.

Перерваний зв’язок з Україною, з її мистецькими традиціями мусив чимось компенсуватися. Творче натхнення неординарна художниця знаходить в американській художній школі, де протягом 22-х років викладає живопис і рисунок, продовжуючи створювати власні роботи. “Перелік групових і персональних виставок Л. Морозової вражаючий, щороку художниця готувала одну-дві виставки здобуваючи більше прихильників своєї творчості у США, Канаді та Європі” [1, 158].

1 березня 1997 року Л. Морозової не стало. Останнім побажанням художниці було поховати її прах на Байковому цвинтарі, але місцем її останнього спочинку став цвинтар у Берківцях біля Києва.

На жаль, відомості про Л. Морозову у вітчизняній мистецтвознавчій літературі відсутні або носять довідковий характер. Небагато також і нових бібліографічних публікацій про життя художниці. Зараз не встановлено, скільки робіт художниці збереглось в державних зібраннях, але роботи Л. Морозової зустрічаються в приватних колекціях. Власники творів звертаються для проведення експертизи придбаних творів. Еталонних зразків в Україні нема, тому фахівці працюють по каталога виставок, в яких Морозова активно брала участь з 1956 року.

Фахівці, працюючи над подібними дослідженнями, погоджуються з рекомендаціями, які пропонуються Б. Бернсоном, Б. Віппером, В. Лазаревим та іншими науковцями. У таких випадках основою та початком експертного дослідження є стилістичний аналіз, який починається з цілісного сприйняття твору. Одночасно вимірюються загальні параметри предметів, матеріали, з яких виготовлені

об'єкти, визначається ступінь збереження та багато інших компонентів, які дають уявлення про досліджуваний твір, в тому числі сюжет, композицію та багато іншого. Знайомство з живописним полотном та зіставлення з історією його створення допомагає фахівцям зрозуміти, по-перше, характер ідейно-образних спрямувань автора, а, по-друге, наочно побачити стилістичні пошуки митців. У нашому випадку допоміжним матеріалом може слугувати знайомство з архівом художниці, який зберігається в Українській Вільній Академії Наук у Нью-Йорку.

Т.В. Максимова ділиться своїм практичним досвідом та звертає увагу фахівців на необхідність, в першу чергу, встановити характер стратиграфічної системи, засобів оптичної побудови живопису, котрі, на думку автора, неможливо фальсифікувати. А от технічні засоби та тонально-кольорові комбінації, на яких будують свої основні докази оригінальності експерти, фальсифікувати, при наявності майстерності, не викликає великих труднощів. Тому, на думку автора, при проведенні експертного аналізу необхідно користуватися технологічними дослідженнями [2, 36].

Другий напрямок дослідження важливо пов'язати з аналізом стилю твору, оцінкою його художньої якості, пропорцій, вивчення прийомів, форм, якостей деталей тощо. На цьому етапі експерти можуть зробити припущення про оригінальність або копіювання твору.

Закінчивши вивчати різноманітні версії, отримавши необхідні результати, дослідник переходить до так званого третього етапу – іконографічного дослідження твору. Він передбачає вивчення змісту, сюжету, композиції, провенансу та багатьох інших мистецтвознавчих, музеєзнавчих, культурологічних моментів. Більшість експертів рекомендують користуватись порівняльним аналізом пам'ятки або його частин з іншим матеріалом, пропонуючи такі варіанти: порівняння з іншим оригіналом; порівняння з якісним відтворенням (репродукцією) іншого оригіналу; порівняння з описуваним оригіналом даного митця або школи.

Таким чином, співвідношенням отриманих результатів з першим враженням та шляхом критичного відбору, виключень, уточнень, а іноді й перевірок, експерт-дослідник досягає кінцевого висновку.

Отже, коротко представляючи характеристику життя і творчості Л. Морозової та можливості дослідження її творів, висловлюємо впевненість в тому, що все, зроблене нею, – це фактичне розширення і збагачення мистецького життя України. Вона ставила перед собою першочергове завдання зберегти скарб української художньої школи, його чистоту від нашарувань часу. Людмила Морозова постає в історії української культури ХХ століття як унікальна особистість, котра проявила свої здібності у різних сферах – не лише як талановита художниця, але й як чудовий педагог та активний мистецький діяч.

## Література

1. Максимова Т.В. Некоторые аспекты технологической экспертизы фламандской живописи XVII века // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: Материалы III научной конференции (25 – 27 ноября 1997 г.). – М.: Издание Объединение Магнум АРС, 1998. – С. 34 – 39.

2. Максимова Т.В. Немецкие имитаторы голландской живописи. К вопросу о технике живописи // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: Материалы

VI науочної конференції (27 – 30 листопада 2000 г.). – М.: Издание Объединение Магнум АРС, 2002. – С. 77 – 84.

3. Скрипка Т. Самотня жінка, яка любила красу /ART-UKRAINE 3(4) 2008 травень-червень. – С.152 – 158.

*Щербакова Олена Леонідівна,  
викладач Інституту педагогічної освіти  
Миколаївського державного університету  
ім. В.О.Сухомлинського*

## **ОСНОВНІ НАПРЯМИ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Я.Ф. ЧЕПІГИ**

Розбудова незалежної України благотворно вплинула на розвиток національної освіти, яка акцентує на формуванні особистості, здатної перетворити свою країну на високорозвинену європейську державу. Але досягти певного успіху на цій ниві можливо лише шляхом вивчення й усвідомлення досягнень минулих поколінь у галузі освіти і виховання.

Виразною тенденцією нині є звернення педагогів, науковців до спадщини окремих педагогів-мислителів. Вони розширюють і поглиблюють інтерес до вітчизняної педагогічної думки, до особистостей, які її розвивали і відстоювали.

Серед визначних особистостей, діяльність та творча спадщина яких потребує глибокого вивчення – видатний педагог, психолог, громадський діяч Яків Феофанович Чепіга.

До висвітлення науково-педагогічної спадщини Я.Ф.Чепіги зверталися у своїх дослідженнях Л. Березівська, В. Демчук, І. Зайченко, Ж. Ільченко, В. Марочко, Л. Ніколенко, Н. Побірченко, О. Сухомлинська та ін. Вони розкривають сутність і особливості громадської, наукової та педагогічної діяльності вченого, аналізують перетворення, які відбувалися в соціально-економічному житті суспільства в досліджуваній період. Зокрема, вони зазначають, що концептуальні засади української школи Я.Чепіги були “як на той час досить сміливими, науково обґрунтованими, далекими від декларативності” [1, 21].

Ми цілком погоджуємося із думкою ряду вчених, які вважають, що науково-педагогічні погляди Я.Ф. Чепіги становлять “золотий фонд української педагогічної класики і набувають особливої актуальності сьогодні” [2, 134].

Результати досліджень, проведених ученими Л. Березівською, Л.Ніколенко, О.Сухомлинською та ін., свідчать, що внесок видатного педагога в національну освіту є очевидним і незаперечним. Я.Чепіга успішно розробляв методичну концепцію шкільної праці. Стрижневими ідеями його філософсько-соціальних і педагогічних поглядів стали гуманізм, демократизм, відродження і утвердження високих духовних цінностей українського народу, його культури [1, 4, 6].

Разом із тим, до цього часу відсутнє спеціальне наукове дослідження, де б цілісно розглядалися науково-педагогічні погляди Я.Чепіги. Між тим, за останні роки опубліковано раніше невідомі статті вченого, які мають велику наукову значущість креслюють озицію Я.Чепіги щодо розв’язання на сучасному етапі важливих завдань розбудови української національної школи.

Безперечною заслугою вченого є розробка власного концептуального підходу до розбудови української національної школи. Основні положення цього підходу не лише витримали перевірку часом, а й сприяють подальшому удосконаленню національної системи освіти.

В узагальненому вигляді Я.Чепіга подає наукову інтерпретацію найважливіших проблем у реформуванні національної школи: реалізація ідей вільного виховання; природа дитини є основа освіти; керований саморозвиток дитини на основі педологічних знань про неї; проблема духовного розвитку особистості; розвиток розумових здібностей; індивідуальний підхід до учнів; трудове виховання учнів; національне виховання; самовиховання вчителя тощо.

Відповідно до означених проблем педагог-учений Я.Чепіга визначає такі способи і шляхи їх вирішення: самовиховання педагогів; гуманістичне навчання; продуктивна навчально-пізнавальна діяльність учнів; самореалізація учнів через суспільно-корисну діяльність; створення відповідного навчального середовища тощо.

Я.Чепіга стояв на активній громадській позиції. Громадянськість Яків Феофанович розглядав як психолого-педагогічне утворення. У своїй роботі “Образование и ценности” В.Огнев’юк стверджує, що українські педагоги С. Русова, Я. Чепіга, В. Дурдуківський та інші пов’язували громадянськість перш за все з вихованням патріотизму, що було обумовлено багатьма ідейними, ідеологічними і соціальними факторами того часу [5]. Цей важливий чинник обумовив гаряче привітання вченим процесу українізації, який розгорнувся у 1917 році.

Саме в цей час Я.Чепіга схиляється до ідеї вільного виховання, як всебічного і рівномірного виховання душі і тіла дитини. На сторінках часопису “Вільна українська школа” він подає глибокий історико-педагогічний аналіз прогресивного педагогічного зарубіжного досвіду, зокрема ідей про вільне виховання Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстого, С. Фора та ін.

Викликає повагу неухильне дотримання вченим принципу науковості змісту та побудови навчального матеріалу, його зв’язку з навколишнім середовищем та життєвим досвідом дитини, природовідповідності навчання та виховання.

Головною метою майбутньої школи, на думку Я.Чепіги, є складання життєво необхідних умов для всебічного розвитку людської душі у злагоді з психофізичною природою індивідуума на шляху до широкої творчості і самодіяльності духа.

Щодо сутності концепції особистості людини, створеної Я.Чепігою в контексті вільного виховання, ми поділяємо думку дослідниці Л. Ніколенко про те, що вона полягає у “побудові свого “Я” на вже ясно виявленому тілі минулого своїх батьків” [4].

Одним із дієвих засобів саморозкриття, розвитку внутрішніх сил особистості Я.Чепіга вважає участь у в добрих і корисних справах, які вимагають від дітей самоволодіння, витримки, активізації всіх здібностей.

Я.Чепіга відстоює таку систему навчання, яка втілює в собі єдність педагогічної творчості з ініціативою та саморозвитком учнів. Він впевнений, що вчительська вимогливість повинна базуватися на повазі до прагнень та устремлень дитини.

У своїх наукових пошуках Я.Чепіга приділяє значну увагу особистості вчителя. В першій своїй монографії “Самовиховання вчителя” він розмірковує про призначення вчителя в суспільстві. Його висновок про те, що головною рисою, притаманною педагогові, має бути вдосконалення майстерності, самовдоскона-



лення, є актуальним і сьогодні. Призначення вчителя, – вважає Я.Чепіга, – впливати на учня своїм прикладом, сприяти розвитку таких рис особистості, як працелюбність, цілеспрямованість, творча активність.

Учений зазначає два головні шляхи самовиховання вчителя. Перший – це розвиток вселюдських рис його душі, таких як справедливість, доброта, терпіння і любов до дітей. Другий шлях самовиховання вчителя – національно-педагогічний. Його мета – національне розуміння дитини.

Висловлені Я.Чепігою в 20-х роках ідеї набувають особливої актуальності сьогодні. Нині вчитель початкової школи має працювати на засадах педагогіки співробітництва, співпраці, співтворчості вчителя і учня. Це передбачає повагу до особистості, спонукання до самооцінювання, самопізнання і самовдосконалення в різних видах діяльності.

Систематизація педагогічних поглядів Я.Чепіги дозволила виявити його основні стратегії у розбудові національної школи: вбудова народної школи в контекст українського національного відродження; “педагогізація” освітнього простору: визнання і реалізація положення про те, що не дитина повинна пристосовуватися до засобів освіти, що визначаються вчителем, а навпаки, засоби освіти повинні пристосовуватися до її інтересів, індивідуальних особливостей, потреб та життєвого досвіду; методичний супровід навчально-виховного процесу на принципах оптимізації відповідно до цілей національної освіти. Єдність цих стратегій, що обумовлюють сутнісні положення педагогічної концепції Я.Ф.Чепіги, відображають інтегрований її зміст.

Таким чином, в узагальненому вигляді науково-педагогічний доробок Я.Ф.Чепіги полягає в такому:

1. Розробка цілісних дидактичних принципів початкової освіти.
2. Розгляд стрижневої проблеми концептуального підходу до освітнього процесу “народ – освіта – особистість”.
3. Розвиток ідеї, що не лише виховання, а й навчання повинні будуватися на національній ідеї, на принципах етнопедагогіки.
4. Розкриття можливостей української національної школи як у вирішенні питань освіти і виховання підростаючого покоління, так і у формуванні національної самосвідомості в цілому.
5. Значний внесок у розв’язання проблеми підготовки майбутнього вчителя як педагога-новатора, як творчої особистості.
6. Загострення питань щодо гуманних стосунків між учителем та учнем на основі знання вчителем дитячої психології, інтересів і потреб дитячого віку.

Науково-педагогічний доробок Я.Ф.Чепіги виявив себе не лише показовим у досліджуваній період, а й відрізнявся певною новизною думок, прогресивністю та обґрунтованістю, що вказує на значну його відповідність сучасним положенням національної системи освіти і виховання.

## Література

1. Березівська Л.Д. Він був одним із перших: Яків Феофанович Чепіга (Зеленкевич) (1875-1938) // Чепіга (Зеленкевич) Я.Ф. Вибрані педагогічні твори: навчальний посібник / Упор., науковий редактор Л.Д. Березівська / Інститут педагогіки АПН України. — Харків: ОВС, 2006. — С. 9 – 24.

2. Демчук В.С. Концепція української школи у творчості Якова Чепіги (1875-1938) // Рідна школа. – 1997. – № 3-4. – С.19-21.
3. Ільченко Ж.Д. Питання української національної школи у творчості Я.Ф.Чепіги / Ж.Д. Ільченко, І.В. Зайченко // Педагогіка і психологія. – 1995. – № 2. – С.134-141.
4. Чепіга Я.Ф.: дис. ... кандидата пед. наук: 13.00.01. – К., 2000. – 200 с.
5. Огневьюк В. Образование и ценности. // Персонал. – 2003. – № 2. – С.72-79.
6. Сухомлинська О.В. Слово про педагога // Шлях освіти. – 1997. – № 2. – С. 55.

***Діяльність представників сучасної  
української еліти щодо формування національного  
наукового та культурно-освітнього простору***

*Айдіна Валерія Станіславівна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

**ТВОРЧИСТЬ НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ,  
РЕЖИСЕРА ЕДУАРДА МАРКОВИЧА МИТНИЦЬКОГО –  
ДЗЕРКАЛО ЙОГО СВИТОГЛЯДНИХ ТРАДИЦІЙ**

Свій творчій шлях Едуард Маркович Митницький розпочав майже 60 років тому, і режисура є способом його життя, а театр – його сенсом.

Перша вистава за п'єсою А. Корнійчука “Калиновий гай” була здійснена у 1951 році в аматорському колективі Республіканської школи кіномеханіків. Потім – шість вистав у Драматичній студії Київського Державного педагогічного інституту ім. М. Горького, в якому Е.М. Митницький здобув свою першу освіту. Серед цих вистав була і опера на три дії “Наталка-Полтавка” за п'єсою І. Котляревського, яка мала великий успіх у публіки і була визнана критикою того часу шедевром аматорського театрального мистецтва.

Потім були плідні роки режисерської діяльності у народних театрах Бориспільського будинку культури, Дарницького будинку культури залізничників, а також у створеному ним міцному аматорському колективі Народного театру у палаці культури “Більшовик” (м. Київ). Деякі учасники цього колективу потім стали професійними акторами і увійшли до трупі Київського Державного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, який створив і очолив Е.М. Митницький у 1978 році і який він очолює зараз. Репертуар Народного театру при палаці культури “Більшовик” складався здебільшого з сучасних п'єс на злободенні теми, але перлиною репертуару стала п'єса М. Куліша “97” (прем'єра відбулася у 1962 році), яка ніби виринула з минулого і збудила уми і серця публіки та критики того часу не тільки на диво вмілою грою вихованих Е.М. Митницьким аматорів, а насамперед влучною режисерською концепцією вистави, яка прозоро викривала проблеми сучасності, про які говорити вголос в той специфічний час було не можна. Це був справжній вибух новаторства у театральному мистецтві, про що свідчать численні публікації у газетах і журналах того часу. “Довгі роки ім'я видатного українського драматурга та його твори несправедливо замовчувались. І тому особливо приємною подією в культурному житті столиці стала постановка вистави “97”, подією тим радіснішою, що п'єсу поставили самодіяльні митці народного драматичного театру робітничої молоді заводу “Більшовик”. І маємо сказати одразу, поставили майстерно, з щирою любов'ю до автора і мистецтва”, – Юлія Солод “На екрані – народний театр” (“Робітничка газета”, 1962).

Починаючи з цієї унікальної для свого часу вистави і досі Е.М. Митницький своєю творчістю стверджує одну із головних своїх режисерських тенденцій: “Режисер не може не бути в епіцентрі життєвих катаклізмів”. Він вважає, що “режисер – це професія бунтівниця”. І в будь-який час, а особливо сьогодні, оточуюча дійсність має такі риси, які справжній митець повинен викривати і примушувати глядача замислюватись над тим, в якому суспільстві ми живемо, як зробити його кращим. А також над тим, що в будь-який час існують загальнолюдські цінності, актуальні завжди, які не повинні пригнічуватись важкими умовами далеко не ідеального середовища.

Мету свого режисерського життя Е.М. Митницький висловлює так: “Життя людства невичерпне, на кожному історичному колі воно видозмінюється. І тому театр повинен все ж таки розщеплювати людину і виявляти такі художні комбінації, щоб навіть самого прагматичного і черствого примусити відчувати. Мовити про внутрішню структуру людини – ось призначення театру”.

*Афоніна Олена Станівна,  
здобувач, старший викладач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА В ДЗЕРКАЛІ ПРЕСИ**

Валентин Сильвестров – композитор, представник українського музичного авангарду, “романтик авангарду” [5, 2]. Про його творчість 60-х років схвально відгукувався Т. Адорно, за нею уважно стежив А. Шнітке. Композитор є лауреатом Міжнародної премії ім. С. Кусевицького (США, 1967), Міжнародного конкурсу композиторів “Gaudeamus” (Нідерланди, 1970), Державної премії України ім. Т. Шевченка (1995), Народним артистом України (1989), нагороджений орденом “За заслуги” (1997). Твори В.Сильвестрова виходять друком у багатьох престижних видавництвах Заходу (наприклад, “Беляєв – Петерс”). Найкращі солісти, оркестри, колективи, серед яких Г. Кремер, О. Любімов, І. Блажков, І. Монігетті, А. Рудін, Є. Громов, Г. Рождественський, Денніс Рассел Дейвіс, Ашкеназі, А. Тамайо, Е. Брюнне, Я. Горбарек, В. Юровський, камерні хори “Київ”, “Кредо”, національна капела “Думка” виконують твори автора.

Творчість композитора привертає увагу не тільки виконавців, а й музикознавців. Риси творчого сьєдо композитора розкриваються в статтях: О. Городецької “Нова мова В. Сильвестрова в контексті сучасності 60-х років ХХ століття”, В. Балей “Орфей розкутий”, Є. Берденникової “Хорал” В. Сильвестрова від слів до жанру”, Ю. Чекана “Парад оркестрів”, “Між двома полюсами?”, П. Поспелова “Фігури часу: Софія Губайдуліна – Арво Пярт – Валентин Сильвестров”. Постмодерністські тенденції в музиці В. Сильвестрова досліджують А. Ільїна, О. Гармель. Ю. Бедерова зазначає: “Епоха постмодерну цінить у його музиці багатозначну асоціативність, інтелектуальну тонкість спілкування з культурою, побудову витончених структур, у яких цінними є випадковість обмовка, слід.

Дивна комбінація індивідуалізму й захопленості минулим, особистості і космізму, теплої щирості і безкомпромісного естетства робить сильвестровський стиль унікальним” [1]. Невипадково, що основними жанрами автора стали – постлюдії, постскриптами, епітафії. П. Поспелов відмічає, що композитор “веде тихі бесіди з мешканцями Олімпу – Бахом, Шуманом, Глинкою – як з інтимними друзями, чий голоси знайомі йому як свій власний”.

Проводить своєрідну паралель між Моцартом і Сильвестровим у своїй статті Є. Кривицька. До ювілею О. Любімова В. Сильвестров написав мініатюру “Вісник-1996”. П’еса викликала зацікавленість не тільки слухачів, а й музикознавців. Поспелов написав: “Київський небожитель адресував його одночасно Любимову і Моцарту – у короткій п’есі, філігранно виконаної ювіляром, композитор то стилізує Моцарта, то звертає зі шляху і з увагою оглядає тупики, у які мимоволі попадає”. Характеризуючи мініатюрний “Вісник-1996”, Ю. Бедерова, відмічає дивну стилізацію в моцартовському дусі: “Моцарт – метафора. Міраж домашнього вогнища серед ландшафтів іншої планети. Або навпаки, він здається треухим – з кульками і пружинками на голові – інопланетянином серед рідних берез. Дуже зворушливо й схоже на марення. Музика ХХІ століття” [1].

Майже чверть століття назад композитор знайшов свою тему. За визначенням самого Сильвестрова – це музика, яка живе без мети й надій, але повна дорогих спогадів про саму себе. Невипадково, записи про життя та творчість В. Сильвестрова у М. Нестьєвої називаються “Музика – це спів світу про самого себе”.

На замовлення Берлінського фестивалю “Музичне Бієнале” композитор написав “Симфонію для фортепіано та оркестру” під назвою “Мета-музика”. Свій стиль автор назвав “мета-музикою” – “метафоричною музикою” з переважанням у ній медитативних, споглядальних настроїв.

Про постлюдійність як медитативну панораму всіляких відзвуків, недомовок і натяків, спогадів про дійсну музику пишуть О. Гармель у роботах “Постлюдія останнього рукопису” та “Два діалоги з післямовою В. Сильвестрова в аспекті пам’яті культури”, А. Ільїна в дослідженні “Постлюдійність та динамічність монологу у фортепіанній елегії В. Сильвестрова”. На думку О. Козаренка, музична мова В. Сильвестрова у дискурсі постмодернізму “є знаком одужання музичної свідомості наприкінці ХХ століття, відчайдушною спробою подолання інерції дальшої ентропії музичної тканини через актуалізацію традиційних понять здорової логіки та сприйняття (таких як симетрія, мелодизм, фонічна краса)” [2]. На загострене відчуття діалогу (від макро- до мікрорівня) у творчості В. Сильвестрова звертає увагу Н. Харандюк. С. Павлишин вказує на зв’язок з народними джерелами в поезії і музиці “Тихих пісень”, згадуючи про те, що сам автор називає свій твір “східною музикою на європейському матеріалі” [4, 65].

Досліджуючи матеріали про творчість Сильвестрова, можна зробити висновки про те, що його музика глибше багатьох збирається у безодні людської природи (не відмітаючи її темні й хворобливі сторони), виявляється важливішою, ніж міркування про правочинність його методу й стилю.

## Література

1. Бедерова Ю. Юбилей композитора Валентина Сильвестрова – история актуальной музыки в микромасштабе // Русский Телеграф. – 1977. – 15 окт.
2. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_features.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html).
3. Павлишин С. Валентин Сильвестров: Творчі портрети українських композиторів. – К.: Муз. Україна, 1989. – 128 с.
4. Фрумкіс Т. Романтик авангарду // Музика. – 2008. – № 5. – С. 2-5.

*Белічко Наталія Юрївна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*

### РОДИНА БОРОДАЙ – КИЇВСЬКІ ХУДОЖНИКИ-ЕМАЛЬЄРИ

Родина київських художників (Олександр Бородай, Тамара Турдієва, Юлія Бородай) – знані митці на мистецьких теренах України. Їхні імена в першу чергу пов'язані з процесами відродження техніки живописної емалі на сучасному етапі. У кожного з них свій стиль, своя яскраво виражена індивідуальна манера, що повною мірою відзеркалює сутність внутрішнього світосприйняття, власного ставлення до життя та відображення його у художніх творах. Але є риса, яка поєднує їхню творчість, – національні традиції, національна самобутність, що тією чи іншою ноткою звучить в кожній роботі митців.

Техніка емалі має глибоке історичне коріння. Її витoki сягають сивої глибини століть, виринаючи в пам'яті нащадків віхами найвищого розквіту на шляху свого багатомікового існування. Високі традиції візантійської емалі, які згодом перейняла Київська Русь, побутування мистецьких витворів, що становлять класичні взірці цього виду декоративно-ужиткового мистецтва, є школою для сучасних майстрів, які звертаються до техніки емалі.

Актуальність даної теми визначається реаліями, які існують на сьогоднішній день. В Україні працюють майстри (понад двадцять), котрі відроджують старовинну техніку емалі, проводять відповідні виставки. В той же час мистецтво емальєрів не набуло належного офіційного визнання та відповідної популяризації для широкого загалу. Цей стан наочно прослідковується у незначній кількості публікацій з означеної тематики.

Олександр Бородай є визнаним метром емалі. Саме навколо його майстерні об'єднуються художники, які звертаються до цієї техніки. Про його творчість писали Г. Скляренко [1], в редакційній статті журналу “24 карати” [2], О. Аліпова [3], З. Чегусова [4], які піднімали загальні питання складності відродження даної техніки на сучасному етапі, а також розглядали творчий доробок майстра. Творчості Тамари Турдієвої присвячена стаття С. Бушака [5], в якій надано лірично-образну характеристику її картинам. Юлія Бородай є наймолодшим членом родини, проте її творчий доробок не поступається досягненням батьків, що свідчить про високий потенціал молоді художниці. Її творчість розглянуто у редакційній статті журналу “Стиль сучасного дому” [6] О. Сом-Сердюковою [7], а також в окремому випуску журналу “Художники України” [8].

Олександр Бородай народився у Дніпропетровську 1946 року. 1972 року закінчив монументально-декоративне відділення Київського державного художнього інституту, де вчителем за фахом була Т.Н. Яблонська. Початок творчого шляху пов'язаний з рідним Дніпропетровськом – рельєфи для оперного театру та діарами “Битва за Дніпро”, розписи в історичному музеї, в яких художник виявив неабиякий талант монументаліста.

З 1982 року бере участь у міжнародних симпозиумах, присвячених виготовленню гарячої емалі, які щорічно проходять у Кечкеметі (Угорщина). З успіхом пройшли зарубіжні персональні виставки художника у Люксембурзі (1987), Будапешті (1989), Хельсінборзі (1990), Бухаресті (1991), Празі (1992), Едмонтоні, Детройті (1993), Лейпцігу (1995). З 1996 року відбуваються виставки у Києві, Хмельницькому, Дніпропетровську, Львові. “Олександр Бородай довершено володіє досвідом емальєрів – своїх попередників, однак він – новатор, який створив свій неповторний і упізнаний стиль. Він не боїться поєднувати емаль з мармуром, шкірою, деревом і напівкоштовним камінням” [3, 51].

Його емаліям часто притаманне філософське звучання, наприклад в серії робіт “Старі фрески” (мідь, емаль, 30x42, 1998). Монохромний стриманий колорит, фрагментарність побудови композиції створюють відчуття тривожної недовольності і в той же час філософської заглибленості. Відсутність сюжетності, елемент “стоп-кадру”, що вихопив з життя і назавжди зафіксував найважливішу мить, надають можливість для багатих асоціативних паралелей. Долоні, що дбайливо підтримують ступні ніг, – чим не євангельський сюжет “Умовіння ніг”? Простягнуті відкриті долоні, на яких лежить невидима ноша-звістка, і **покірно** складені жіночі долоні нагадують “Благовіщення”. Приречено-безвільно опущені долоні, до яких в інших долонях простягнута маленька чаша, асоціюються з сюжетом “Пілат умиває руки”. Але ця серія настільки неоднозначна, що дає глядачу можливість стати співавтором в своїй інтерпретації художнього твору.

“Художника захоплює сам процес творення, робота з матеріалом, відкриття його невичерпних можливостей. ...В них (емаліях) присутня сучасна концептуальність і традиційність, укоріненість в національній культурі, і це надає їм справді національного звучання. ...Він насичує свої твори традиційними образами та символами, які набувають тут нового, суто художнього змісту...” [1].

Досвід художника-монументаліста створив умови для широкого діапазону творчих уподобань майстра, який на зразок старовинних майстрів є універсалом – однаково вправно працює в станкових і монументальних формах, в техніці емалі, інсталяції, настінного розпису, вітражу. Проте сам О. Бородай зазначає: “Маючи спеціальну художню освіту, я шукав себе в різних образотворчих жанрах – у живописі, графіці, інсталяції – та коли я торкнувся емалі, вона захопила мене повністю” [4].

У техніці живописної емалі прикрашені інтер'єри станцій метро в Києві “Видубичі” та “Осокорки”. Художник звертається до давньоруської тематики, створивши серію “Відлуння минулого” у співавторстві з О. Бабаком (мідь, емаль, кольоровий мармур, 1991). Ансамбль відмінних за величиною емалевих поверхонь у сполученні за принципом аплікації з різними видами мармуру (флорентійська мозаїка), гранітом, полірованою латунню та враження дивної

казки-спогаду про часи Дохристиянської Русі. За основу сюжетної композиції взята народна легенда про впровадження християнства князем Володимиром, пов'язана з назвою місцевості, де розташована станція “Видубичів”. Абстрактні плями з коричневого граніту і кубинського зеленого мармуру навколо латунних блискучих поверхонь нагадують дніпровські схили, а невеличкі нерівні площини з червоною та синьою емаллю трохи схожі на язички вогню. Ці, а також ромбічні панно на стінах обабіч перону та сходів, об'єднані єдиним колоритом: червоний, зелений, синій, сірий та білий кольори. Чергування різних за розміром форм і чіткий ритм ромбів створює гармонійну і радісну мелодію, під впливом якої глядач забуває про підземний холод та ізольованість від денного світла і відкритого простору.

На сьогоднішній день родина Бородаїв працює над проектом створення серії емалей на сакральні сюжети, що прикрашатимуть зовні барабан купола церкви Іоана Богослова у Харкові. “Те, що почав створювати в емалі Бородай, дало початок принципово новому напрямку в монументально-декоративному малярстві. Він відкрив невідомі раніше, але досить цікаві для українських монументалістів перспективи входження емалі в архітектурний простір” [4].

Окрім монументально-декоративного оздоблення громадських споруд є ще одна галузь застосування живописної емалі – прикрашення екстер'єрів та інтер'єрів приватних споруд. За допомогою емальєрних вставок звичайні дачні ворота перетворюються у витвір мистецтва на кшталт світського іконостасу, який можна розглядати годинами. Звичайні дерев'яні сходи відлунюють середньовічними часами. Як і стилізовані старовинні меблі, прикрашені емаллями, набувають вигляду дорогоцінних казкових речей.

І кожного разу в монументальних чи станкових роботах, офіційних замовленнях чи приватних, тематичних серіях або окремих творах Олександр Бородай виступає як високий професіонал, новатор, майстер, який володіє вишуканим смаком і неординарним талантом.

Тамара Турдієва народилась 1944 року у Читинській області, Росія. Закінчила Київський державний художній інститут, майстерню Т.Н. Яблонської.

Працює в портретному жанрі (більшість її творів виконана олією), перевагу в якому надає жіночим образам, оскільки її “творчим кредо є покликання постійно нагадувати світові про присутність духовного в жінці як невід'ємної частки людського єства” [5].

Жіночі образи Тамари Турдієвої завжди ліричні, трохи сумовиті, задумливі або наче зачаровані. Вона вміє відчути в жінці іноді далеко схований від сторонніх очей чи то біль, чи то страждання від невітлених мрій і марних сподівань. Ми не побачимо в них яскравих емоцій як спротиву, так і радощів. Але в їхніх тужливих поглядах, в ніжних, ніби покірних, плавких лініях силуетів відчувається рішучість йти обраним шляхом, віддаючи своє життя служінню – коханню, родині, дітям.

Київські емальєри – родина Бородаїв – віртуозно володіють своїм мистецтвом; складна технологія не заважає їм зводити місток між вічним і близьким.



## Література

1. Скляренко Г. Міф про Україну // Нова генерація. – 1992. – Спецвипуск.
2. Олександр Бородай. Колір та метал, поєднані вогнем // 24 карати. – 2000. – № 3. – С. 67–71.
3. Алипова О. Реінкарнація емалі // Корреспондент. – 2002. – № 23. – С. 51.
4. Чегусова З. Олександр Бородай – новатор старовинних таємниць емалі // Президент. – 2002. – № 11–12. – С. 108–113.
5. Бушак С. Із тривогою та ніжністю до життя // Образотворче мистецтво. – 2005. – №2. – С. 55.
6. Емальєрні казки // Стиль сучасного дому. – 2007. – № 1–2(24). – С. 62–63.
7. Сом-Сердюкова О. Вічні та тендітні квіти Юлії Бородай // Українська культура. – 2005. – Березень-квітень. – С. 20–21.
8. Юлія Бородай // Художники України. – 2006. – № 10. – 15 с.

*Бермес Ірина Лаврентіївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
професор Дрогобицького державного  
педагогічного університету ім. І. Франка*

### **ОЛЕНА СОТНИЧУК: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ПЕДАГОГА**

Олена Іванівна Сотничук – доцент кафедри оперно-симфонічного та хорового диригування Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. З її ім'ям пов'язується процес формування професійних диригентів України, адже працює вона в навчальному закладі півстоліття і продовжує втілювати в життя методику свого Вчителя – професора Миколи Філаретовича Колесси.

Далекого 1946 року випускниця Володимир-Волинського педагогічного училища Олена Сотничук приїхала до Львова, щоби здобути спеціальність хорового диригента. Вона змалку мріяла керувати хором, наслідувати свого батька (випускника Варшавської консерваторії, вчителя “Співу” та керівника численних хорових колективів у м. Володимир-Волинський. – **І.Б.**). Упродовж одного року навчалася на підготовчому відділенні, відтак успішно склала вступні випробування і стала студенткою диригентського факультету Львівської консерваторії.

Мріяла опанувати фах у класі Миколи Філаретовича Колесси. Олені насправді пощастило: в клас Маестро її рекомендували Адам Солтис і Володимир Василевич. Відчувала відповідальність, водночас велике бажання вчитися. Багато працювала, старалася скрупульозно виконувати завдання, поставлені професором. Прислухалася до кожного слова вчителя, вловлювала кожен його жест і трудилася, трудилася... Згодом Микола Філаретович зачислив Олену Сотничук до когорти своїх улюблених учнів.

П'ять незабутніх років навчання в класі проф. М. Колесси – час творчого зростання, справжнього людського спілкування. Назавжди залишилися в свідомості майстерні уроки Вчителя. Тільки з висоти літ можна по-справжньому осмислити значущість його творчого обдаровання: композитора, диригента, педагога, загалом – видатного митця.

Олена Іванівна залюбки окреслює визначальні принципи методики професора – системи правил, якими треба керуватися, щоби жест набув виразної енергетики, вправності, навіть “вокальності”. Вона пригадує: “Микола Філаретович вимагав “розкрити” творчий задум композитора, досконало “прочитати” його навіть у найменшому за формою творі, що було вельми складно.

Професор обожнював скупий (невеликої амплітуди. – І.Б.) кистьовий жест, “мову пальців”. Він завжди любив повторювати: “У всьому повинна бути естетика”. І ще мені дуже запам’ятався його улюблений вислів: “Мінімум рухів і максимум виразу”.

Дуже часто Микола Філаретович розповідав студентам про своє навчання в Празі, де мав нагоду слухати видатних музикантів-виконавців. Пам’ятаю, професор залюбки пригадував: “Я все любив підглядати за кожним диригентом і схоплювати все те, що в нього було найкраще. Так я виробив свій стиль диригентської техніки”.

Учитель вимагав, щоби студент розібрав хоровий твір, при цьому ставив такі завдання: прочитати поетичний текст, як режисер читає п’єсу, відтак збагнути музичний образ і емоційно відтворити партитуру за допомогою жесту.

Всі студенти класу М. Колесси приходили на його заняття водночас, таким чином ми вивчали напам’ять весь репертуар. Студент-диригент керував уявним хором (із студентів класу М. Колесси. – І.Б.), мав із ним “живий” контакт. Одна піаністка відтворювала партитуру (хоровий, фортепіанний виклад чи оркестровий клавір), а ми співали. Студенти проф. М. Колесси не тільки спостерігали за процесом опрацювання творів, так само були його діяльними учасниками: реагували на зауваження педагога. Кожен із нас мав різні недоліки, професор їх виправляв, ми ж фіксували для себе, щоби не повторювати. М. Колесса вказував на невиразні жести, звертаючи рівночасно увагу як на технічну, так і музичну площину.

Опрацьовуючи хоровий твір, студенти обов’язково робили гармонічний аналіз. Вважаю, що насамперед слід акцентувати увагу на правилі, якого проф. М. Колесса дотримувався впродовж своєї педагогічної діяльності. Починалася робота над твором за фортепіано. Професор виймав із кишеньки олівець і гумку та старанно перевіряв гармонічний аналіз твору, виконаний студентом. Неохайно написані чи неправильні позначки витирав і своєю рукою каліграфічно записував. Я диригувала оперу М. Мусоргського “Борис Годунов” і в моєму клавірі залишилися всі помітки, зроблені рукою мого дорогого Вчителя.

Аналізувалася кожна мелодична лінія хору під оглядом музичного фразування, мелодичної вершини, кульмінації, дихання тощо. Маленьке дихання Микола Філаретович називав “передішка” і, відповідно, позначав її невеликою ризкою (і). Окремо професор позначав більший ауфтакт (v).

Зверталася увага на поетичний текст і його опрацювання з хором колективом (ішлося про дикцію й артикуляцію, проблемні мовні парадигмальні з’єднання. – І.Б.). Педагог давав завдання проаналізувати поетичний текст, акцентуючи на сполучення приголосних звуків із голосними, здебільше зупиняючись на складних утвореннях.

Слід було також відтворити партитуру на фортепіано, співати хорові партії. Микола Філаретович вибирав нелегкі мелодичні звороти в кожному голосі, з будь-якого такту партитури.

Пристаючи до вивчення того чи іншого твору, професор завжди ставив студентів питання щодо стилю композиторського письма. Якщо опрацьовувалася твір у супроводі фортепіано – з'ясовувалася функція супроводу, позначалися складні місця для диригентського прочитання. Тож, готуючись до заняття, треба було все детально вистудіювати, продумати, підготуватися до “діалогу” з Маестро.

Ще професор застосовував у роботі такий метод: якщо обличчя було невиразне, радив закласти руки за спину, продиригувати твір у стриманому темпі головою, з “вогником” в очах, із виразною мімікою. Таким чином, Микола Філаретович намагався підкреслити, що очі й обличчя є такими ж важливими в диригуванні, як і руки”.

Високопрофесійна диригентська школа М. Колесси дала Олені Сотничук путівку в життя. За призначенням працювала у Львівській спеціальній музичній школі ім. С.Крушельницької (керувала хором, викладала “Сольфеджіо”), з 1958 року трудиться на кафедрі диригування рідного навчального закладу.

50 років Олена Іванівна вчить мистецтва диригування своїх студентів. І робить це талановито, неповторно (можу це засвідчити, як її учениця. – І.Б.). Навчає з любов'ю, терпінням, ураховує творчий потенціал кожного. З повагою ставиться до тих студентів, які багато працюють над собою і не лише в царині музики. Завжди підкреслює, що диригент повинен мати енциклопедичні знання. Для всіх студентів вишукає добре слово, підтримає, дасть пораду.

Навчає студентів за методикою М. Колесси, з роками вкраплювала й свої домінанти. Звертає особливу увагу на диригентську техніку, втім спрямовує зусилля на розкриття задуму композитора. Вчить студентів творити: “прочитати” головну ідею музичного тексту (партитури), яку не можна записати жодними знаками, і правдиво передати її. Для педагога вельми важливим є утворення звука за допомогою жесту, радше – його енергетична наповненість. Це завдання тісно пов'язує з виконавським процесом, тобто з осмисленням живого хорового звучання.

Ще одна особливість педагогічної практики Олени Сотничук: вона вчить слухати музику (хорову партитуру), відтворювати її скупим, лаконічним жестом, “протягувати” звук, а головне – навіювати певний настрій, суголосний образіві твору.

Олена Іванівна справедливо наголошує, що виразний диригентський жест залежить не від мануальної техніки, а від мислення диригента. Тому вона вимагає від студентів знати твори напам'ять. Це дає змогу вдуматися в партитуру, працювати над кожним тактом, кожною фразою, щоби згодом вибудувати цілісну музичну концепцію твору.

Олені Сотничук можна дати таку якісну характеристику: педагог від Бога. Наділена винятковою природною здібністю, вона вміло передає студентам свої музичні відчуття виразними й водночас стриманими диригентськими прийомами – з чуттям такту, поваги, терпіння. Від того, що навчила студента, її душа наповнюється радістю й гармонією.

Виховала чимало диригентів (керівників хорових колективів і викладачів “Диригування”), діячів української культури. Серед учнів Олени Іванівни народні артисти України Оксана та Ігор Білозіри, Руслана Лижичко; керівники камерного хору “Євшан” Ігор Даньковський, хору учнів музичної школи ім. С. Крушельницької Оксана Гоба та ін.

Олена Іванівна – людина, що світиться якоюсь дивною красою, несе в собі найвищу гармонію зовнішнього та внутрішнього. Її уроки є взірцем “абсолютної гармонії” між студентом і педагогом у прочитанні взірців хорової музики.

*Богданова Ірина Володимирівна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ДІЯЛЬНІСТЬ СУЧАСНИХ ТЕРМІНОЛОГІВ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ У КОНТЕКСТІ САМООРГАНІЗАЦІЇ ТА ДИНАМІКИ РОЗВИТКУ ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Термінологічна культура – один із найважливіших складників взаємопорозуміння у будь-якому суспільстві, рівень якої віддзеркалює цивілізованість держави. “Визначте значення слів – і ви звільните людство від половини турбот”, – писав Рене Декарт.

Перед сучасним українським суспільством, яке нарешті дістало можливість будувати самостійну державу, постало чимало проблем, що потребують нагального розв’язання. Одна з них – належний розвиток національної словниково-термінологічної бази даних з усіх сфер життєдіяльності держави. Загальновідомо, що українська мова а відтак і національна термінологічна культура були і, на жаль, подекуди залишаються й понині пасербицею в офіційних кабінетах, їх витіснили з багатьох газет та журналів, радіо і телебачення. Серед причин не останнє місце посідає рівень володіння термінологічною мовно-мовленнєвою культурою як викладачів ВНЗ, так і майбутніх спеціалістів, брак відповідного навчально-методичного забезпечення, насамперед з підготовки менеджерів термінологічної сфери діяльності.

Значення термінології в культурі будь-якого етносу важко переоцінити. Фахівці, науковці є носіями умінь, навичок та знань, які становлять матеріальну і духовну цінність культури того народу, до якого вони належать. Культура передається із покоління в покоління спеціальними фаховими термінами, які віддзеркалюють термінологічну культуру фахівця будь-якої предметної галузі знань. Фактично кожна культура має свої поняттєво-термінологічні системи, за допомогою яких її представники спілкуються як між собою, так і з представниками інших культур. У такому контексті культура разом з притаманною їй національною термінологією виконує і комунікативну функцію, стає інструментом, за допомогою якого формується особистість, яка через специфічні терміни культури сприймає менталітет, звичаї та стандарти усталеної практики, обряди і традиції в процесі своєї інкультурації в суспільство [12, 22].

Українська термінологія в своєму формуванні мала надто малі можливості для розвитку та застосування, особливо в другій половині 1980-х років. Українські підручники, наукову та технічну літературу, якщо й видавали в поодиноких випадках, то символічними накладками для дуже обмеженого вжитку і насамперед, щоб показати “процвітання” української мови та термінології. Тому до цієї

справи здебільше не ставилися серйозно, передоручаючи її недостатньо кваліфікованим людям, що знали мову на побутовому рівні й некритично сприймали все побачене.

За останнє десятиріччя, вже за незалежної України, праця над українською термінологією поновилася, хоча не з таким успіхом, як можна було б сподіватися. Далися взнаки інерція духу і глибоко закорінена зросійщеність свідомості людей. З'явилося чимало словників науково-технічної лексики, в соновному російсько-українських. Їхній рівень різний, хоча багато укладачів підходило до справи творчо, зі знанням і відповідально. Вартісну серію словників видає Українська нафтогазова академія у Харкові, донедавна успішно функціював мовний відділ Українського науково-дослідного інститут стандартизації, сертифікації і інформатики, який регламентував правила українського словотворення, слововживання та стилістики [5, 10].

Велику роботу стосовно становлення української культурологічної термінології, розроблення та впровадження термінологічних стандартів, спілкування та володіння фаховою українською мовою, здійснюють термінологи кафедри менеджменту інформаційних технологій і стандартизації (МІТіС) Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв – завідувач кафедри *Шевченко Володимир Іванович* та професори кафедри *Пшенична Людмила Емануїлівна* і *Моргунюк Виталь Семенович*.

Термінологічна робота зі стандартування фахової термінології науково-технічної сфери України була започаткована у 1992 році *Шевченком Володимиром Івановичем*, який на початку 90-х років ХХ століття був призначений урядом України членом Колегії Держстандарту України та першим директором створеного Українського НДІ стандартизації, сертифікації та інформатики (УкрНДІССІ). Розробляючи структуру цього першого в історії України спеціального наукового закладу, він разом із Л.Е. Пшеничною, Е.Ф. Скороходько та іншими працівниками спеціального термінологічного відділу заклав основи системного стандартування українських науково-технічних термінів.

Як директор і науковий керівник зазначеного інституту Володимир Іванович очолив розроблення основних засад українських систем державної стандартизації ДСТУ та державної сертифікації УкрСЕПРО з відповідним термінологічним забезпеченням на основі державних термінологічних стандартів. За період 1992–1996 років під його керівництвом було розроблено та впроваджено понад 600 державних стандартів на “Терміни і їх визначення” для промислового сектора економіки України. Світова історія термінологічного стандартування такого безпрецедентного феномена ще не знала.

З лютого 2004 року В.І. Шевченко призначено головним конструктором науково-дослідного проекту “Розроблення та впровадження комплексної системи стандартизації у вищому навчальному закладі гуманітарного профілю”, зареєстрованого в державному реєстрі Держдепартаменту інтелектуальної власності за державним реєстраційним номером 0106U010260, і який слугує підґрунтям для створюваних національних, загальноєвропейських та міжнародних систем упорядкування (нормалізації чи стандартизації) в гуманітарній сфері. У 2000 році як генеральний директор і науковий керівник науково-виробничого

підприємства “Світові інформаційні технології” виграв тендерні перегони Міністерства культури і мистецтва України з виконання Національної Програми інформатизації України стосовно створення Електронного інформаційно-бібліотечного ресурсу (ЕЛІБР) України і успішно захистив виконаний проект перед Державною комісією Міністерства культури і мистецтва України та Державного комітету інформатизації України.

До наукового доробку доктора філософії стандартизації та уніфікації, академіка Нью-Йоркської академії наук Шевченка В.І. можна віднести понад 170 наукових праць в тому числі з стандартизації, сертифікації та термінології, зокрема: “Проблеми української стандартизації як науки” [16], “Фундаментальні проблеми української стандартизації в перехідний період економіки України” [14], “Термінологічна робота: науковий текст як джерело наукових знань”, “Основні напрями розвитку інформаційно – бібліотечних систем” тощо.

*Пшенична Людмила Емануїлівна* – кандидат філологічних наук, професор, старший науковий співробітник Українського мовно-інформаційного фонду НАН України. Її науковий багаж становить понад 70 наукових праць, зокрема:

– наукові статті: “Визначення чи означення (який має бути український відповідник термінові дефініція)” [4], “Термінологічна робота в Україні. Здобутки і перспективи” [5], “Логіко-семантичне експертування термінологічних стандартів”, “Термінологічний аналіз: позначування та виозначування” [6], “Термінологічний аналіз: способи шукати нові знання у наукових працях” [7], “Науковий термін в словнику та в тексті” [9];

– термінологічне забезпечення проекту “Створення в Академії системи комплексної стандартизації”.

*Моргунок Виталь Семенович* – кандидат технічних наук, старший науковий співробітник, начальник науково-редакційного відділу Державного підприємства “Український науково-дослідний і навчальний центр проблем стандартизації, сертифікації та якості”, розробник ДСТУ 3966–2000 [1].

В його доробку особливо варто виділити такі праці:

– ДСТУ 3966–2000. Термінологія. Засади і правила розроблення стандартів на терміни та визначення понять [1];

– наукові статті: “Визначення чи означення (який має бути український відповідник термінові – дефініція)” [4], “Про деякі вимоги до термінів, встановлені ДСТУ 3966–2000” [3];

– Російсько-український словник наукової та технічної мови [10];

– навчально-методична література: “Стандарти у поліграфії (стандартизація у видавничій, поліграфічній та пакувальній справі)” [15], “Норми української науково-технічної мови. Тлумачний словник термінів з видавничої, поліграфічної та пакувальної справи”.

Враховуючи важливість володіння фаховою термінологією та використання її як в професійному, так і повсякденному житті будь-якого спеціаліста, термінологи Академії розробили низку гуманітарних стандартів, в тому числі і з термінології, зокрема: Ст.ДА 20.0 – 2004. Термінологія. Засади і правила розроблення стандартів на позначки і виозначки понять; Ст.ДА 40.001 – 2004. Наукова лабораторія гуманітарної стандартизації та термінології. Загальні положення;

Ст.ДА 40.001 – 2004(6). Науково-дослідна лабораторія гуманітарної стандартизації та термінології. Загальні положення; Ст.ДА 40.002 – 2005(6). Настанови з якості науково-дослідної лабораторії гуманітарної стандартизації та термінології. Перераховані стандарти широко використовуються в навчальному процесі для підготовки висококваліфікованих спеціалістів сфери інформаційних технологій і стандартизації в сучасному інформаційно-культуровому просторі України.

Науковими здобутками термінологів ДАКККіМ зацікавилася Національна академія наук України. Зокрема надійшла пропозиція від НДІ проблем матеріалознавства НАН України стосовно участі в розробленні Державного стандарту України “Терміни та визначення в порошковій металургії” та створення філіалу кафедри МІТіС ДАКККіМ в цьому НДІ. Від Інституту культурології Академії мистецтв України також надійшла пропозиція взяти участь в дослідженні фундаментальної теми “Самоорганізація та динаміка розвитку культури” і розробити словниково-термінологічну базу даних сфери культури і мистецтва. Обидві пропозиції прийнято.

Термінологи започаткували викладання на кафедрі МІТіС таких інноваційних дисциплін: “Стандартизація та сертифікація”, “Термінознавство”, “Термінологічна культура фахівця”, “Словникові бази та переклади”, “Матеріалознавство в інформаційній сфері”, “Комп’ютерно-технологічне опрацювання та редагування тексту”.

Щороку на базі ДАКККіМ під егідою термінологів студенти досліджують різні аспекти термінологічно-культурової проблематики сучасного суспільства. Ці дослідження знаходять своє віддзеркалення в бакалаврських і магістерських роботах, в тезах наукових доповідей на вузівських та міжвузівських студентських науково-практичних конференціях, практичному застосуванні здобутих знань в професійному і особистому житті.

Висновки.

1. Нині гостро постала потреба у формуванні національної фахової термінології, в тому числі сфери культури і мистецтва, у складанні термінологічних стандартів, які б відповідали європейським та міжнародним стандартам, що надасть змогу вивести національні культурологічні надбання України на міжнародний рівень і призведе до поточного відтворення українською мовою запозичених термінів, їхнього правильного використання.

2. Стандартування та уніфікація термінології неможливі без знань про термінологію, одну з головних наук сучасного світосприйняття, вміння ословлювати свої думки в термінах культури.

3. Для розв’язання сучасних термінологічних завдань термінологи Академії здійснюють підготовку фахівців нової генерації: висококваліфікованих, мовнокомпетентних у своїй професійній діяльності, конкурентоспроможних, грамотних, з належним інтелектуальним потенціалом, з глибокими знаннями стандартів української фахової термінології, необхідних для задоволення потреб українського суспільства.

4. Сьогодні вкрай потрібно розпочати підготовку фахівців з термінознавства, зокрема ввести спеціалізацію “менеджмент термінологічної сфери” та профе-

сійну кваліфікацію “менеджер – термінолог національних та міжнародних терміносистем”.

5. Не тільки в розвинутих країнах, а й в державах третього світу та колишніх культурово-територіальних автономіях, що здобули незалежність, сьогодні створені або інтенсивно створюються Національні органи національних терміносистем, чого, на жаль, ми не маємо в Україні.

6. Міністерство освіти і науки України давно пора ввести тестування випускників шкіл та державних службовців на знання термінологічних основ державної мови.

7. Україні варто встановити та постійно розширювати зв'язки з Національними органами з термінології тих країн, які мають значний досвід з національно-термінотворення та коренізації власних мов.

### Література

1. ДСТУ 3966 – 2000. Термінологія. Засади і правила розроблення стандартів на терміни та визначення понять.

2. Моргунок В. Застандартовані правила ділового та наукового стилю // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. (Серія “Проблеми української термінології”). – 2004. – № 503. – С. 75–81.

3. Моргунок В. Про деякі вимоги до термінів, встановлені ДСТУ 3966 – 2000 // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. (Серія “Проблеми української термінології”). – 2002. – № 453. – С. 224–227.

4. Пшенична Л., Моргунок В. Визначення чи означення (який має бути український відповідник термінові дефініція) Проблеми української термінології: матеріали 6-ї міжнар. наук. конф. // Львівська політехніка. – 2000. – № 402. – С. 45–46.

5. Пшенична Л., Моргунок В. Термінологічна робота в Україні. Здобутки і перспективи: матеріали міжнар. наук. конф. з нагоди 10-річчя УкрНДІССІ. – Харків, 2002. – №3. – С. 50–58.

6. Пшенична Л.Е. Термінологічний аналіз: позначування чи виозначування // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. (Серія “Проблеми української термінології”). – 2004. – № 503. – С. 48–53.

7. Пшенична Л.Е. Термінологічний аналіз: способи шукати нові знання у наукових працях // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. (Серія “Проблеми української термінології”).—2006. – № 559. – С. 32–37.

8. Пшенична Л., Моргунок В. Пропозиція до проекту найновішої редакції українського правопису // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. (Серія: “Проблеми української термінології”). – 2000. – № 402. – С. 47–50.

9. Пшеничная Л.Э. Научный термин в словаре и тексте // Научно-техническая информация. (Серия 2). – 1991. – №12. – С. 2–13.

10. Російсько-український словник наукової та технічної мови / Укл. О. Войналович, В. Моргунок. – К.: Вирій, Сталкер, 1997. – 256 с.

11. Норми української науково-технічної мови. Тлумачний словник термінів з видавничої, поліграфічної та пакувальної справи / Таланчук П.М., Ярема С.Я., Коровайченко Ю.М., Ярема С.М., Моргунок В.С. – К., Львів: Ун-тет “Україна”, 2006. – 664 с.

12. Шевченко В.І. Звіт з виконання науково-дослідного проекту “Створення в академії системи комплексної стандартизації”. – К.: ДАКККиМ, 2007. – 72 с.

13. Шевченко В.І., Шевченко В.В. Проблеми української стандартизації як науки // Вісник Інженерної академії України. – 2000. – №2.



14. Шевченко В.І., Шевченко В.В. Фундаментальні проблеми української стандартизації в перехідний період економіки України // Вісник Інженерної академії України. – 2002. – №1.
15. Ярема С., Моргунюк В., Пашуля П., Мамут Б. Стандарти у поліграфії (Стандартизація у видавничій, поліграфічній та пакувальній справі). – К.: Ун-т “Україна”, 2006. – 312 с.

*Бадалов Олег,  
викладач Чернігівського факультету  
Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПІАНІСТІВ-ПЕДАГОГІВ ЧЕРНІГІВЩИНИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ**

В умовах реформування та розбудови системи вищої освіти України важливого значення набуває вивчення та осмислення досягнень діячів національної музичної школи. Це дає змогу окреслити прогресивні ідеї, проаналізувати досягнення теорії і практики минулого з метою їх практичного впровадження у сучасний музично-освітній процес. Вивчення особливостей розвитку музичної культури Чернігівщини, зокрема фортепіанної культури як її складової, має відбуватися в контексті з'ясування аспектів творчої діяльності визначних педагогів-піаністів регіону Є. Богословського, І. Климової, В. Розен, Г. Дем'янчука.

У розвитку фортепіанної культури Чернігівщини можна виділити два етапи. Перший охоплює період у межах кінця ХІХ – початку ХХ століття. Наприкінці ХІХ століття в регіоні традиціями салонного музикування, виступами видатних піаністів-гастролерів тощо було сформоване культурно-інформаційне поле, спрямоване на адекватне сприйняття фортепіанного мистецтва. Велика роль в цьому належала професору Московської консерваторії Є.В. Богословському (1874–1940), чия музично-просвітницька діяльність на Чернігівщині почалася 1898 року. Він систематично виступав у Чернігові разом з Л. Ніколаєвим, Л. Собіновим, О. Гольденвейзером, О. Гедіке, М. Дейшею-Сіоницькою. З 1919 року Є.В. Богословський постійно мешкає у місті, веде велику концертну та викладацьку роботу. Його можна вважати фундатором фортепіанних традицій Чернігівщини, засновником професійного музичного руху регіону. Цей рух зумовив потребу у професіоналізації музичної освіти, що втілювалося у відкритті Музичного училища (1904).

Початком другого етапу розвитку фортепіанної культури Чернігівщини можна вважати 1943 рік, коли в регіоні починають відкриватися музичні школи. Їхня діяльність сприяла розвитку культурного руху, викликала зацікавленість мистецтвом серед найширших верств суспільства, і зумовила потребу у забезпеченні регіону професійними музикантами, що призвело до поновлення діяльності Чернігівського музичного училища 1961 року. З цього часу нового змісту набуває музично-педагогічна діяльність місцевих педагогів, що спрямовується на професійне орієнтування. Значну роботу в цій сфері проводила І.П. Климова (1927–2006). Її музично-педагогічна діяльність на Чернігівщині охоплює півсто-

ліття: з 1950 по 2001 рік. І.П. Климова здобула освіту на фортепіанному факультеті Музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних. З 1961 року вона – завідувач фортепіанного відділу Чернігівського музичного училища. Чи не найголовніша риса педагогічної роботи І.П. Климової – активна концертно-просвітницька діяльність на теренах області, що сприяла поширенню фортепіанної культури у регіоні. Разом зі своїми учнями вона брала активну участь як соліст та концертмейстер у багатьох концертах, тим самим компенсуючи недостатньо потужну на той час діяльність Чернігівської філармонії.

Окрім Чернігівського музичного училища значний внесок у розвиток фортепіанного руху регіону зробив Ніжинський педагогічний інститут (НДПІ), де 1956 року на історично-філологічному факультеті було відкрито кафедру музики і співів, а 1964 року – музично-педагогічний факультет. Фундатор фортепіанного класу Ніжинської вищої школи – випускниця Музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних В.А. Розен (1934), чия музично-педагогічна діяльність тривала у НДПІ з 1959 по 2004 рік. За час своєї музично-педагогічної діяльності В.А. Розен виконала понад тридцять сольних програм, понад п'ятсот концертів як концертмейстер, стала лауреатом міжнародного конкурсу (1981). Викладацька робота В.А. Розен здобула високу оцінку народних артистів СРСР А. Хачатуряна та Д. Кабалевського.

Представником сучасного фортепіанного руху Чернігівщини є лауреат міжнародних конкурсів, заслужений артист України Г.Г. Дем'янчук (1963). Він закінчив Московську консерваторію та аспірантуру, з 1994 року викладає у Чернігівському музичному училищі і веде потужну концертну діяльність: гастролює в Югославії, Італії, Бельгії, Білорусі, Узбекистані, Росії, Північній Кореї, Японії, випустив три компакт-диски. Діяльність Г.Г. Дем'янчука – новий етап розвитку фортепіанного руху Чернігівського регіону. Це, перш за все, – інтенсифікація творчої діяльності та підвищення художнього рівня виконавства.

Музично-педагогічна та громадська діяльність у другій половині ХХ століття визначних діячів культурно-просвітницького руху Чернігівщини І. Климової та В. Розен сприяли відродженню і розвитку традицій фортепіанного руху Чернігівщини, започаткованих на зламі ХІХ–ХХ століть професором Є.В. Богословським. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття розвиток музичного професіоналізму проходить на ґрунті налагодженої системи творчих взаємовпливів музичних шкіл України та Росії, чому яскраве підтвердження – творча діяльність Г.Г. Дем'янчука.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що розвиток фортепіанного руху Чернігівщини відбувався у контексті російсько-українських культурних зв'язків. У поступі фортепіанної культури, а з нею і професійної музичної освіти можна виокремити два етапи. Перший – на зламі ХІХ–ХХ століть, що спричинив заснування Музичного училища, другий – кінець 50-х років ХХ століття, що привів до відновлення його діяльності 1961 року. Музично-педагогічна діяльність провідних піаністів-педагогів Чернігівщини є одним із важливих чинників розвитку музичної культури та професіоналізму в регіоні.

*Бондарєва Людмила Миколаївна,  
мистецтвознавець-контролер  
Головного управління культури та мистецтв  
Київської міської державної адміністрації*

## **НАУКОВО-ТВОРЧИЙ ДОРОБОК НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ НАТАЛІЇ СВИРИДЕНКО У ДОСЛІДЖЕННЯХ КЛАВІШНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

Життя та науково-творча діяльність Народної артистки України Наталії Свириденко тісно пов'язані з музичними інструментами. З дитинства, коли рояль посідав чільне місце у родинній оселі, до сьогоднішніх днів поряд з Наталею Сергіївною живуть своїми загадковими складними долями роялі, піаніно, а ще тендітні клавесини, вірджинали, спінети.

Типові для обдарованої дитини радянських часів сходинки – музична школа, музична школа десятирічка ім. Столярського, Державний інститут мистецтв ім. Г. Музическу – також пов'язані з навчанням гри на фортепіано. Після закінчення інституту, працювала в ньому спочатку концертмейстером, потім – викладачем кафедри фортепіано. Далі – осмислення виконавських концепцій з фаху клавесин на кафедрі історії та теорії музики відбувалося під час стажування в ДМПУ ім. Гнесіних.

70 – 80-ті роки ХХ століття – період, коли бурхливо зростало захоплення старовинною музикою, період відродження клавесину та інших старовинних інструментів, тому в ці роки Н.С. Свириденко наполегливо опановує майстерність гри на клавесині. Вона бере участь у I Всесоюзному семінарі-наradі клавесиністів у м. Рига під керівництвом професора Празької консерваторії Зузанни Ружечкової, навчається в Асистентурі та проходить стажування у Латвійській Державній консерваторії з фаху клавесин у класі професора Крастиньша. Оволодіваючи майстерністю гри на клавесині, зацікавилася проблемами виготовлення клавесинів, адже якість сучасних клавесинів не завжди відповідала виконавським вимогам. У кінці 80-х років була учасником семінару-стажування з клавесинобудування у німецькому місті Росток, у центрі Altenmusik під керівництвом професора М. Шмідта.

По проходженні майстер-класів з клавесину у професора Аусбурського університету п. Люсі Хальман-Русель та професора Мічиганського університету Едварда Парментьє, читала майстер-класи у Тулузькій консерваторії та у Музичній академії республіки Білорусь, курс музичної естетики у НУ “Києво-Могилянська академія”.

90-ті роки у житті Наталії Свириденко насичені активною концертною діяльністю як солістки Національного Будинку органної та камерної музики. У творчому пошуку створена та представлена на суд слухачам велика кількість програм клавесинної та ансамблевої музики як старовинної, так і сучасної.

Одночасно Наталія Сергіївна працює над перекладенням із старовинного нотопису на сучасний “Шести сонат для клавесина” Георга Бенди, котрі входять до нотного зібрання Розумовських, що зберігається у нотному відділі бібліотеки

НАНУ ім. Вернадського. Також відредаговані тексти Трьох сонат для клавесина, присвячених княгині Ліхтенталь, 12 італійських арієт на тексти Пьетро Матасіазіо Леопольда Кожелуха з того ж самого зібрання. Ці всі нотні тексти підготовлені до видання.

Визначним явищем української камерної музики, стало створення нею Тріо ім. Д. Бортнянського Тріо, яке не раз успішно презентувало барокову музику українських композиторів на міжнародних фестивалях старовинної музики, відроджувало неповторні, але призабуті твори українських композиторів.

Наталія Свириденко разом колективом митців-однодумців вперше в Україні здійснила постановку опери Д. Бортнянського “Сокіл”, перекладену українською мовою, яка стала подією у мистецькому середовищі, тепло приймалася глядачами. Перша постановка відбулася у НУ “Києво-Могилянська академія”. Із захопленням сприйняли її у Харкові та Одесі.

Впродовж останніх років Н.С. Свириденко не тільки пропагує зі сцени клавесинне мистецтво, а й здійснює запис компакт-дисків найвдаліших програм, беручи безпосередню участь в оформленні дизайну та створюючи до них професійні коментарі. Це компакт-диски “Українське бароко”, “Музика від Розумовських”, “Клавесинна музика К. Ф. Е. Баха”, “Три століття бароко”, “Тріо ім. Д. Бортнянського”.

З 1992 року вона розпочала роботу як начальник лабораторії “Тон” при Київському державному художньо-виробничому комбінаті, де під пильною увагою та інколи і за участю цієї невгамовної жінки створюються щипкові, клавішно-щипкові інструменти, здійснюється реставрація старовинних фортепіано.

З 2000 року Н.С. Свириденко починає працювати у Київській Дитячій академії мистецтв, читає авторський курс історії світового мистецтва, клас клавесина та ансамблю старовинної музики. Силами студентів Академії проводить цикл лекцій-концертів “Сторінки світової культури”.

Важливим та цікавим для самої Наталії Сергіївни стало викладання в Академії керівних кадрів культури та мистецтв, експертизи клавішних інструментів на кафедрі музикології. Володіючи достатніми практичними навичками в царині будови та історії клавішних інструментів, вона впритул зіштовхнулася з проблемою відсутності в Україні літератури з історії виникнення та будови клавішних інструментів. За допомогою іноземних джерел та наявних в Україні інструментів вона проводить дослідження та пише наукові статті, читає лекції за даною тематикою. Зараз Н.С. Свириденко працює над серією статей “Видатні інструменти України”, вдало поєднує наукові пошуки з викладацькою діяльністю та з організацією реставраційних робіт рідкісних інструментів, надаючи їм наукової та історичної оцінки. На кожен з них вона надала науково обґрунтований експертний висновок.

Але це не весь перелік справ, до яких долучається Народна артистка України Наталія Сергіївна Свириденко. Вона переймається справою збереження історичних клавішних інструментів, подає ідеї щодо створення нового залу камерної музики, щиро відгукується на запрошення взяти участь у різноманітних заходах, присвячених видатним діячам України як в Україні, так і за кордоном.

Науково-методичні роботи та публікації Н.С. Свириденко:

Стильові особливості виконання “Маленьких прелюдій Й.С. Баха”. – Кишинів, 1980.

Робота над поліфонічними творами у класі фортепіано. – Кишинів, 1981.

Італійська музика від першоджерел і до Д. Скарлатті. – Кишинів, 1983.

Розквіт французької клавесинної музики XVIII ст. у творчості Франсуа Куперена та Жана-Філіпа Рамо. – Кишинів, 1984.

Піанофорте-фортепіано (PIANOFORTE) Бартоломео Крістофорі та його винахід”: зб. наук. праць “Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури”. – К., 2003.

Віденська механіка як етап розвитку фортепіанного будівництва (Піанофорте-фортепіано (PIANOFORTE). Німеччина та Австрія) // Вісник ДАКККіМ. – №1. – 2004.

Клавесинна школа Рюкерсів (Нідерланди): Зб. наук. праць “Професійна підготовка та інноваційні процеси у навчально-виховних закладах”. – Харків, 2004.

Фортепіано (PIANOFORTE) в Англії та Франції (від виникнення до XX ст. // Мистецтвознавчі записки. – К., 2004.

Фабрика музичних інструментів “Rud. IWACH sonn”: історія заснування та особливості виробництва” // Вісник ДАКККіМ. – К., 2005.

Піанофорте (PIANOFORTE) в Німеччині (XVIII ст.)” // Альманах “Культура і сучасність”. – К., 2005.

*Бондарчук Віктор Олексійович,  
аспірант Національної музичної  
академії України ім. П.І. Чайковського*

## **ПОМІСТЯ СИМИРЕНКІВ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ЧЕРКАЩИНИ**

У процесі ретроспективного аналізу українського відродження XIX століття кристалізується домінуючий норматив її цілісної культурно-освітньої та музичної систем, а саме таке явище, як “маєткова культура” або “культура поміщицьких садиб”. Охоплюючи на авансені музичного розвитку України майже столітній період, вона стала нормативним, стандартизованим явищем загального музичного розвитку країни й передусім регіонального мистецтва Черкащини. Даний період відзначається значною модифікацією оркестрового, хорового, балетного та театрального виконавства. Поміщицькі садиби виконують роль конденсуючого елемента музично-театрального та освітнього аспекту регіону, трансформуючись в стійке підґрунтя для зародження професійних напрямків регіонального музичного мистецтва.

До поміщицьких садиб Черкащини, де музична культура набула значних масштабів розвитку, слід віднести помістя Федора Степановича Симиренка з м. Млієва. За часів діяльності генеалогічно-породжених помість Симиренків відбуваються радикальні зміни у промисловості: новаторське конструювання, будівництво пароплавів, залізниць, потужних цукроварень, механічних заводів, розвинене садівництво та значні досягнення в системі регіонального музичування, передусім його розвитку, становленню та розповсюдженню [5; 11; 12].

Помістя Симиренків стало важливим місцем акумуляції етнічного нащадкування – англійців, поляків, французів, німців. Садиба зазнала масових впливів культурних європейських тенденцій, синтезуючи в собі досягнення науки, мистецтва та літератури [11;12]. До праці на підприємствах Симиренків було запрошено безліч промислових фахівців Європи з родинами, що везли з собою не тільки професійні технічні знання, а й особливості власних традиційних культур, які з часом активно асимілювали до національних українських надбань.

За ініціативою промисловців, у м. Городищі був створений аматорський театральний та хоровий колектив, в якому брали активну участь як робітники мануфактури, так і його господарі. Наприклад, син Федора Симиренка – Володимир, мав високий дискант, добрий музичний слух і неабиякий хист до музики, який професійно закріплював у зазначених колективах. Об'єктивного оцінювання зазнало музикування помістя і з боку славетних майстрів української музичної культури. Тут часто бував Гулак-Артемівський, Т. Шевченко, який з особливим ставленням описав зустрічі української інтелігенції на квартирі у Хропаля [8]. Слід зазначити, що саме за підтримки Платона Симиренка відбулося й перше видання “Кобзаря” Т. Шевченка [15].

Василь Симиренко разом з дружиною Софією в помісті села Сидорівки, що на Канівщині, створили власний культурно-музичний та освітній осередок. Василь Федорович був не тільки освіченим промисловцем, а й постійним меценатом регіональної мистецької діяльності. Дякуючи його зусиллям, рівень музичного розвитку помістя відповідав усім вимогам провінційного регіонального мистецтва [11;12].

За ініціативи Василя Федоровича в Сидорівці був створений аматорський театральний колектив, що вписав своїм існуванням значну сторінку в історію розвитку професійного театального мистецтва не тільки Черкащини, а й всієї України. Історія створення даного колективу вказує на діяльність в ньому видатного етнографа П. Чубинського [15]. Саме при одному з таких Городищенських цукрових заводів, що належав В.Ф. Симиренку, у 1856–1858 роках була відкрита школа, у 1861–1862 – технічне училище (яке з 1874–1878 років стало двокласним), а згодом у 1873 році було створено “Технічне товариство”, секретарем якого і був П. Чубинський [14]. З його ініціативи в Городищі було розпочато випуск місцевих видань “Ежегодник по свеклосахарной промышленности” та “Свеклосахарные заводы Российской империи по официальным статистическим их данным за кампанию 1871-го и 72-го годов”.

Окрім цукроваріння, П. Чубинський опікувався також розвитком музичної культури при підприємстві. Щоб згуртувати та пожвавити інертне життя суспільства в Городищі, він влаштовував вечірки, бали з музикою, вистави, в яких і сам постійно брав участь [16]. Щодо вистав, то він прославився роллю Возного в “Наталці Полтавці” І. Котляревського. Про те, що П. Чубинський був досить вправним музичним організатором, говорить запис О.О. Русова, де останній дає чітку характеристику його діяльності: “А коли в оркестрі, зібраному й створеному Чубинським, все, налагоджене за планом головного диригента цього оркестру, ішло як по маслу, виконуючи всі дрібні нюанси, ним указані, сам диригент зникав з очей або ж був мовби стороннім глядачем чи слухачем. Таким він був після організації якогось спектаклю...” [15].

Той факт, що в зібраному оркестрі при мануфактурі дотримувались, як зазначив О.О. Русов, “дрібних нюансів”, говорить нам про достатньо високий музичний рівень виконавців, що є відображенням загального як музичного, так і культурного стану даного регіону.

Все подальше творче життя П. Чубинського буде тісно пов’язане з іменем В. Смиренка, саме за допомоги якого було збагачено праці експедиційних досліджень П. Чубинського (подарував досліднику альбом фотознімків “побутової обстановки”, які виконав фотограф Я.К. Темненко). В. Смиренко зробив свій вклад до вивчення надбань українського етносу, зокрема населення Черкащини з її культурними особливостями та традиціями.

Новим етапом розвитку театрального мистецтва Сидорівки стають 90-ті роки ХІХ століття. Запис 1892 року в одному з часописів свідчить: “Наталку-Полтавку було поставлено в селі Сидорівка Київської губернії Канівського повіту на сахарні Смиренка” [4]. Учасниками спектаклю були люди з різною освітою та соціальним станом. Це була частина місцевої інтелігенції, але переважну більшість трупи все ж таки складав простий люд. Власними силами було організовано й інструментальний колектив, за допомогою якого відбувався музичний супровід театральних постанов.

Театральні дійства проводилися в малоприспосованому для концертних виступів приміщенні. Спеціальна будівля була відсутня, отже, театальною сценою була звичайна казарма, розташована на території цукроварні. “За тиждень казарма перетворилась в справжнє театральне помешкання зі сценою, завісою, лавкою і навіть ложами”, читаємо в архівних документах Смиренків [13]. Її художнім оформленням займався місцевий художник Силенко, який створював театральні декорації за допомогою олійних фарб. Гримерами виступали самі учасники аматорського театрального колективу – чепурилися всіма можливими засобами, прикрашали себе в найкраще вбрання, перуки кріпили навіть на клей.

Дійсно, аматори-початківці мали численні перешкоди щодо своїх виступів, головними з яких була відсутність театральної освіти та реакція непідготовленого глядацького кола до такого виду діяльності. Та все ж попри різні перестороги театральний виступ мав успіх, викликаючи неабияке задоволення у глядачів [4].

До репертуару колективу входили такі п’єси як “Наталка-Полтавка”, “Сватання на Гончарівці”, “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка”, “Старі до молодих не пригортайтеся”, “Дай серцю волю”, “Розумний та дурень”, “По ревізії” [6;7]. Примадонною даної театральної трупи була дочка сусіднього поміщика Ольга Трегубенко, яка мала професійні вокальні задатки, виконуючи у виставі головну роль – роль Наталки-Полтавки.

Звісно, успіх виступу колективу багато в чому залежав і від рівня професійності режисера. Саме таким і був Й. Руденко, який стояв на чолі сидорівського театру. Дякуючи його театральній майстерності, аматорський колектив крок за кроком робив рішучі спроби в бік вдосконалення своєї професійної майстерності на терені інструментального, вокального та театрального виконавства. Окрім режисури, Й. Руденко виступав ще і в ролі головного редактора місцевого журналу.

Даний колектив став тією віхою в історії українського театру, яка ознаменувала початок розвитку професійного напрямку театрального мистецтва, адже

серед артистів-аматорів, які брали участь у виставах, до виступів частково залучалися і професійні актори. Так, під час свого навчання, в період літніх канікул, один із синів Руденків – Іоля організовував в Сидорівці великі театральні трупи за участю М.Старицького, в ролі головного режисера, та плеяди відомих театральних артистів таких як М. Заньковецька, Г. Затиркевич, Борисоглібська, М. Садовський.

У проведенні детального аналізу музично-інструментального, хорового та театального виконавства Черкащини періоду, який сягає доби маєткового музикування, нами зроблено висновки: маєткова культура регіону і зокрема помістя Симиринок, як унікальне явище відродження духовної спадщини Черкащини ХІХ століття, відіграла надзвичайно важливу роль в становленні та розвитку її професійних засад музично-інструментального та театального мистецтва, створено фундаментальне підґрунтя для розвитку культурно-освітньої системи регіону; зроблено потужні кроки в розвитку індустріального, економічного, та культурного аспекту Черкащини.

### Література

1. Антонович Д. Триста років українському театру // ЦДАЧО. – Ф. 5799. – Оп. №1. – Сп. №32
2. Антошко М. Музично-театральне мистецтво Поділля кінця – ХІХ початку ХХ ст. в контексті українського відродження // Теоретичні та практичні питання культурології: [зб. наук. статей]. – Вип. XXV. – Частина III. – Мелітополь, 2008. – 182 с.
3. Гармель О. Музика в українських маєтках ХVІІІ–ХІХ століттях // Музика. – 1998. – № 3. – С. 26-27.
4. Грінченко Г. Народний театр. – Л.: Вісник, 1900. – ЦДАЧО. – Р. 5799. – Оп. №1. – Сп. №32.
5. Дузь-Кретченко. Спогади Оксани Макарівни Дузь-Кретченко про Василя Федоровича і Софію Іванівну Симиренки // Сідней. – 1959. – ЦДАЧО. – Р. 5799. – Оп. №1. – Сп. № 32.
6. Киевское слово. 11.01.1897. – №3233. – ЦДАЧО. – Р. 3990. – Оп. №2. – Сп. №91.
7. Киевское слово. 24.01.1897. – №3246. – ЦДАЧО. – Р. 3990. – Оп. №2. – Сп. №91.
8. Косян В., Паламарчук Г., Полянничко О., Чумак К. Тарас Шевченко. – К.: Рад. шк., 1991. – 334 с.
9. Козиміров О. Український аматорський театр. – К.: Мистецтво, 1965. – ЦДАЧО. – Р. 5799. – Оп. №1. – Сп. №32.
10. Листування Храбана Г.Ю. з краєзнавцем Криштовським В.С. 11 серпня 1964 // ЦДАЧО. – Р.5799. – 28-32 с.
11. Листування Храбана Г.Ю. з краєзнавцем Криштовським В.С. – Умань. – 29 вересня. – 1971. – ЦДАЧО. – Р. 5799. – 28-32 с.
12. Листування Храбана Г.Ю. з краєзнавцем Криштовським В.С.// ЦДАЧО. – Р.5624. – Оп. 1. – Сп. 123.
13. Лотоцький О. Сторінки минулого. – Видання української православної церкви в США, 1966. – ЦДАЧО. – Р. 5799. – Оп. №1. – Сп. №32.
14. Чередниченко Д. Чесному роду хай не буде переводу // Жива вода. – 2.02.1995. – ЦДАЧО. – Р. 5779. – Оп. №1. – Сп. №32.
15. Чередниченко Д. Павло Чубинський. – К., 2005. – 374 с.
16. Шевченко О. Родина Симиренків // ЦДАЧО. – Р. 5799. – Оп. №28. – Сп. №32.



*Войтова Людмила Володимирівна,  
аспірантка Уманського державного  
педагогічного університету ім. П. Тичини*

## **РОЛЬ С.Т. ШАЦЬКОГО В ЗАПРОВАДЖЕННІ КРАЄЗНАВСТВА У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИЙ ПРОЦЕС ШКОЛИ**

Значну роль у розвитку шкільного краєзнавства відіграла наукова та педагогічна діяльність видатного вченого, педагога-експериментатора, активного учасника реформування народної освіти та школи Станіслава Теофіловича Шацького, ім'я та педагогічна спадщина якого на довгі роки були забуті через заборону радянського уряду.

Виховна система вченого складалася в процесі дослідної та експериментальної роботи, у зв'язку з чим він міг визначити основні принципи освіти, навчання і виховання дітей та молоді. Головними об'єктами наукової діяльності вченого була дитина з оточуючим її світом, Особливим етапом його наукової та педагогічної діяльності було керування “Першою дослідною педагогічною станцією” народної освіти Наркомосу з двома відділеннями: сільським (Калузька губернія) і міським (Москва). Станція об'єднувала декілька дошкільних закладів, школи I та II ступеня і трудову колонію “Бадьоре життя”.

В основу діяльності дослідної станції було покладено провідний принцип навчання та виховання учнів 20–30-х років ХХ століття, що базувався на комплексі – “життя дитини й оточуюче її середовище”. С.Т. Шацький вважав, що навколишнє середовище, економічні, побутові і культурні явища мають винятковий вплив на розвиток дитини. У навчально-виховному процесі дослідної станції досить важливим було залучення дітей та молоді до вивчення місцевого краю, що в свою чергу сприяло ліквідації дитячої бездіяльності, яка, за переконанням педагога, негативно позначалася на формуванні особистості [1].

Великого значення у своїй педагогічній діяльності С.Т. Шацький надавав введенню у навчально-виховний процес школи комплексних програм, розроблених Державною вченою радою (ДВР) у 1922–1923 роках. Він відзначав, що ідея комплексності – це виховна робота над мисленням дитини, яка повинна призвести до того, щоб у дитини поступово формувалося вміння орієнтуватися в оточуючому, складалося певне світоспоглядання, щоб вона привчалася діяти в оточуючому середовищі, щоб головні явища, з якими діти зустрічаються, явищами людської праці та її зв'язком з суспільним будівництвом, з одного боку, і силами природи, якими вона оволодіває, з іншого, були б їй зрозумілі [2, 75].

Значну роботу С.Т. Шацький провів у напрямку дослідження процесу запровадження комплексних програм ДВР у різних школах. З приводу цього він відвідав чимало навчальних закладів. Результати його відряджень показали, що справа їхнього введення у навчальний процес була на початковому етапі, внаслідок чого у вченого склалося враження, що пояснювальних записок до них ніхто не читав і весь навчальний рік вчителі працювали не над створенням трудової, а ілюстративної школи [3, 306]. Оцінюючи вчительську роботу з підготовки до впровадження програм ДВР, С. Шацький відзначав і позитивні результати – їм вдалося зібрати велику кількість краєзнавчого матеріалу.

У працях “Про роботу над програмами” та “Програми ГУСа і суспільна робота” С.Т. Шацький писав про комплексні програми, які так і не змогли прижитися у школах. Причину цього він вбачав у великій кількості перешкод для їхнього упровадження, серед яких визначає такі: недостатньо чітке розуміння суті комплексних програм; невідповідність вчителів до їхнього використання; перевантаження, велика кількість матеріалу, з якими ні вчитель, ні учні не могли впоратись. Наступний недолік – відсутність будь-якої допомоги вчителю, його недостатнє інструктування. До недоліків він відносив також і недостатній зв’язок з трудовим життям дітей, переоцінку дитячих і учительських сил. Звертав увагу і на становище школи 20–30-х років ХХ століття: бідність, нестача літератури, матеріалів. Для усунення хоча б окремих недоліків, на переконання педагога, потрібно було: розуміти комплексну систему як систему пов’язаних між собою занять; ввести систематичне повторення попереднього матеріалу і вправляння у навиках, пов’язаних з попередніми темами; ввести життєві, практичні роботи учнів [3, 338; 4, 350–351].

Учений звертав увагу на те, що у комплексній системі є багато незрозумілого через невелику кількість літератури з цього питання. Достатня підготовка вчителя, на думку С.Т. Шацького, відіграє важливу роль у проведенні занять за комплексною системою, але, крім цього, він має використовувати у своїй роботі ще й допоміжні засоби. Ними мають бути відповідні книги, приблизно п’ять або й навіть шість паралельного змісту. З них вчитель обере відповідний матеріал для проведення шкільних занять. Тому він пропонував учителям на курсах перепідготовки власними зусиллями зробити для себе посібники. Літній час, за порадами С.Т. Шацького, вчитель мав використати з користю і забезпечити себе краєзнавчими посібниками для зимових занять. Це було головним моментом у підготовці та перепідготовці вчителя, який мав практичний результат.

В основі вивчення місцевого краю, на думку С.Т. Шацького, повинні бути такі форми краєзнавчої роботи, як спостереження, екскурсії. Вони, на його переконання, мають обов’язково проводитися з учнями під керівництвом вчителя. Досить важливим етапом при проведенні екскурсій, як зазначає Станіслав Шацький, є не тільки збирання краєзнавчого матеріалу, а і його систематизація.

Отже, наукова та педагогічна діяльність С.Т. Шацького характеризувалася узагальненням теоретичних положень та практичним впровадженням краєзнавства у навчально-виховний процес школи.

### Література

1. Шацький С.Т. Педагогические сочинения: в 4 т. / С.Т. Шацький. – М.: Просвещение, 1964. – Т. 3: Живая работа. – 1964. – 492 с.
2. Шацький С.Т. Педагогические сочинения: в 4 т. / С.Т. Шацький. – М.: Просвещение, 1964. – Т. 3: Опыт увязки формальных навыков с комплексными темами. – 1964. – 492 с.
3. Шацький С.Т. Педагогические сочинения: в 4 т. / С.Т. Шацький. – М.: Просвещение, 1964. – Т. 2: Опыт применения программ ГУСа в школах I ступени. – 1964. – 476 с.
4. Шацький С.Т. Педагогические сочинения: в 4 т. / С.Т. Шацький. – М.: Просвещение, 1964. – Т. 2: Программы ГУСа и общественная работа. – 1964. – 476 с.

*Гаврилко Ніна Анатоліївна,  
здобувач Київського національного  
університету культури і мистецтв,  
старший викладач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв,  
член НСХУ*

## **ІВАН-ВАЛЕНТИН ЗАДОРОЖНИЙ – ВИДАТНИЙ ХУДОЖНИК**

З 14 жовтня по 1 листопада 2008 року у галереї мистецтв ім. Олени Замостян Національного університету “Києво-Могилянська академія” репрезентовано персональну виставку Івана-Валентина Задорожного (1921–1988), присвячену 20-й річниці від дня смерті художника. Цього року виповнилося б йому 87 років. Виставка додає нові риси творчості художника: тут представлено живописні твори, gobelen, фото монументальних робіт, скульптуру, ескізи gobelenів та станкових живописних творів, графічні роботи, – все, що змогла зберегти від знищення дружина художника (у 1974 році, “самоочищуючись”, він знищив майже весь свій доробок, щоб почати писати у новій манері).

Сьогодні, досліджуючи творчість художника, в першу чергу треба говорити про І.-В. Задорожного, як про велику, унікальну особистість. Особливість його подвижництва полягає в тому, що він прагнув збудити “мислячу силу” свого народу, підняти в людині все краще, закладене природою, і розвивати, долучати до цінностей вищих і вічних. Багато поганих і добрих слів чув він на свою адресу, але вони не впливали ані на натхнення, ані на творче самопочуття через ігнорування стереотипів соцреалізму. У майстра не було жодної персональної виставки за життя, протягом 20 років Спілка художників не придбала жодної його роботи, і лауреатом Шевченківської премії він став посмертно. Жив в умовах жорстоко ідеологізованого існування, але ніколи не поступався офіційному тискові. Його творчість пройшла випробування часом, бо в її основу художник заклав архітипний код славнозвісної української культури (усвідомлення скіфської, трипільської, києво-візантійської традицій). У скульптурних зображеннях – пластичний феномен минулих епох як дохристиянських часів, так і за часів християнства.

З 1969 року кияни мали змогу милуватися монументальними роботами майстра: вітраж “Т.Г. Шевченко і народ” у головному корпусі Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка (15 кв. м) (у співавторстві); вітраж на верхній станції київського фунікулера – 20 м кв.; зал “Скіфія” у мотелі-кемпінгу “Пролісок”, різьблення, червоне дерево, 40 м кв.; зал “Братина” у готелі “Либідь” (на сьогодні, на жаль, його вже немає). З 2002 року у галереї мистецтв Києво-Могилянської академії відкрито меморіально-художній музей Івана-Валентина Задорожного “Хата”. Експозиції змінюються, презентуючи живописні полотна художника, графічні роботи, скульптуру, етюди, ескізи gobelenів, вітражів, фотографії монументальних творів з різних міст України. На другому поверсі галереї презентовано gobelen “Кий”.

Художник очолив українську школу монументального мистецтва, і зараз в мистецьких учбових закладах студенти монументальних відділень навчаються

на унікальних прикладах – творах І-В. Задорожного, який у живописні полотна він переносить мову монументального мистецтва. Він запропонував поняття високого стилю. Кажуть, якщо вирізати будь-який шматочок художнього твору, то він буде стилістично витриманий. У 70–80 роки майстер написав серію портретів українських діячів, які стали славою і гордістю України: Григорій Сковорода, Юрій Кондратюк, Левко Симиренко, Роксолана (Настя Лісовська), Максим Березовський, Ярослав Мудрий, Аліпій, Маруся Чурай, М. Примаченко і П.Ганжа, Аттіла, Петро Могила та інші.

Його місце – у Пантеоні найбільш довершених художників сучасності.

*Дорогих Людмила Василівна,  
кандидат історичних наук, професор  
Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **РОЛЬ ВИДАТНИХ МИТЦІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ У РОЗВИТКУ АМАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ**

У соціально-культурному житті всієї Російської імперії наприкінці ХІХ – початку ХХ століття спостерігався вибух творчої сили, і Україна в цьому процесі не стояла осторонь. Те, що з'являлося в науці, літературі й мистецтві Росії в цілому, та України зокрема, гідно перегукувалося з аналогічними зрушеннями в Західній Європі.

У ті часи аматорське мистецтво як самостійна гілка мистецтва заявило про себе у повний голос. Йому вже властиві такі риси, як демократизм, масовість, свобода творчого виявлення, мистецька майстерність провідних колективів, а також високий рівень організації, тісний зв'язок із широким загалом і відображення його духовно-естетичних смаків і запитів. Все це давало можливість впливати на загальнокультурну ситуацію в українському суспільстві і сприяти розвитку мистецтва професійного.

На початку ХХ століття спостерігається подальший розвиток аматорського мистецтва в Україні, особливо сценічного. Спочатку це були окремі гуртки, що складались із інтелігенції, студентства та дрібної буржуазії. Часто лідерами цього руху стають представники учительства, земські діячі. Згодом серед аматорів все більше стає робітників і селян, котрі жадібно потягнулися до знань, до мистецтва. Вони беруть активну участь у драматичних гуртках, хорах, оркестрах та інших видах аматорської творчості – колективної чи індивідуальної, виявляючи при цьому власну ініціативу в їх організації.

Проте більш високі і складні форми аматорського мистецтва привносяться в середовище трудящих мас ззовні – його творчі, організаційні основи, складний репертуар, методика роботи тощо формувалися спочатку особами, що отримали спеціальну підготовку або мали певні фахові знання. Перероблюючи фольклорні форми творчості, запозичуючи досвід “інтелігентського” аматорського мистецтва, а також враховуючи організаційно-творчі здобутки професійного

мистецтва, представники передової інтелігенції формували аматорське мистецтво. З'явилися творчі сили, що попри урядові репресії досягли насправді високих здобутків.

Провідними центрами театральної і музичної культури були Київ і Харків, де працювала ціла плеяда діячів українського та російського мистецтва. В Єлизаветграді і Полтаві розгорнули діяльність М. Кропивницький та брати Тобілевичі, в Ніжині – М. Заньковецька. Чернігів відомий славними традиціями аматорського театру Л. Глібова, О. Марковича, С. Носа та В. Лободи. У цих містах діяли культурні осередки як професійного, так і аматорського мистецтва. На базі аматорських театрів створювались професіональні театри, до яких потім тяжіли аматори як до своєрідних шкіл сценічної майстерності.

Заходами прогресивних діячів культури, що були об'єднані Полтавським товариством письменності, за активною участю М. Кропивницького, Панаса Мирного та В. Короленка у січні 1901 року в Полтаві відкрився Народний будинок імені М. Гоголя, на сцені якого здобув визнання глядачів Полтавський аматорський театральний колектив. Безкорислива творча допомога М. Кропивницького сприяла мистецькому зміцненню гуртка. Саме на базі цього колективу та колективу ніжинських аматорів під керівництвом М. Заньковецької у 1906 році М. Садовським було створено перший стаціонарний український театр з постійним місцем перебування в Києві.

М. Кропивницький самовіддано працює з обдарованою молоддю, внаслідок чого виникає кілька селянських театрів на Полтавщині, слідом за ними і на Чернігівщині та Київщині. Ці театри не поступалися багатьом професіональним театральним трупам, а іноді навіть перевершували їх добором репертуару [2; 3; 4].

У Харківському народному будинку, що мав театральне приміщення із залом на 900 місць, по черзі показували вистави місцеві аматорські театри – український, яким до 1906 року керував Г. Хоткевич, та російський, очолюваний до 1915 року Георгієм Алексеєвим (рідним братом К.С. Станіславського). На сцені цих перших в Україні народних будинків поряд з аматорами виступали найкращі театральні сили того часу.

Посилило свою діяльність і “Попечительство про народну тверезість”, яке на спеціально асигновані урядом кошти теж почало споруджувати народні будинки. Виникають численні гуртки при чайних. Поява сотень чайних, пристосованих аматорами для потреб сцени, сприяла розвитку аматорського мистецтва. Утворилися своєрідні стаціонарні театри, які діяли систематично протягом багатьох років, обслуговуючи певний район великого міста або жителів невеликих міст, містечок, робітничих селищ і великих сіл.

Драматичний гурток шулявської чайної входив спочатку до новоствореного народного театру видатного митця і педагога М. Старицького, який до цього довгий час керував аматорськими театрами в Києві. Після вистави “За двома зайцями”, що була поставлена в 1898 році і пройшла з надзвичайно великим успіхом, М. Старицький поступово передає основний тягар на плечі своєї доньки – М. Старицької, яка згодом і стала керівником цього колективу.

Відомо, що про музичне оформлення деяких вистав аматорського гуртка шулявської чайної дбали М. Лисенко, К. Стеценко та О. Кошиць, які підключали

до участі у виставі університетський хор і брали на себе роботу з постановки сольних співів. К. Стеценко, працюючи на той час семінарським учителем співу, також активно допомагав робітничому аматорському театру новозбудованого народного будинку на Лук'янівці. А видатний український художник М. Пимоненко створював ескізи декорацій і малював задники з чарівними краєвидами українського села до вистав аматорських театрів при шулявській та деміївській чайних “Попечительства про народну тверезість”.

Музичне життя України, зосереджуючись на аматорському виконавстві як основній формі музикування, активно функціонує як в індивідуальних, так і в колективних, організованих формах, а саме – хорових та оркестрових гуртках і товариствах. Організаторами аматорських колективів були, як правило, люди музично обдаровані й освічені. До того ж, навколо цих прогресивно спрямованих товариств і гуртків, окрім аматорів мистецтва, часто об'єднувались письменники, музиканти, артисти. Офіційні й неофіційні хорові програми звучали на концертах, музичних і літературно-музичних вечорах, а також на традиційних рекреаціях, які відбувались щороку у травні на мальовничих київських схилах, а також в інших містах України.

Історія залишила нам відомості про значну кількість аматорських музичних колективів. Одним із найвідоміших аматорських хорів був студентський хор Київського державного університету. Його організатором і довгий час керівником (1864–1908) був засновник української класичної музики М. Лисенко. У Києві, що був центром українського музичного життя, протягом усього дожовтневого періоду не було професіонального постійного хору. Однак організовані з аматорів хорові колективи М. Лисенка досягали високого рівня виконавської майстерності, ставали визначними мистецькими осередками [5].

Цікаві історичні відомості маємо про молодого тоді юнака Л. Ревуцького, в майбутньому видатного діяча української культури. Учень М. Лисенка, закоханий у мистецтво юнак за прикладом свого вчителя брав активну участь в роботі відомого музично-драматичного гуртка села Іржавець Прилуцького повіту, яким керував місцевий вчитель. Л. Ревуцький відповідав за музичне оформлення вистав, а також організував оркестр і хор, складав музику до вистав, брав участь у концертах як виконавець і диригент.

Видатними продовжувачами справи М. Лисенка (і в хоровій справі також) були М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць.

У 1899 році в селі Чуків на Поділлі М. Леонтович, що працював на той час учителем, створив учнівський симфонічний ансамбль, робив для нього інструментівки українських народних мелодій, а у 1901 році склав перший збірник народних пісень для хору *а капела* [1]. М. Леонтович був на початку своєї діяльності, можна сказати, музичним самоуком. Тим у кращому світлі виступають його перші здобутки у сфері хорової обробки народної пісні. У 1904–1908 роках у Донецькій області діяв організований і керований М. Леонтовичем хор із робітників-залізничників – перший робітничий хор в Україні.

З кінця ХІХ століття виявився пильний інтерес музичної громадськості й окремих диригентів-ентузіастів до організації сільських хорів. Значних мистецьких висот досяг народний хор села Охматів Таращанського повіту Київської губернії, організований ще у 1890 році Порфірієм Демущим [6], що

працював лікарем. Людина широкого демократичного світогляду, віддана справі народного мистецтва, П. Демуцький створив на селі хор, оригінальний за репертуаром й характером виконання. На початку ХХ століття на Чернігівщині в селі Мельня активно діяв селянський хор, яким керував Г. Давидовський, згодом відомий диригент і автор багатьох творів.

Майже одночасне виникнення аматорських колективів у різних місцевостях України свідчило про певну закономірність, яка є доказом існування єдиних культурних процесів, що зумовили поширення масового аматорського руху. Проте розбудити це прагнення допомогли найкращі представники українського професійного мистецтва України, яке на той час зливалося в єдиному руслі з мистецтвом аматорським, посилюючи і підтримуючи одне одного.

### Література

1. Гордійчук М.М. Микола Леонтович. – К., 1974. – 236 с.
2. Доманицкий В. Народный спектакль под руководством М.Л. Кропивницкого // Киевская старина: Ежемесячный исторический журнал. – 1901. – Т. 75, кн. XI. – С. 89-90.
3. Киевская старина. – 1902. – Т. 76, кн. II. – С. 32-33.
4. Киевская старина. – 1902. – Т. 84, кн. I. – С. 16-17.
5. Лисенко М.В. Спогади й думки. – К., 1914.
6. Одеська державна наукова бібліотека. – Ф. 28, карт. 9. – Од. зб. 481. – Арк. 131.

*Зеліско Любов Іванівна,  
кандидат педагогічних наук,  
доцент Прикарпатського національного університету  
ім. В. Стефаника*

### ДУХОВНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ Я. ПАСТЕРНАКА

За М. Бердяєвим, “в націю входять не лише людські покоління, але й каміння церков, палаців і садиб, могильні плити, давні рукописи і книги. І щоб зрозуміти волю і дух нації, необхідно почути це каміння, прочитати напівстлілі сторінки” [1, 48]. Саме таким “товмачем твердого слова каміння” став Ярослав Пастернак (1892–1969), який своєю інтелектуальною, науковою працею возвеличив духовні здобутки національної культури. Діапазон культурних інтересів і досліджень науковця-енциклопедиста був всеосяжним. “Те, що зробив професор Ярослав Пастернак для української науки, – сам, у надзвичайно важких життєвих обставинах, – в інших народів роблять цілі колективи науковців”, – зазначив історик мистецтва зі Словаччини М. Мушинка [2, 76].

Беручи до уваги науковий доробок та коло наукових інтересів, просвітницько-культурницьку діяльність, Ярослава Пастернака з повним правом можна віднести до когорти тих велетнів науки (Феофан Прокопович, Іван Пулюй, Володимир Вернадський), які возвеличили українську культуру, поглибили її духовні смисли. Свою духовну та інтелектуальну енергію патріота, науковця він віддав своєму

народові, утвердженню української культури, відстоюючи “повне право українського народу на вільне, самостійне життя у своїй батьківщині” [3, 9].

Визначаючи у науковій спадщині вченого головні цінності, на яких він базував етнічну історію українців, їх світогляд, культуру, естетику, духовність, візьмемо період його археологічної діяльності, пов’язаний з дослідженнями княжого Галича, з сенсаційними розкопками у Крилосі, який знайшов відображення не лише у його працях, але й у роботах М. Голубця, В. Залозецького, Т. Коструби, В. Січинського, Д. Герчанівського, Р. Крохмалюка та ін.

Дослідження Я. Пастернака в княжому Галичі стали основною проблемою його наукової діяльності, результати якої не просто збагатили національну історіографію, а стали всенародним духовним багатством, до якого пізніше доєдналися відомі праці І. Крип’якевича “Галицько-Волинське князівство” [4] та П. Грицака “Галицько-Волинська держава” [5].

Отже, названі праці стали вагомим доповненням до “Археології України” Я. Пастернака (Торонто, 1961). Авторіві десятків ґрунтовних книг, трьохсот наукових статей з археології, етнології, етнографії, антропології, історії, котрий відкрив понад сотню археологічних пам’яток в Україні, Польщі, Канаді, Чехії, Австралії, судилося пережити у науковому житті свою Трою у княжому Галичі.

Саме Я. Пастернак зумів розв’язати складну наукову проблему щодо місцезнаходження княжого Галича. У липні 1936 року він відкрив на крилоській Княжій горі головний храм Галицької Русі – Успенський собор, побудований Ярославом Осмомислом, підтвердивши тим самим власне припущення, що центр старої столиці повинен був розміщатися на Крилоській горі, отже, старий собор мусив стояти у найближчому сусідстві з сьогоденною парохіяльною церквою [6, 382].

Наукове відкриття українського археолога захоплено сприйняли вчені світу. Я. Пастернак щиро ділився своїми науковими успіхами із світовою спільнотою в публікаціях та наукових роботах. Зокрема, про дослідження стародавнього Галича вчений опублікував 37 наукових праць і фундаментальну книгу “Старий Галич”, що вийшла 1944 року.

Соціокультурну оцінку відкриття Я. Пастернака дав І. Німчук, відзначивши, зокрема, що “відкриття мурів катедральної церкви князя Ярослава Осмомисла в Галичі на Крилосі є проречистим показом на те, що ми, українці, є стара культурна нація” [7, 26-30].

Я. Пастернак зробив детальний опис собору. Загалом Успенський собор мав вигляд величної, строгої білокам’яної споруди і не вирізнявся щедрістю архітектурних прикрас. Він, як і споруди періоду Ярослава Мудрого, височів над ярусом галерей, створюючи монументальну композицію, яка виражала могутність галицького князівства та її володаря – Ярослава Осмомисла.

Подальші дослідження вченого дали йому можливість здійснити ще одне сенсаційне відкриття – знайти саркофаг із тлінними останками, який був пограбований (на що вказує розбите віко і порозкидані кості покійника), орієнтовно у XIII столітті під час татарських набігів. Я. Пастернак вважав, що у знайденому саркофагу був похований “сам фундатор і основник галицького катедрального собору, князь Ярослав Володимирович Осмомисл” [8, 175].



Відкриття фундаторів Успенського собору княжого Галича і тлінних останків найвідомішого галицького князя Ярослава Осмомисла не лише збагатило і визначило в багатьох аспектах уявлення українців про своє історико-культурне минуле, але й вплинуло на їх духовний стан. “Ця подія випростовувала хребет нації”, – так оцінив вплив археологічних відкриттів Я. Пастернака у Крилосі відомий політичний діяч Д. Паліїв [9, 4-13].

Наведені приклади наукових відкриттів Я. Пастернака, вченого з авторитетом міжнародного визнання, який боровся за незалежну державу Україна і науковим словом, і археологічною киркою, є лише складовою його наукових досягнень. І цілком справедливим є запитання одного із дослідників життя і наукової спадщини Я. Пастернака – І. Ковалю: чому ж так сталося, що нині, в незалежній Україні, ми не знайдемо імені вченого-сподвижника в підручниках історії, в довідниках з етнографії, історіографії? Без Ярослава Пастернака неможливо уявити національну скарбницю культурно-духовних надбань з археології, краєзнавства, музеєзнавства та інших галузевих наук. Тільки осягнувши багатство його наукових здобутків, можна визначити місце і значення ученого в національній культурі.

У Державній програмі “Повернуті імена” зазначається: “Простежити найхарактерніші риси тієї чи іншої історико-культурної доби якнайчастіше ми можемо, дослідивши творчу долю митців цієї доби, бо саме вони, ті, хто не стояв обабіч шляху, котрим котилося колесо історії, творили його, відображаючи у своїй творчості, як і належить митцям, тогочасну дійсність” [10, 6].

Отже, життя Ярослава Пастернака, видатного дослідника духовної культури рідного народу, переконує, що саме на особистісному рівні передається прийдешнім поколінням культурна духовна спадщина та енергія культуротворення.

### Література

1. Бердяев Н.А. Самопознание. – М., 1990. – 209 с.
2. Мушинка М. Ярослав Пастернак – дослідник кам’яної історії України // Артанія. – 1996. – №2. – 68-82 с.
3. Пастернак Я. Археологія України. Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами. – Торонто, 1961. – 788 с.
4. Крип’якевич І.П. Галицько-Волинське князівство. – К.: Наук. думка, 1984. – 173 с.
5. Грицак П. Галицько-Волинська держава. – Галич, 1995. – 176 с.
6. Vorluficer Bericht Ueber die Ausgrabungen in Krylos // Slavische Rundschau. – 1937. – Т. IX. – S. 382-384.
7. Німчук І. Шануймо рідну традицію – бережим пам’ятки минулого // Крилос – Княжий Галич. 1187-1937. – Львів, 1937. – С. 26-30.
8. Пастернак Я. Старий Галич. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – 347 с.
9. Паліїв Д. Старий Галич // Ми і світ. – 1958. – Ч. 5. – С. 4-13.
10. Державна програма “Повернуті імена”. – К.: Танант, 1996. – 28 с.

*Іванчик Ангеліна Олександрівна,  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв*

## **МЮЗИКЛ ЯК АКТУАЛЬНИЙ ЖАНР У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ**

У сучасному процесі формування та розвитку національного культурного простору важливим питанням постає визначення місця музичного театру та його репертуарної направленості, пошук видовищних прийнятних форм для розвитку музично-театральної індустрії.

Музичний театр, як традиційний інститут, існує давно і має свої традиції, але, на жаль, він “законсервований” часом. На сьогодні український музичний театр має невизначене становище та піддається критиці, яка є небезпідставною, бо головна проблема сучасного українського музичного театру полягає в літературній репертуарній неактуальності. На сьогодні співіснують дві крайнощі: 1) для здобуття успіху режесери-постановники беруть за лібрето відомі бродвейські або західноєвропейські мюзикли чи оперети. Але ці спроби дуже часто бувають некоректними, бо таке калькування не має підкріплення а ні з боку професійного акторського контингенту, а ні фінансового. Ментально такі постановки далекі від успішного сприймання українською аудиторією; 2) використання традиційно-національних творів, основа яких є або нецікавою, або взагалі неможлива у формі мюзиклу.

Директор Кримського Академічного Українського музичного театру В.І. Загурський зазначає: “На жаль, і сьогодні немало театрів, прикриваючись традиціями, роблять ставку на легкий касовий успіх і ставлять спектаклі, перенасичені розважальними штампами, застарілими шуткуваннями, мелодраматичною “слащавістю”, дивертисментними номерами, не вплетеними в сюжетну тканину” ([www.nbuv.gov.ua/Articles/KultNar/knp36/knp36\\_281\\_283.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/Articles/KultNar/knp36/knp36_281_283.pdf)). Отже, цей матеріал “насилно” пристосовують для отримання національного продукту. Головна проблема постає в тому, що такі вистави не несуть в собі актуальності часу, тому “молода” аудиторія, яка є основною споживною масою театральнорозважальної індустрії, не зацікавлена у цьому продукті і відвертає свою увагу від музичного українського театру.

Український театр в своїй генезі багато хто вважає “музично-драматичним”, але це не є чимось виключним та догматичним. У руслі сучасної спрямованості на масову культуру стає необхідним розвивати видовищні форми музично-театрального мистецтва, а мюзикл і є саме такою формою. Його жанрова структура дозволяє плідно втілювати найрізноманітніший матеріал: від комедії до трагедії, від етнографічно-національних традицій до сучасної актуальності.

Важливо зазначити, що для створення “українського” мюзиклу на національній основі в українській класичній літературі є широкий та багатий матеріал. Наприклад *Марк Кропивницький* створив чудові водевілі (водевіль, як жанр, має пряму спорідненість з мюзиклом): “Помирились”, “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”, “Актор Синиця”, “Пошились у дурні”, “По ревізії”,

“Лихо не кожному лихо –іншому й талан”, “Дійшов до розуму”. Всім цим добуткам притаманні жанрова визначеність, традиційність системи художніх засобів, зокрема розгортання конфлікту навколо головного героя або головної пари, яким протиставлені інші персонажі; **Іван Котляревський** – незабутній автор “Енеїди”, “Москаля-чарівника” та “Наталки-Полтавки”; **Григорій Квітка-Основ’яненко**, який написав чудові твори “Конотопська відьма”, “Шельменко-денщик”, “Сватання на Гончарівці”. На основі згаданих творів зроблена не одна музично-драматична постановка. Лише цей невеликий аналіз доводить самотність та самодостатність українського музичного театру.

Проаналізувавши сказане, категорично спростувати всі постановки видовишно-музичного жанру, які були вже створені, неможливо, але в сучасному культурно-просвітницькому просторі весь існуючий багатий матеріал необхідно викласти в новому спектрі сучасності української культури.

На даний час в процесі розвитку та відродження національного українського сомовизначення головним прогресуючим аспектом в духовному та культурному оновленні суспільства можна вважати розвиток музичного театру саме на національній основі, але, перш за все, в оновленій формі, уникаючи дешевої розважальності та неактуальності.

*Ільєнко Ірина Миколаївна,  
викладач Муниципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва,  
здобувач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ТВОРЧА ПОСТАТЬ СЕРЖА ЛИФАРЯ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ**

Простір мистецтва завжди буде об’єднувати фізичний і духовний світ людини, спілкуватися з індивідуальною свідомістю. Лише засоби виявлення будуть різнитися залежно від видів мистецтва. Розповісти про буття можна, наприклад, переплетінням жестів, ліній і звуків, які, зорганізуючись в танцювальні побудови, стають інформаційними почуттєвими носіями для нашої свідомості. Такі геніальні спроби спілкування із свідомістю засобами танцю демонстрував всесвітньвідомий танцівник і балетмейстер українського походження Серж Лифар.

Ця творча постать лише в 1990-ті роки стала широковідомою в Україні. У Європі С. Лифаря вважали “Богом танцю”, а на його рідній землі протягом багатьох десятиліть його ім’я навіть не згадувалось. Оскільки історичної і національної зрілості людини не може бути без пам’яті про великих попередників, проблема більш достеменного ознайомлення з життєдіяльністю та творчими здобутками С. Лифаря є, безперечно, нагальною у вітчизняному мистецтвознавстві.

Недостатній обсяг матеріалу у вітчизняній культурологічній літературі (існує єдина монографія А. Плещеева про С. Лифаря, опублікована у 1938 році в Парижі та деякі статті в періодичних виданнях) є стимулом до подальших

пошуків у напрямку вивчення і дослідження спадщини генія світової культури, реформатора балетного театру ХХ століття. Межі життя талановитого митця збіглися з мистецтвом доби модерну. Акцент на зовнішньому, декоративному аспекті зображувального – характерній рисі модерну – спонукав всілякі прикрашання бути проявами виявлення краси у бутті, що обумовило надзвичайну різнобарвність жанрових хореографічних форм балетного театру початку ХХ століття. Новина танцювальних образів окреслювала широкий простір для пошуків у галузі музично-хореографічного мистецтва.

Невипадково, що визначний успіх мали балетні вистави дягілевської антрепризи завдяки захопленості її засновником проявами модернізму в мистецтві опери та балету. Співпраця С. Дягілева з І. Стравінським, Ж. Оріком, А. Соге, С. Прокоф'євим, К. Дебюссі, Е. Саті, М. Фокінім, Д. Баланчиним, С. Лифарем була тією важливою подією культури, що визначила розвиток балетного мистецтва на наступні десятиріччя.

Простір балету С. Лифаря починався з маленьких епізодів у виставах дягілевських “Російських сезонів”, але вже наприкінці 1923 року, споглядаючи за майстерною грою юного Сержа в “Князі Ігорі” та “Петрущі”, С. Дягілев запропонував Б. Ніжинській – постановнику наступної прем'єри “Блакитного експресу” Д. Мійо – залучити С. Лифаря до участі у виставі.

Незвичайність – феєричність, інтелігентність, привітність, галантність, імпровізаційність – ці якості з великою достовірністю “прочитувались” в художніх образах, створених С. Лифарем (головні ролі в балетах “Кішка” Е. Соге, “Ода” М. Набокова, “Аполон Мусагет” І. Стравінського).

З 1926 року С. Лифар співпрацює з видатними балетмейстерами Л. Мясіним (який ставив “Зефіра і Флору” В. Дукельського та “Матросів” Ж. Орика) і Д. Баланчиним (працював над комічним балетом “Барабо” В. Рієті і “Піснею солов'я” І. Стравінського). Л. Мясін розкрив С. Лифарю світ ламаних і вигадливих форм, а Д. Баланчин став фундатором стилізованих та експресіоністських виконавчих досягнень майбутнього всесвітньо відомого С. Лифаря. Згодом, узагальнюючи досягнення С. Лифаря і Д. Баланчина, мистецтвознавці дійдуть висновку, що кожен з них був засновником неокласицизму в мистецтві хореографії: Д. Баланчин – американського, а С. Лифар – французького. На жаль, французького, адже під час нагороди Орденом Почесного Легіону і орденом Літератури та мистецтва він гідно відповів президенту Франції Шарлю де Голлю: “Я українець і цим гордий”. Тож, чи не дивно, що українська культура багато десятиліть не мала змоги спостерігати шедеври виконання свого “доброго генія” вітчизняного балету?

Навіть виконуючи одну з своїх неперевершених головних партій в “Блудному сині” С. Прокоф'єва, С. Лифар не грав роль, він переусвідомлював весь свій складний життєвий досвід, в якому сприймання власної національної приналежності і бажання повернутися на Батьківщину віддзеркалилися в щиросердечному спілкуванні з публікою засобами танцю, яке стало чинником утворення особливого комунікаційного простору С. Лифаря.

Теоретичне підґрунтя і узагальнення практичної діяльності С. Лифаря нараховує 25 творів мемуарного та автобіографічного характеру. В “Маніфесті хореографа” (1935) головним принципом нового балету було проголошено незалежність від

інших мистецтв. Пізніше в “Історії балету” С. Лифар зауважить, що музика з хореографією можуть існувати тільки в гармонії. Спогади про свою сценічну долю митець відобразив у “Мемуарах Ікара” (1986).

Навіть всі почесні звання і нагороди Сержа Лифаря (ректор Інституту хореографії і Університету танцю в Парижі, дійсний член французької Академії мистецтв, президент Всесвітньої Ради танцю ЮНЕСКО, володар ордена Літератури та мистецтв, Великої золотої медалі Парижа та ордена Почесного легіону) не затьмарили його щирої прихильності до Батьківщини, яка виявлялася в постійному бажанні повернутися в рідний Київ і працювати на сцені оперного театру. Лише в 1994 році Україна повернула до власної культурної спадщини творчі доробки свого великого сина С. Лифаря – перш за все у вигляді Міжнародних фестивалів балету “Серж де ля данс” та Міжнародних конкурсів балету імені С. Лифаря.

Отже, хоча ім’я С. Лифаря повернулося на Батьківщину лише після його смерті, неможливо не усвідомлювати важливості впливу його спадщини на розвиток світового і вітчизняного балету. Діяльність С. Лифаря з впевненістю доводить, що творчість митця не існує в одновимірному мистецькому визначенні “істинно – хибно”: вона створює багатовимірний художній простір, у якому вітчизняний балет гідно інтегрується з світовим хореографічним мистецтвом.

### Література

1. Батенина Е. Сергей Лифарь – наш соотечественник // Обсерватория культуры. – 2005. – № 3. – С. 116-119.
2. Дягилев С. Поиски красоты // Мир искусства. – 1899. – № 6. – С. 52-53.
3. Лифарь С. С Дягилевым: [монографія]. – СПб.: Композитор, 1994. – 224 с.
4. Lufar S. Le manifeste du choreographe. – Paris, 1935 – P. 26.
5. Lufar S. Histoire du ballet. – Paris, 1966. – P. 214.

*Калабська Віра Степанівна,  
аспірант Уманського державного  
педагогічного університету ім. П. Тичини*

## ПАТРІОТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА СПАДЩИНА С. РУДНИЦЬКОГО

Досягти успіху у вихованні справжнього громадянина-патріота допоможе ґрунтовне вивчення, творче осмислення та впровадження кращих надбань української педагогіки минулого та сучасних досягнень наукової думки.

Початок ХХ століття – це період, коли спостерігався один із найбільших сплесків самоусвідомлення нації, публіцистики, мистецтва й педагогічної думки. Упродовж 1906–1913 років поживається видавнича діяльність, усталюється український правопис, з’являються україномовні видання, в яких пропагуються ідеї національної школи. За роки існування Української держави (1917–1920) було сформовано національну шкільну політику, вималювалися перші контури

національної системи освіти й виховання. Українські педагоги працювали над науково-методичним забезпеченням навчально-виховного процесу у школі: складали національні підручники, впроваджували у педагогічний процес українознавчі дисципліни, народознавство. Одним з них був учитель, педагог, учений-географ, методист Степан Львович Рудницький (1877–1937).

Провідного значення у системі шкільної освіти С. Рудницький надавав національному аспекту: адже разом зі знаннями про історію, природу, культуру в дітей розвивається любов до рідної землі; не може людина вважатися інтелігентною, якщо вона не знає рідного краю. Своє ставлення до цих та інших проблем освіти Степан Львович висловив у працях “Кілька гадок про географічні екскурсії в середній школі” (1905), “Початкова географія для народних шкіл” (1918), “Оборона краю і навчання географії” (1927), “Україна – наш рідний край” (1927).

Над вивченням творчої спадщини С. Л. Рудницького працювали О. С. Рубльов та О. І. Шаблій, які у своїх працях показали його як вченого-географа, фундатора географічної науки України. Педагогічна діяльність ученого представлена лише в дисертаційному дослідженні А. Розсохи “Освітня діяльність і педагогічні погляди С. Л. Рудницького” (1996). Але праці вченого мають великий патріотичний потенціал, який, на жаль, досі не використано. Тому для нашого дослідження з формування патріотичних почуттів у школярів ми обрали працю С. Рудницького “Початкова географія для народних шкіл”. *Завдання дослідження:* ознайомити дітей з “Початковою географією для народних шкіл”, виявити їх обізнаність щодо української історії, мови, мистецтва до та після ознайомлення з працею. Розроблений нами експеримент був спрямований на формування у школярів патріотичних й громадянських якостей.

Як показало результати опитування, усі діти без винятку знають кольори державного прапора, а також їм подобається природа навколо. Серед свят, які найчастіше святкують у родині чи сім’ї, – Світле Христове Воскресіння (83%), Новий рік (78%), святкування дня народження (65%), Різдво Христове (61%), Івана Купала (48%). Під час свят співають українські народні у 57% родин опитуваних дітей. Знають українські народні пісні 14 дітей (61%), не знають – 8 (35%), забули – 1 (4%).

Відповідь на запитання “Чи знаєш ти, що українці не завжди мали можливість вільно розмовляти і писати своєю рідною мовою” до заняття знало 93% дітей, після заняття – 100%.

Проведене дослідження дозволяє дійти наступних висновків. Після ознайомлення дітей з “Початковою географією для народних шкіл” Степана Рудницького в середньому рівень знань дітей збільшився: про національних героїв України – на 23%, про великих українських поетів та письменників – на 20%, про гетьманів України – на 27% (до заняття взагалі не знали жодного гетьмана 22% дітей). Також зрозуміли, що таке держава та які існують державні форми управління – відповідно на 36% та 58% дітей більше.

Отже, національне відродження України гостро ставить проблему розвитку патріотичних та громадських якостей кожної особистості, а праця С. Рудницького “Початкова географія для народних шкіл”, яка має великий потенціал щодо формування патріотизму в учнів, сприяє роботі у цьому напрямку.

## Література

1. Степан Рудницький. Початкова географія для народних шкіл. Київ – Львов – Відень: Т-во “Вернигора”, 1918.
2. Українська педагогіка в персоналіях: у 2 кн. – Кн. 2: навч. посіб. / За ред. О.В. Сухомлинської. – К.: Либідь, 2005. – 552 с.

*Касян Людмила Григорівна,  
завідувач відділу “Філософії освіти та  
освітніх технологій” Науково-дослідного  
інституту українознавства МОН України*

### **ПОСТАТЬ БОРИСА АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА В МОВНО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Борис Антоненко-Давидович – видатний письменник ХХ століття, за величиною таланту, який виявився у різних сферах культурного життя української нації, незвичайно широким діапазоном творчих інтересів і зацікавлень, стоїть поряд із титанами епохи Відродження: романіст і повістяр, публіцист і нарисовець, літературознавець і критик, мовознавець і перекладач, редактор і громадський діяч. Автор повістей “Тук-тук” (1926), “Смерть” (1928), “Справжній чоловік” (1929), “Семен Іванович Пальоха” (1959), “Слово матері” (1960), збірок репортажів “Землею українською” (1929), “Збруч” (1959), “В сім’ї вольній новій” (1960), оповідань для дітей “Золотий кораблик” (1960), “Крижані мережки” (1962), літературно-критичних нарисів та літературних силуетів “Про що і як” (1962), “В літературі і коло літератури” (1964), “Здалека і близька” (1969), роману “За ширмою” (1958).

За словами Г. Костюка, Б. Антоненко-Давидович – “письменник глибокого вгляду в суспільний процес і людські душі, реаліст і гуманіст в зображенні найбільш важливих життєвих і загальнонаціональних проблем, глибокий психолог і гострий аналітик людських вчинків, усією своєю творчою духовністю письменник глибоко національний і саме тому – загальнолюдський”. Він належав до тих людей, для яких національна ідея, за власним зізнанням, “була понад усе, навіть понад власне життя”, і який віддав усі сили безкомпромісній боротьбі з тоталітарною системою, за щастя свого народу, його право на самостійність і незалежність.

Б. Антоненко-Давидович завжди гостро відчував свою безпосередню причетність до культурного континууму, вболівав за долю своєї батьківщини. Його праці, були спрямовані на формування свідомого патріотизму й активної позиції в питаннях національно-мовного буття, стали “своєрідним каталізатором національно-культурного відродження”.

У спогадах про митця Анна-Галя Горбач зазначає: “Властиво він був тим, хто підбадьорював літературну молодь шукати нових шляхів у літературі, це ж він ініціатор культурного відродження”. За словами Б. Тимошенка, Борис Дмитрович мав вроджену магію зачаровувати словом, вчинком, кожним своїм порухом.

Він заповнював людей радістю і енергією дії. Один із шістдесятників, лідер руху опору В. Чорновіл згадував: “Ми всі пройшли через вітальню Бориса Дмитровича, для нас він був і залишається духовним батьком”.

Літературно-критичні праці письменника 60–70-х років сприяли усвідомленню естетичної суті літератури як мистецтва, відходу від реалістичного сприйняття літератури лише як суспільного явища, мали безперечний вплив на розвиток сучасного літературного процесу та наукової думки. Наріжним каменем літературно-критичних праць письменника був акцент на художніх якостях літературних творів, їхній естетичній вартості. Б. Антоненко-Давидович досліджував такі проблеми як функціонування художнього образу, осмислював роль і значення критики у літературному процесі. Вивчаючи творчість класиків української літератури Т. Шевченка, П. Мирного, І. Нечуя-Левицького, С. Васильченка та своїх сучасників В. Сосюри, В. Еллана-Блакитного, Є. Плужника, Б. Тенети намагався звільнити їх творчість від стереотипів, нав’язаних соціологізаторською критикою. Доклав великі зусилля для введення в літературний обіг замовчуваних імен репресованих письменників Є. Плужника та Б. Тенети.

Активно і послідовно на різних рівнях виступав Б. Антоненко-Давидович проти звуження сфери вжитку української мови, особливо в галузі освіти. Неприпустимою вважав письменник позицію Міністерства освіти УРСР щодо необов’язкового (за вибором учнів та батьків) вивчення української мови. Виховання любові й шани дітей до рідної мови, на його думку, є органічною частиною патріотичного й інтернаціонального виховання. Б. Антоненко-Давидович неодноразово підкреслював, що захисту потребує не лише навколишнє середовище, але й середовище духовне. Від рівня духовності людини залежить її майбутнє, доля наступних поколінь. Духовність і рідна мова для письменника – явища взаємозалежні, невід’ємні одне від одного, тому питання щодо ролі мови в житті народу і суспільства, розширення функцій, популяризація української мови завжди були для нього першочерговими.

У численних виступах у пресі Б. Антоненко-Давидович висвітлював питання стану української мови у різних регіонах України, висував вимоги щодо надання українській мові статусу державної.

Важливим аспектом проблеми розвитку і збереження української мови у творчій та громадській діяльності Б. Антоненка-Давидовича є питання культури мови художніх творів, мовний рівень газетних публікацій, передач українського радіо, зв’язок мовної майстерності письменника з багатством народної мови. Він зазначав: “Я вважаю літературну роботу й працю над мовою за почесне служіння своєму народові, де завжди треба прагнути бездоганності”. Цього переконання митець неухильно дотримувався протягом усього свого подвижницького життя. Його мовознавчі розвідки, статті, рецензії, замітки відзначаються високою мовною культурою і вправністю. Вони становлять помітний внесок у розвиток наукового та публіцистичного стилів української мови, залишаються актуальними і в наш час.



*Кірсанова Олена Вікторівна,  
викладач образотворчого мистецтва з методикою навчання  
Педагогічного коледжу Львівського національного  
університету ім. І. Франка*

## **ТВОРЧЕ ЗАСТОСУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ІДЕЙ М.Г. СТЕЛЬМАХОВИЧА У ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ШКОЛИ**

Серед пріоритетів державної політики в розвитку освіти ХХІ століття Національна доктрина визначає формування національних цінностей: “Освіта виховує громадянина і патріота України, прищеплює любов до української мови, повагу до народних традицій. Вона підпорядкована формуванню системи національних інтересів як головних пріоритетів світоглядної культури”.

Ідеї української народної педагогіки розкрив у своїх працях академік М. Г. Стельмахович. Він визначив і обґрунтував цілі, завдання, принципи, форми і методи народної педагогіки, її виховні ідеали та невичерпні можливості. “Немає мудріших ніж народ учителів. У нього кожне слово – це перлина, це праця, це натхнення, це людина”, – писав М.Т. Рильський.

Вивчення та аналіз наукової спадщини М.Г. Стельмаховича виявляє широке поле діяльності для сучасного педагога, стає джерелом творчості і натхнення при розкритті питань національного виховання дітей та підлітків.

Над питанням щодо національного виховання працювали в різні часи такі знані педагоги як В.О. Сухомлинський, К.Д. Ушинський, Г.Х. Ващенко та ін. Видатному вченому М.Г. Стельмаховичу належить близько 300 праць. Всі вони глибоко наукові, аналітичні, тісно пов’язані з практикою національного виховання дітей і дорослого населення. Його творчість вивчали такі науковці як Т.К. Завгородня, Д.В. Луцик, Т. Логвиненко, Ю. Руденко, Д. Федоренко тощо. Проте його доробок заслуговує на більш ґрунтовні наукові дослідження.

Творча педагогічна спадщина академіка М.Г. Стельмаховича багатогранна. Він належав до тієї когорти видатних учених, які з перших днів проголошення незалежності України утверджували чіткі орієнтири відродження і розвитку національної системи освіти і виховання, наукової і народної педагогіки.

Важливим джерелом натхнення і творчості М.Г. Стельмаховича є українська народна педагогіка. Неможливе виховання високої духовності, глибокої моральності та розвинутого інтелекту у підростаючого покоління, якщо воно з раннього віку і впродовж усіх років навчання не буде ґрунтовно засвоювати фундаментальні доленосні цінності, сконцентровані у скарбах народної педагогіки. Мирослав Гнатович наголошує: “Народна педагогіка належить до тих могутніх феноменів, що забезпечують збереження національного характеру, звичок і психології людини”.

Дуже важливим є науковий фактор, що праці Стельмаховича спрямовані на зміцнення сім’ї, родини, на підвищення статусу їх у громадському, державному, загальнонаціональному житті. У своїй праці “Українська народна педагогіка”, що не має аналогів в українській педагогічній літературі, М.Г. Стельмахович писав: “Сім’я – це життєдайний осередок, що приводить на світ Божий, плекає найви-

щу цінність людства – дітей, цвіт нації, майбутнє народу, завдяки яким кожний батько і мати мають реальну можливість повторити та продовжити себе в своїх потомках. Кожна людина є смертною. Але сім'я, рід, родина, народ безсмертні”.

На жаль українська сім'я перебуває сьогодні в кризовому стані. Молоді люди, зневажаючи багатотисячлітні традиції, укладають так звані “громадянські шлюби”, в той же час зростає кількість розлучень (майже кожна третя пара розлучається), поширюється моральна розпуста, розтління молодих душ і сердець. Як наслідок збільшення кількості сиріт і напівсиріт, поширення дитячої безпритульності і злочинності, послаблення материнських і батьківських почуттів, відповідальності, обов'язків. “Зневірена, зневажена сім'я – загублене покоління, втрачене майбутнє”, – писав М.Г. Стельмахович [3].

Мирослав Гнатович турбувався про те, щоб українська сім'я була міцною, щоб менше було розлучень, дитячих трагедій. На його думку слід пропагувати народні погляди на сім'ю, на кохання.

Ось чому дуже важливо всебічно готувати юнаків та дівчат до створення сім'ї і виконання виховних функцій, до високої місії батька і матері.

Успіх виховного впливу української сім'ї на формування свідомого українця вирішальною мірою визначається рівнем загальної та педагогічної культури батьків. Сумніву не підлягає, що українська сім'я, школа й українська національна система родинно-шкільного виховання цілком спроможні мати адекватний їм український національний педагогічний всеобуч батьків.

Організаторам та керівникам культурно-освітньої роботи серед юнаків та батьків слід керуватися кращими здобутками педагогів, мовознавців, етнографів. Зокрема, вивчаючи праці М.Г. Стельмаховича і враховуючи вік та попередню підготовку учнів, можна розробляти і впроваджувати такі форми роботи:

- вечори запитань і відповідей;
- “Андріївські вечорниці”, “Різдвяний вертеп”, “Великодні гаївки” – сюжетно-обрядові свята;
- збирання матеріалу та оформлення генеологічного (або родового) дерева;
- педагогічні лекторії та питання;
- дискусії;
- семінари;
- організація виставок робіт з творів народного мистецтва;
- перегляд кінофільмів, спектаклів на теми національного, родинного виховання тощо.

“Таким чином, – писав М.Г. Стельмахович, – підготовка молоді до шлюбного життя виступає, з одного боку, як частина загального формування особистості, а з іншого, містить також спеціальні виховні дії щодо озброєння підростаючих поколінь знаннями й уміннями з народної педагогіки”.

Доробок М.Г. Стельмаховича став помітним набутком у розвитку української педагогічної думки. Його ідеї, положення, висновки взяті на озброєння викладачами вузів, науковцями для навчання і виховання учнів, студентів. Він створив потужну науково-педагогічну школу, визначив основні напрямки розвитку народної педагогіки, родинного виховання. Ряд аспектів потребують подальших наукових досліджень, зокрема впровадження ідей “Української народної педагогіки” М. Стельмаховича в навчально-виховний процес сучасної школи.

## Література

1. Завгородня Т.К. Українська педагогіка у персоналіях. – К., 2005. – С. 525-531.
2. Луцик Д., Логвиненко Г. Літопис педагогічної думки в Україні. – Дрогобич, 1999. – С. 140-150.
3. Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К; 1997. – 230 с.

*Коляда Наталія Миколаївна,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри соціальної педагогіки  
та історії педагогіки Уманського державного  
педагогічного університету ім. П. Тичини*

### **І. СОКОЛЯНСЬКИЙ (1889–1960) – ТЕОРЕТИК ДИТЯЧОГО РУХУ В УКРАЇНІ (20-ті РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)**

Вітчизняний дитячий рух має історичний досвід існування, він не є абсолютно новим явищем українського соціуму, його сучасний розвиток опирається на знання історичних уроків минулого. У цьому контексті набуває актуальності вивчення та об'єктивна оцінка теоретико-методичних надбань творчої спадщини Івана Панасовича Соколянського – відомого теоретика дитячого руху 20-х років ХХ століття.

І. Соколянський – один із тих, хто “... формував ідеологію раннього періоду радянської педагогічної науки” [5, 297]. Свідченням цього є його творчий доробок та науково-педагогічна діяльність, одним із важливих напрямів якої є обґрунтування дитячого руху: в теоретичному плані – через концепцію науки про поведінку, а в ідейному та ідеологічному – як розвиток ідей про необхідність формування класової зумовленості цієї ж поведінки [5, 299].

Теоретико-методичні міркування І. Соколянського з приводу організації дитячого руху висвітлено на сторінках журналів “Радянська освіта” (“Школа та дитрух на Україні” (1925), “Дитрух – школа – учитель” (1925), “Ув'язка соцвиху з дитячим рухом” (1925), “Про методику праці в комдитгрупах й установах соцвиху” (1925), “Дитячий рух – соціальне виховання” (1925), “Деякі питання радянської педагогіки” (1928)); “Дитячий рух” (“До питання про методику праці в комдитгрупах і установах соціального виховання” (1925), “Основні принципи системи роботи піонерської організації” (1929); “Шлях освіти” (Соціальні й біологічні моменти в дитячому русі” (1924)) та ін.

Основна ідея І. Соколянського як теоретика стосувалася так званої “ув'язки” соціального виховання (“соцвиху”) та дитячого руху (“дитруху”): “...не дитячий рух організовується на засадах соцвиху, а, навпаки, соціальне виховання будується на засадах дитруху. Дитячий рух є основне, на чому ми тільки й можемо розв'язати проблему соціального виховання. Дитячий рух є те джерело, з якого тільки й може постати нова, наукова (марксівська) педагогіка... Командні висоти в дитрухові, а не в соцвихові” [3, 23–24]. На його думку, з метою уникнення так званої “загрози захвату” дитячого руху педагогом, а не комсомолом,

школі необхідно повністю “...ув’язати свою працю з працею робітників дитячого руху” [4, 18].

Особливої уваги у справі організації “увязки” соціального виховання з дитячим рухом І. Соколянський надавав питанням методики, оскільки у робітників дитячого руху є чимало так званих “неясностей” та “хиб”, які можна виправити “поглибленням” їх методичної підготовки [4, 18].

Педагог був переконаний, що не можна розглядати поодинокі, ізольовані один від одного такі “органічно зв’язані між собою” проблеми, як соціальне виховання, наукова педагогіка, наукова методика педагогічної праці та комуністичний дитячий рух. Тільки спільним зусиллями педагогів-“соцвиховників” та комсомольців (як безпосередніх керівників комуністичного дитячого руху) можна виробити методику праці в комуністичних дитячих групах – основу методики соціального виховання [3, 25].

І. Соколянський виділив три основні взаємопов’язані чинники (так звані “моменти”) комуністичного дитячого руху як організованого педагогічного процесу: керівник, матеріал (оточення), дитинство. Відповідно – визначив основні вимоги щодо кожного з них. Для забезпечення рівноваги в організації педагогічного процесу І. Соколянський закликав педагогів до обов’язкової участі в дитячому рухові, але “... не до керування, а до участі, прямої безпосередньої участі” [2, 21].

Своєрідним підсумком до теоретико-методичного доробку І. Соколянського як теоретика дитячого руху є його визначення даної категорії: “Дитячий-же рух взагалі є дитяча активність, що виявляє собою реакції дитинства на всякі події, що виникають на суспільному тлі [оточенні. – *Н.К.*]... Словом, оточення цілком відбивається на дитячій масі і наповнює зміст її поведінки, утворює в масі ті форми й угруповання, що неминує виникають внаслідок певних процесів серед суспільства взагалі. Так, ми знаємо різні дитячі угруповання: національні, релігійні, партійні (укапістські), які й свідчать про те, що дитячий рух це не щось штучно витворене, але неминує явище в складних суспільних процесах” [2, 15–16].

Педагогічна та наукова діяльність І. Соколянського не лише не отримала об’єктивної оцінки сучасників, але й постійно піддавалася критиці. Свідченням цьому є два арешти – у 1933 та 1937 роках.

Однак напрацювання педагога як дефектолога широко застосовувались у спеціальній педагогіці, постійно вдосконалювалися та набули світового значення. У 1947 році Соколянський здобув науковий ступінь кандидата педагогічних наук, у 1957 році його реабілітували, а 20 років по смерті (1980 рік) йому було присуджено Державну премію СРСР з науки і техніки [1, 111–123; 5, 300–301].

Іван Панасович Соколянський – педагог, педолог, професор-дефектолог, організатор освіти і науки в Україні та Росії..., людина різнобічних знань і високоосвічений фахівець – залишив помітний слід в історії вітчизняної педагогіки.

Тому його творчий доробок, зокрема, як відомого теоретика дитячого руху 20-х років ХХ століття, потребує всебічного вивчення та об’єктивного висвітлення.

## Література

1. Репресовані педагоги України: жертви політичного терору (1920–1941) / В.І. Марочко, Г. Хілліг. – К.: Наук. світ, 2003. – 302 с.
2. Соколянський І. Дитрух – школа – учитель // Радянська освіта. – 1925. – №5. – С. 15–21.
3. Соколянський І. Про методикау праці в комдитгрупах й установах соцвиху // Радянська освіта. – 1925. – №12. – С. 23–35.
4. Соколянський І. Ув'язка соцвиху з дитячим рухом // Радянська освіта. – 1925. – №2. – С. 13–19.
5. Українська педагогіка в персоналіях: навч. посіб. [у 2 кн.]: Кн. 2. XX століття / За ред. О.В. Сухомлинської. – К.: Либідь, 2005. – 551 с.

*Конончук Тетяна Іванівна,  
завідувач кафедри української філології та культурології,  
кандидат філологічних наук, професор,  
член Національної спілки письменників України*

### **БОГДАН ПЕВНИЙ ЯК МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ І ПРОПАГАНДИСТ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В СВІТІ**

Богдан Певний (1931–2002) – одне з яскравих мистецьких імен на небосхилі української культури, що розквітло в еміграції. Живописець, графік, дослідник мистецтва і його активний пропагандист в часописах, газетах, на радіо. Особа митця виявляє характерні особливості мистецького досвіду, що притаманний епосі, яку він представляє, з її експериментами, пошуком, залученням багатого стильового досвіду, що його напрацьовано упродовж століть. Для українського читача відкриттям стала книга Б. Певного “Майстри нашого мистецтва” [1], з якої він постає як цікавий і глибокий мистецтвознавець, з логічними, виваженими оцінками, аргументованим аналізом, переконливими висновками. В його статтях представлені такі неповторні творчі особистості, як Михайло Бойчук, Олександр Архипенко, Яків Гніздовський, Михайло Черешньовський, Давид Бурлюк, Святослав Гординський, Юхим Михайлов, Алла Горська, Галина Мазепа, Михайло Мороз, Мирон Левицький, Петро Андрусів, Аркадія Оленська-Петришин та ін., що самобутньо виявили себе у живописі, графіці, скульптурі. Книга містить роздуми про культурну спадщину українців, “про доконечну потребу її збереження, про мистецьке життя українців поза межами батьківщини” [1, 6]. Праці, що склали книгу, друкувалися в різних еміграційних газетах, журналах, вони засвідчують високий мистецтвознавчий рівень і відповідальність автора за слово. І. Дзюба справедливо наголошує, що Б. Певний “робить це з такою послідовністю, системністю й так кваліфіковано, що вони (праці. – Т.К.) не загубилися, не забулися, не втратили своєї пізнавальної та оцінювальної ваги. А зібрані тепер водно, дають широку панораму мистецького життя української діаспори і не тільки: картину найвизначніших явищ українського мистецтва взагалі, притому в контексті світових процесів...” [2, 13]. Кожна стаття – це портрет того чи іншого митця, аналіз його творчого доробку, обов'язково біографічний фактаж, що дозволяє скласти цілісне уявлення про зображувану пос-

тять. Наприклад, 1990 року було написано статтю про художника Якова Гніздовського після однієї з персональних виставок, що відбулася вже після його смерті. Насамперед подається оцінка творчості: “Сліди Якова Гніздовського, мистця, який після війни чи не єдиний з українців у Південній Америці зумів здобути міжнародне признание, цупкішають із кожною черговою виставкою його творів” [1, 73]. А далі розкривається творчий шлях до міжнародного визнання. Б. Певний ретельно простежує витoki майстерності, еволюцію творчості, тематичний спектр доробку, види мистецтва, в яких працював митець, а це малярство, графіка, дереворити, наводить паралелі з іншими митцями, як-от, наприклад, стосовно книжкової графіки Я. Гніздовського та Георгія Нарбута. У статтях виразно постає особа автора. Для нього важливе значення мають найменші деталі, що розкривають митця не лише як творчу особистість, а й як людину. Через такі деталі стає зрозуміло, що сам дослідник спонукав до щирих стосунків, через які глибше розкривалися митці, і це збагатило дослідницьку палітру. Б. Певний цікавий спостереженнями, що мають загальне значення, виявляють типове у сприйнятті прекрасного, як-от: “Мистецтво має багато облич і те, що бачимо і переживаємо, великою мірою залежне від нас самих і від нашої готовності сприймати” [1, 74].

Народився Б. Певний у Луцьку на Волині, де поселився його батько полтавець, журналіст і старшина Армії УНР після програних визвольних змагань [1, 405]. Журналістику студіював у Мюнхені, мистецьку освіту – в Національній академії дизайну в Нью-Йорку, потім у Колумбійському та Нью-Йоркському університетах. Виступав у різних видах образотворчого мистецтва (живопис, мозаїка, книжкова графіка, політична карикатура, різьба по дереву); в різних жанрах (портрети, натюрморти, композиції). Його мистецькі роботи засвідчують, що “від 1951 року (з 20-літнього віку), живучи в Нью-Йорку, завжди переймався життям земляків, гостро реагував як художник своїми політичними карикатурами, плакатами (“Чи твої діти говорять моєю мовою?”, 1976), картинами (“Земля”, 1963 – до 30-річчя голодомору: де золотий український чорнозем із замордовоною голодом селянкою), статтями-дослідженнями злочинів тоталітарної системи, політичних переслідувань національної інтелігенції 60-, 70-, 80-х років минулого століття, уже віддалених, але ще не загоєних й актуальних і для українського сьогодні [3, 425]. Мистецтвознавчі праці виявляють його як людину, котра, сама будучи митцем, з великою любов’ю писала про інших митців. Завдяки його публікаціям, наприклад ще 1971 року світові було представлено таких оригінальних, глибоко національних художників, як Опанас Заливаха (“Крилаті”, Бельгія, Брюссель, 1971, ч. 10), Іван Марчук (“Крилаті”, 1972, ч. 3), Никифор Дровняк (“Крилаті”, 1973, ч. 1 та “Сучасність”, Нью-Йорк, 1985, ч. 6/290). Як відомо, журнал “Сучасність” до 1991 року виходив у Нью-Йорку, а потім продовжив свої видання в Києві, і з ним і далі плідно працював Б. Певний, подаючи матеріали про митців-емігрантів, як-от “Архипенкове коріння” (1992, ч. 9/377) чи “Винниченкове малярство: курйоз чи мистецтво?” (1994, ч. 9/401), чи про цілу творчу династію “Холодні – батько, син і правнук” (2001, ч. 10/486) та ін. Коли було піднято “залізну завісу”, почав друкуватися в таких часописах як “Україна”, “Дзвін”, “Пам’ятки України”, “Слово і час”, “Старожитності”, “Пам’ять століть”, в газетах “Наша віра”, “Культура і життя” та ін., 1994 року був прийнятий до

Національної спілки художників України. Його підходи до мистецьких явищ у світовому контексті ілюструють звертання до знакових постатей інших культур в спеціальних статтях: про Сальвадора Далі (“Сучасність”, 1995, ч. 4/408), Василя Кандинського (“Сучасність”, 1995, ч. 9/413), Марка Шагала (“Сучасність”, 1996, ч. 6/422) та ін. Нині доробок Б. Певного в Україні представлений також книгою повістей (Змова. – Львів: Кальварія, 2002). Погляд Б. Певного на мистецтво є прикладом методології, що може стати взірцем дослідження і пропаганди та його багатогранної мистецької спадщини.

### Література

1. Певний Б. Майстри нашого часу. – Нью-Йорк – Київ: Сучасність, 2005. – 432 с.
2. Дзюба І. Майстер мистецької критики // Певний Б. Майстри нашого часу. – С. 13–14.
3. Перевальський В. Задивлений у її зіниці // Певний Б. Майстри нашого часу. – С. 425–427.

*Копитко Ганна Юріївна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## ДО ПИТАННЯ КЛІРОСНОГО РЕПЕРТУАРУ СІЛЬСЬКИХ ЦЕРКОВ КИЇВЩИНИ

Важливою особливістю сучасного побутування сільських церков є відсутність професійного хору, і тому пісенний репертуар богослужіння виконується тільки кліросом. Оскільки сільський клірос складається зі співаків, що не мають професійної освіти, коло репертуару, який він може виконати, значно звужується й набуває певних особливостей.

Для орієнтування майбутніх сільських регентів постала потреба виявити специфіку репертуару, який виконується в сільських церквах Київщини. Для цього ми проаналізуємо частину з репертуару (антифони, Херувимську пісню, Достойно єсть) сільських кліросів на прикладі церкви Успіння Святої Богородиці села Мотовилівки і залежно від якості її виконання окреслимо особливості рекомендованого репертуару. В обраних піснеспівах, з одного боку, яскраво виявляються музичні особливості, які повинні мати твори репертуару сільського кліросу, а з іншого, – ознаки, які заважають вдалому виконанню цих творів.

**Перший антифон (Пс.102) “Благослови, душе моя, Господа”.** Зауважимо, що через те, що у церкві лише один хор, то він і виконує всі антифони. В основі цього твору лежить мелодія першого гласу. Основний музичний матеріал повністю викладається при виконанні першої строфи, а подальший музичний розвиток полягає у варіативному розвитку мелодії. Амбітус мелодії – квінта, яка досягається трьома хвилями. Фактура цього антифону варіантно-підголоскова з октавним унісоном альтової та басової партій і терцевим підголоском у партії сопрано. Хор виконує цей піснеспів на достатньо високому рівні, без великої кількості “під’їздів”, та з наявністю ритмічного, дикційного ансамблів. Однак у місцях заповільнення (перші рядки кожної строфи) хор бере дихання в середині

слова і розриває його, і до того ж при виконанні таких епізодів з'являються досить значні “під'їзди”.

**Другий антифон (Пс. 145) “Хвали, душе моя, Господа”.** Досить цікавим є цей антифон у ритмічному відношенні: поряд з чвертками (при прискоренні вісімки) тут застосовується тріоль (наприклад, “ізидет дух его й возвратітся в землю свою”), наявними є половинні та цілі ноти і пунктирний ритм різних тривалостей. Використовується силабічний тип співвідношення музики і тексту. Мелодична структура твору дуже незвична, мелодичний малюнок якої точно повторюється лише двічі. Початок і завершення музичних фраз часто не збігаються зі складочисловою будовою структури строфи. Підсумовуючи аналіз цього антифону, можна сказати, що в даному творі використано два типи мелодики: речитативний та моторний, загальний амбітус мелодики м.7, тип фактури – варіантно-підголосковий з елементами кантового типу, а тип співвідношення музики і тексту – силабічний. Немає єдиного для всіх строф наспіву. Прослідковуються такі особливості: практично відсутні ритмічний та дикційний ансамблі, є значні “під'їзди” (особливо в тих місцях, де в мелодії присутні навіть незначні стрибки). В цілому виконання другого антифону значно гірше, ніж виконання першого антифону.

**Третій антифон “Во царствії твоєм”.** Хор виконує антифон “Київського розспіву” з незначними відмінностями. (Нотний обиход церковного пения. Песнопения Божественной Литургии. – Красногорський монастир м. Золотоноша Черкаської єпархії, 2000. – С. 20-21).

Як і в попередньому піснеспіві, в оригіналі твір написано в гомофонно-гармонічній фактурі, але через відсутність в цьому хорі тенорової партії, фактура твору стає кантовою з елементами варіантно-підголоскового типу в рядках, де бас дублює альтову партію. Ритміка збігається з ритмікою оригіналу і складається з чергування звуків двох тривалостей – половинкою і чверткою відповідно до наголосу в рядку тексту. Цей твір клірос виконує досить злагоджено, без “під'їздів”, хоча в місцях, де “читок” виконується повільно, є певні порушення ритмічного і дикційного ансамблів.

**“Херувимська пісня”.** Музичний твір написано у дводольній метриці (розмір чотири чверті); фактура твору – варіантно-підголоскова (переважання дублюючої ролі басової партії), з елементами кантового типу. Характерною рисою для жанру Херувимської пісні є куплетно-варіаційна форма (містить у собі чотири куплети: перші три відповідають трьом рядкам першої частини вірша, а четвертий – другій частині), в якій написано і цей твір. Мелодика – кантиленного типу, що також є характерним для цього жанру. Мелодичні фрази складаються з оспівування певних ступенів, найчастіше звуків тонічного тризвуку. Амбітус мелодики досить велика – м.7, що є характерним для мелодії кантиленного типу. При прослуховуванні цього твору одразу стають помітними значні проблеми з інтонуванням. Великий амбітус мелодики – занадто складний для співаків цього хору, тому є велика кількість “під'їздів”. Відсутній один з найважливіших елементів хорова виконавства – стрій. У повільному темпі хористи не справляються з довгими музичними фразами твору і при виконанні фраз порушується їх розвиток. До того ж через повільний темп порушуються ритмічний та дикційний ансамблі.



“Достойно есть” IV гласу. “Вхідне”. В основу цього піснеспіву покладено скорочений грецький розспів, мелодія якого дещо змінена для збереження сталого терцевого голосоведіння. Метрика піснеспіву підпорядковується тексту, і для неї, характерний затактовий початок музичної фрази. Ритмічні малюнки складаються з чергування трьох тривалостей – вісімок, чвертних та половинних нот, у відповідності до наголосу в словах з використанням половинних тривалостей на наголошеному складі ключових слів-строф. Твір написано в простій двочасній варіаційній формі з кодою, де кожна частина відповідає одному музичному періоду. Розвиток мелодії відбувається завдяки численним варіаціям. Тип мелодики – речитативно-моторний, з переважанням моторного типу, а тип співвідношення мелодії й тексту силабічно-невматичний. Амбітус мелодії – зм. 5. Фактура твору – варіантно-підголоскова, з мелодією в партії сопрано, яка октавно дублюється басом, та терцевим підголоском в партії альтів. Не зважаючи на велику кількість варіацій, хор добре справляється з виконанням цього піснеспіву. Хористи співають в ансамблі, майже відсутні характерні “під’їзди”.

З наведеного можемо зробити висновки: при обранні піснеспівів для виконання в сільських церквах слід уникати творів з великим амбітусом мелодики, із значною кількістю різного музичного матеріалу. Краще обирати твори з варіаційним типом форми та розвитку. Легкими для виконання є Київський та Грецький розспіви, і тому ми можемо рекомендувати священикам та регентам, що приїждять на парафії Київщини, орієнтувати хористів кліросного хору на вивчення цих розспівів. Також вдалим для виконання у сільських церквах є твори на гласові мелодії. При виконанні піснеспівів слід пам’ятати, що занадто повільний темп провокує порушення ритмічного та дикційного ансамблів.

*Коротя-Ковальська Валентина Павлівна,  
завідділом національної культури  
Науково-дослідного Інституту українознавства  
Міністерства освіти та науки України,  
народна артистка України*

**ВАСИЛЬ ЄМЕЦЬ – ТВОРЕЦЬ ПЕРШОЇ  
УКРАЇНСЬКОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ,  
СПІВАК, БАНДУРИСТ, ПИСЬМЕННИК (1890–1982)**

У серпневі дні 1890 року недалеко від Охтирки, старовинного полкового міста Слобідського козацтва в с. Шарівці Богодухівського р-ну на Слобожанщині красива і співуча селянка Євдокія подарувала своєму чоловікові Костеві Ємцю, завідуючому механічними справами місцевої гуральні їхнього першого сина Василя.

Сім’я була талановита. Мати була донькою шарівського писаря, мала добрий голос, любила рідні українські пісні, пошану до яких назавжди успадкував малий Василько. Здібний до технічних справ батько від звичайного робітника гуральні самотужки вивершився на інженерську посаду, кохався у садівництві, квітникарстві, любив музику, трохи грав на скрипці. До революції 1905 року зумів сам зробити

фонограф і записував спів своїх дітей – Василя, Зіни і Федора та ще різних кобзарів, які часто навідувалися до їхньої хати.

У дитинстві малий Василько мав мандоліну, балалайку, гітару та мріяв про кобзу, отож, без відома батька на власно зароблені гроші він купує бандуру. З тієї хвилини вже жодний сліпий кобзар не минає хати, де жив молодий гімназист Василь Ємець. У Охтирській гімназії 1911 року Василько почав свою творчу кар'єру піснею на слова Т. Шевченка “Розрита могила”, за що мав великі неприємності.

Після закінчення гімназії Василь вчиться у Харківському університеті (фізико-математичний факультет), навчає гри на бандурі студентів, у вільний час їде на Кубань і там, у Катеринограді, закладає першу і єдину тоді на всі козацькі землі Кобзарську школу.

Після двох років навчання через публічні демонстрації проти царського уряду змушений був продовжити навчання у Московському університеті. Там виступає на Всеслов'янському концерті (1914), грає у Великому Імператорському театрі, після чого щоденник “Русское слово” вперше називає Василя віртуозом (1916). По закінченні університету у 1918 року Ємець повертається в Україну і пристає до горстки молодих сміливців Українського Війська, що боронила нашу столицю від московської навали. У часи УНР був членом Першого Українського Конгресу в Києві та Центральної Управи спілки “Просвіт”, стає співробітником Міністерства Народної освіти і працює в ньому за Гетьманщини аж до її повалення. Встигає створити першу в історії новітньої України Капелу зрячих бандуристів (Капела Кобзарів), дебют якої відбувся в театрі Бергоньє у Києві, вул. Фундукліївська. У репертуарі капели звучав і гімн П. Чубинського, перший рядок якого диригент змінив з “Ще не вмерла Україна” на “Вже воскресла Україна”.

Як згадує Василь Ємець, гетьман Павло Скоропадський був прихильником кобзарства і про це свідчить той факт, що Музичний Відділ Головного Управління Мистецтва й Культури, що був автономною частиною Міністерства Народної Освіти, наказав Василю Ємцю написати законопроект із кошторисом на такі справи:

- 1) утримання Капели Кобзарів;
- 2) відкриття при ній школи гри на бандурі;
- 3) заснування притулку для старих та слабих сліпих кобзарів;
- 4) заснування майстерні, де вироблялися б кобзи, ліри (релі) та інші українські музичні інструменти;
- 5) заснування кобзарського музею.

За словами Василя Ємця “у 1918 році Україна вже мала велику кількість українських середніх шкіл, два повних і два неповних державних університети, Українську Державну Академію наук, були удержавлені: Український Драматичний Театр, Український Народний Театр М. Садовського, Український Національний Хор (пізніше Державна Капела), Симфонічний Оркестр, а Київська Міська Опера була на шляху до переформування в Державну Національну Оперу, до якої Гетьман стягав наших найславніших співаків з імператорських театрів Москви і Петербурга. Того ж року почала створюватись Українська Державна Військова Академія, відроджувалось Українське Козацтво. Україна була поді-

лена на вісім козацьких кошів, де були створені кошові ради і призначено кошових, що склалися з цвіту українського фахового, освідченого полковництва та генералітету, почалося вписування до козацьких реєстрів. В кобзарях Гетьман П. Скоропадський убачав носіїв гетьмансько-козацької традиції, які зіграють значну роль у державницькій справі.

Був Василь Ємець і козаком-однорічником новітнього Війська Запорізького, належав до полку ім. П. Дорошенка. Виступав з концертами по театрах, народних школах, стодолах, станціях, цукроварнях, казармах, “у чистому полі або й на козацькому возі при битій дорозі”... Влітку 1919 року в Могилеві-Подільському (за голодомору там помер його батько) він грав Головному Отаманові Симону Петлюрі.

Працює Ємець і пером. Його перша стаття “Відродження бандури” була надрукована у тижневику “Сніп” у 1912 році, який видавав у Харкові відомий український патріот і самостійник М. Міхновський. Не переставав він писати про кобзарство і в еміграції, куди він потрапив після повалення Гетьманщини. Року 1922 вийшла у Берліні накладом гетьманського видавництва “Українське слово” його стаття “Наша держава” та книжечка “Кобза та кобзарі”. Цікаві й оригінальні його думки про народну пісенну творчість українців. Аналізуючи народні пісні, зокрема думи, він писав, що “там можна відшукати грецькі, турецько-татарські, арабські й інші чужі елементи. Не дурно ж нашу музику зараховують до так званої екзотичної музики, до якої належить арабська, перська, циганська й інші. Поза тим усі ці впливи не вбили її самостійного характеру, але збагатили її, сприяли витворенню тієї на весь світ рідкої краси, яку виявляє собою українська народна пісня”.

Тільки до 50-річчя своєї творчої діяльності Василь Ємець написав більше сорока робіт, у яких велику увагу приділяв козацтву та козацькій духовності. Ці твори були емоційними і насиченими справжнім патріотизмом. Він описує історію козацтва та кобзарства (“Кобзарство Старої Гетьманщини”), згадує І. Мазепу, що грав на бандурі з відбитим гербом великого Гетьмана Кирила Розумовського, за якого, на думку Ємця, музичне мистецтво в Україні взагалі було у розквіті, добрим словом згадує також Семена Палія, фастівського полковника, та запорізького отамана Антона Головатого. Василь Ємець служив Україні кобзою і так грав і співав, що гірко плакали слухачі, та не приписував це нашим сумним українським пісням і вже зовсім не відносив цього на конто своєї гри, згадуючи: “Я не знав, що так тужно говорила до них через бандуру душа України... Ні один інструмент не заговорить так близько до серця, як бандура”.

Василь Ємець, як бандурист, талановито і професійно об’єднав способи гри слобідської, чернігівської та полтавської, які існували в Україні, з доданням власних збагачень. Це ще одна грань його великого таланту. Сказати, що в його руках бандура грає, – замало. Як пише газета “Український голос”, вона говорить майже людською мовою... як химерний Шевченків бандурист Перебендя бандура Ємця так само химерно вміє переходити з плачу на сміх, а зі сміху на плач” (Вінніпег, 1930). Воістину риса, що становить особливі виміри українського буття.

Будучи у Празі на початку 20-х років, Василь Ємець створив другу капелу бандуристів, тимчасом студіює у Празькій консерваторії, пізніше вчиться в

одній з берлінських консерваторій. Диригентуру проходить у музичного теоретика і помічника всесвітньо відомого диригента О. Кошиця професорки Платониди Шуровської-Росіневич.

Виступав він у багатьох країнах Європи, його пісні у супроводі бандури захоплено слухали чехи, словаки, німці, бельгійці, литовці, вірмени, грузини і азербайджанці, донські козаки, поляки тощо. Мав великий успіх у конкурсі музикантів та співаків Парижа (1934), але найцікавішим виступом Василя Ємця, мабуть, треба вважати його гру перед музичною елітою Парижа. Це був виступ для французьких артистів, співаків і музикантів. У паризькому аристократичному салоні до Ємцевої бандури дуже пасував елегантний фрак. То був великий успіх. А Україні – заслужена слава.

На урочистостях до 25-річного ювілею творчої праці Василя Ємця у Вінніпезі (Канада, 1936) була виголошена чудова промова його друга, П. Маценка – визначного музикознавця, що представив митця людиною високої майстерності, яка повністю віддала себе на службу Україні. Зокрема він сказав: “В його особі ми маємо честь бачити людину чину до загиби. В його ділах найбільший чин – все для Батьківщини...”

Після одинадцяти місяців виступів перед українцями Канади великий маестро перебирається у Міннеаполіс (Америка). У свої 48 років тут, у Міннеаполісі, Василь Ємець зустрів свою найдорожчу сердечну половинку, панну Марію Готру-Дорошенко, яка з боку своєї матері походила з роду Гетьмана Петра Дорошенка й жила в Америці. Вінчання відбулося в м. Емерсон, що біля Вінніпегу. Цікаво, що цей обряд виконав спеціально прибулий з Америки протоєрей о. Павло Корсуновський, колишній священнослужитель київського собору св. Софії, що у 1919 році своїм могутнім і славетним на весь світ басом-профундо (був учасником відомої хорової капели під керівництвом О. Кошиця) проголосив на Софіївській площі у Києві злуку всіх українських земель в одну Соборну Українську державу.

Між американцями своєю бандурою на той час уже професор Ємець викликав просто сенсацію. В його кобзарському репертуарі поряд з народною звучала музика видатних композиторів світу: “Арабський танець” з “З рідвяної сюїти” Чайковського; “Largo” з “Четвертої Симфонії” Дворжака; “Друга угорська рапсодія” Ліста; “Місячна соната” (Adagio) Бетховена, чим підняв авторитет української бандури до ще небувалої в її віковій історії висоти. Музикознавець Михайло Качмар захоплено відмічав: “Українці повинні радіти, що наша нація без держави – та ще видає з-поміж себе таких рідких митців”. А ще проф. Ємець був першим бандуристом, який виступав у знаменитому Голлівуді – світовій столиці фільму. Голлівудська фірма “Кепітол” видала його п’ятнадцятихвилинну платівку “В горах України”, де радісно звучала музика гуцульського танцю “Аркан”, мелодія пісні “Вівчар на сопілці тужно виграє”, побічні теми коломийок і козацьких дум. На радіостанції CBS вперше в історії українського кобзарства і історії Голлівуду у 1943 році пролунали по Америці і Мексиці струни бандури В. Ємця. України там не знали, хотіли оголосити митця “москвином”, а бандуру “московською”, на що бандурист відмовився виступати і воля його була виконана, він залишився українцем. “В історії української еміграції В. Ємець

буде записаний як черговий амбасадор нашого народу і його культури”, – писало видання “Український робітник”(Америка) у 1949 році.

Минають роки. Василь Ємець гідно несе свій кобзарський хрест і входить в історію нашої національної кобзарської музики не тільки як її найкращий інтерпретатор, як віртуоз і композит, але й як здібний майстер удосконалення самої бандури. Він довершив свою давню мрію “зробити наш національний інструмент приступним для грання класичної музики”. Довгих вісім років Ємець експериментував над бандурами. Чого не змогли дойти найкращі майстри музичних інструментів Голлівуду та Лос-Анджелесу, створив сам бандурист. На світ з’явилася велична бандура, що має 62 струни і п’ять повних хроматичних октав. Саме з нею маестро “розсівав тьму” в широкому світі, якою була оповита його далека і омріяна рідна земля.

16 грудня 1961 року в Лос-Анджелесі українська громадськість святкувала золотий ювілей музично-мистецької праці Василя Ємця заходами Українського Літературно-мистецького об’єднання Каліфорнії. Ювілярові тоді виповнився 71 рік від дня народження. Виглядав він молодо і бадьоро. Маестро урочисто і щиро вітали друзі та шанувальники, серед яких був молодий піаніст п. Вірко Балей, що виконав на фортепіано “Лірницьку пісню” Барвінського (тепер цей митець часто буває в Україні і плідно співпрацює з українськими музикантами). Свою працю Маестро розглядав як звичайний обов’язок перед Батьківщиною. Він дякував своїм батькам за піклування та батьківську любов і обіцяв, що пам’ять про них буде жити, поки б’ється його серце; своїй дружині Марії, що так віддано вписала себе в історію його життя, незчисленним землякам, друзям з Риму, Німеччини, Америки, Канади, Англії, Голландії, Франції, своєму рідному братові Федору Ємцеві, колишньому старшині Синьожупанного Козацтва, професору скульптури й директору скульптурного відділу німецької державної Академії в Берліні, панам директорам, що вміщували його роботи у своїх виданнях та “Республіці Американського волелюбного народу, де він, український емігрант, знайшов свій притулок”.

Цього ж року у Торонто вийшла ювілейна книга “Василь Ємець”, що складалася з двох частин. Перша освітила творчий шлях Маестро з 1911 по 1961 роки, вміщаючи величезну кількість вельми цікавих світлин. На одній з них бачимо Василя з матір’ю, які сиділи за круглим столом, накритим ошатною скатертиною, а за ними на стіні великий портрет Тараса Шевченка під святковим вишитим рушником. Є тут і рідкісні знімки визначних людей тієї епохи – диригента О. Кошиця, гетьмана П Скоропадського, його дітей Єлисавети та Данила тощо.

Ось як писав один з авторів М. Калинівський: “Усе найкраще, що створила душа Українського Народу за своє існування, пісню і думу, він проніс через континенти наче смолоскип чи бойовий прапор, спонукуючи найгоноровіші, найвибагливіші, найвитонченіші в своїх музичних смаках західні центри уклонятися українському народному генієві. Хвилюючи до сліз, він викликав у чужинців найбільше признання, подив і захоплення як українським духом, так і самою інтерпретацією кобзарської музики. Найвизначніші захоплені музикологи і музичні критики поставили професора В. Ємця в лави найбільших музиків світу”.

Дізнаємось також, що репертуар маестро вмщував близько 200 творів, деякі з них мали назви, які говорять самі за себе:

“Чого плачеш, Україно?”;

“Про Залізняка”;

“Козак Шарівка” (кобзарський козачок на честь свого села, де народився)

“Ой літає орел сизий” (сл. Т. Шевченка);

“Сніговій” (артистична імпровізація завірюхи, дає малюнок сніговію з усіма своїми звуками і виттям вітру).

Друга частина книги вмщує роздуми Маестро про козаків-бандурників старих часів та доби Василя Ємця, яку він називає новітньою. Автор вважає, що бандура в своїй первісній назві “кобза” була відома нашому народові ще в IX–X століттях, про що свідчить арабський письменник Ібн Дауд (“Чужинці про Україну” Володимира Січинського. – Авсгсбург, 1946).

Кобза-бандура була незмінним атрибутом козацької доби, її духовним лідером і звучала не тільки у виконанні сліпих кобзарів, а й з уст козаків-бандурників, воїнів у часи Хмельниччини, чи значно пізнішої, Коліївщини – великого повстання гайдамаків. Автор зазначає, що сліпі кобзарі XIX століття були першими будителями козацького духу в Тараса Шевченка, бо ж за видющих і за сліпих кобзарів Шевченко згадує аж 46 разів. Між іншим у своїх спогадах автор щиро потерпає, що в Україні ніхто не згадує, що саме він, Василь Ємець, організував першу в історії новітньої України капелу бандуристів у 1918 за великої прихильності П. Скоропадського. Цікаво, що автор з повагою і любов’ю згадує кожного свого учня-бандурника, описуючи їх творчий і життєвий шлях. Більшість з них загинула у горнилах тих буремних часів.

Довгим, цікавим і насиченим було життя професора В. Ємця – досить інтелігентної та освіченої людини. Він дивував світ своєю майстерністю гри на бандурі, його голосом співала Україна на найкращих столичних сценах світу. Мріяв ще виступити на центральній сцені України в оперному театрі у Києві, вірив, що воскресне наша держава, що “Минуть літа... Забудуться страшні часи кривавої боротьби. По цілій Україні лунатиме радісний спів великого щасливого народу... А коли часом до того співу болісно приємним диссонансом озвуться сумні акорди кобзи та почувється пісня-плач – то співатимуть кобзарі про славу тих, що полягли за Україну, співатимуть про море сліз та крові... Співатимуть про наші дні” (В. Ємець. Кобза та кобзарі. – Нью-Йорк, 1959).

Василь Ємець повертається до нас через газетні статті, радіопередачі, спогади. І ми вклоняємось йому, дякуючи за те, що своїм духовним життям зумів гідно вплести пісенну Квітку України у золотий вінок світової культури.

*Кулик Алла Олексіївна,  
старший викладач Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв у м. Чернігові*

## **В.В. ДУБРАВІН: ВАГОМІСТЬ ВНЕСКУ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНО-МУЗИКОЗНАВЧУ ТА ПЕДАГОГІЧНУ ВІТЧИЗНЯНУ НАУКУ**

Невтомна, самовіддана праця Валентина Володимировича Дубравіна (1933–1995) – фольклориста, етномузикознавця, педагога, композитора, автора понад сотні опублікованих праць – є вагомим внеском в українську національну культуру. Це була творча Особистість, якій вдалося у своїй діяльності поєднати збирацьку роботу з науковою творчістю, визначити перспективні напрями досліджень у фольклористично-музикознавчій та педагогічній науці.

Музично-етнографічну діяльність (збирання народних пісень) В. Дубравін розпочав у 1961 році й тривала вона понад четверть століття – за цей час дослідник записав близько двадцяти п'яти тисяч народних перлин! Вибір В. Дубравіним фаху етномузиколога та історика культури було здійснено ще в Київській консерваторії під впливом таких відомих фундаторів українського музикознавства, як О.Я. Шреєр-Ткаченко, Є.М. Столова, К.В. Майбурова. Саме під час навчання в консерваторії розпочалися науково-творчі контакти майбутнього вченого з редакцією журналу “Вперед”, де він відбирав тексти пісень, редагував їх та переписував по Брайлю. (Використовуючи шрифт Брайля, В. Дубравін писав тексти пісень, які ставали доступними для прочитання незрячим людям).

Остаточо культурно-історичні та етнографічні інтереси В. Дубравіна сформувалися під впливом процесу відродження народознавчих досліджень 1960–1970-х років, що стало якісно новим етапом розвитку вітчизняної фольклористики. Вирішальну роль відіграло особисте знайомство майбутнього вченого з Я. Проппом, П. Вульфюсом та Ф. Рубцовим (останній був науковим керівником В. Дубравіна під час його навчання в аспірантурі при Ленінградській консерваторії). Велику роль у 1970-х роках відіграли науково-творчі контакти В. Дубравіна з Будинком народної творчості в м. Суми, де розпочалась його експедиційна та наукова робота. Саме сюди приїздили аматори зі всієї області, щоб отримати консультації зі збирання фольклору та прослухати лекції з теорії та композиції, які читав В. Дубравін.

Результатом фольклорно-польової та дослідницької роботи став ряд наукових публікацій, а також нотна збірка пісень Сумщини з коментарями та вступною статтею, у якій автор аналізує жанровий склад фольклору регіону, визначає межі музичних діалектів, вказуючи на їхні характерні риси. Доктор мистецтвознавства Н. Шумада у статті “Відкривач пісенних джерел Сумщини” констатує: “Провівши записи в багатьох селах Сумщини, Дубравін став володарем унікальної фонотеки обрядової творчості” [4, 71].

З 1983 року вчений почав вивчати народнопісенну творчість Чернігівщини: протягом кількох років він досліджував пісні Бахмацького, Борзнянського, Варвинського, Козелецького, Корюківського, Ніжинського, Щорського та інших

районів області. На базі зібраного матеріалу В. Дубравін уклав збірку, до якої увійшли кращі зразки народних пісень, підібрані укладачем з урахуванням локальних та стильових прикмет фольклору Чернігівщини. Значно пізніше дружиною вченого та його колегою В.Г. Дубравіною були здійснені ще чотири видання зібраних пісень: “Пісні Чернігівщини”, “Пісні одного села”, “Пісні Шевченкового краю”, “Пісні Слобожанщини”. В них нараховується 2369 пісенних зразків; до кожної мелодії надається науковий коментар. Величезну цінність зібраного Дубравіни матеріалу відзначали всесвітньо визнані вчені-фольклористи С. Грица та І. Земцовський. Дослідник народної творчості О. Вертій в одній із статей писав: “В історії не лише вітчизняної, а й світової фольклористики, мабуть, немає постаті, рівної Валентину Дубравіну в цьому плані...” [1, 120].

Плідно досліджуючи та вивчаючи народнопісенний фольклор, В.В. Дубравін паралельно займався *педагогічною діяльністю*. Розпочався його творчий шлях у Сумському музичному училищі, а потім у Сумському педагогічному університеті ім. А.С. Макаренка. Останні дванадцять років свого життя вчений присвятив Ніжинському педагогічному університету ім. М.В. Гоголя.

Значну частину творчого доробку В.В. Дубравіна становлять праці з педагогічної проблематики, присвячені, зокрема, методичним питанням. Особливу цінність для музичної педагогіки являє розроблений вченим проект програми для педагогічних інститутів “Українська музична творчість”, у якому представлена цілісна система викладання предмету “Народна музична творчість”. Цей проект був створений на основі узагальнення наукових досягнень фольклористики, а також власного педагогічного досвіду – у своїй педагогічній діяльності В. Дубравін користувався саме власними науковими розробками проекту, який охоплював загальні теоретичні і методологічні питання фольклору в їх соціологічному та історичному аспектах.

Таким чином, В. Дубравін ще у 1988 році започаткував викладання предмету, практична програма якого, по-перше, передбачала вивчення автентичного фольклору, середовища носіїв народних музичних традицій, по-друге, допомагала відобразити динаміку побутування народної пісенності в її історичному розвитку од найдавніших часів до наших днів.

Не менш вагомий інтерес представляє методична розробка вченого з курсу народної творчості “Народний музичний епос”, у якій всебічно висвітлені жанрова специфіка епосу, його витоки і музично-поетичні особливості. Важливою працею є “Хрестоматія з української народної музичної творчості” в трьох випусках, яка не лише знайомить студентів з провідними жанрами усної традиції, але й відбиває в контексті еволюції фольклору явища сучасного народного музичування. Хрестоматія стала першим навчальним посібником такого типу в Україні; до неї переважно увійшли зразки власних фольклорних записів вченого. Додатком до Хрестоматії став посібник для спецсемінару з української народної музичної творчості під назвою “Російська балада “Вдовушка” в Україні” (зведення варіантів пісні). На прикладі даного посібника автор показує, яким чином здійснюється один із суттєвіших принципів фольклору – багатоваріантність.

Органічну частину забезпечення навчально-педагогічного процесу становлять тексти лекцій та семінарів, методичні рекомендації з історії зарубіжної музики, а також окремі статті з питань естетичного виховання, які В. Дубравін



передав окремим викладачам музично-педагогічного факультету Ніжинського педагогічного університету. Питання про шляхи вдосконалення викладання фольклору та музично-теоретичних дисциплін В. Дубравін неодноразово піднімав, виступаючи на республіканських та міжвузівських конференціях. Вчений стверджував, що пісенний фольклор має бути не лише предметом дослідження, а й стати спеціальним предметом вивчення в учбовому закладі.

Таким чином, один із найважливіших педагогічних принципів В. Дубравіна полягає в органічному поєднанні науково-теоретичної, фольклористичної та педагогічної діяльності, запровадженні результатів власних наукових досліджень у музично-педагогічну практику. Враховуючи, що брак науково-методичної літератури сьогодні є однією з головних проблем забезпечення навчального процесу, доробок вченого становить вагомий внесок у вітчизняну музикознавчу та педагогічну науку.

### Література

1. Вертій О.І. Народнопісенні звичаї Сумщини // Народна творчість та етнографія – 2005. – № 5. – С. 118-120.
2. Дубравін В. Шляхи вдосконалення викладання фольклору на музично-педагогічному факультеті // Шляхи вдосконалення професійно-педагогічної підготовки вчителя в умовах перебудови вищої і середньої школи: Тези доповідей міжвузівської науково-практичної конференції. – Ч. II. – Ніжин, 1990. – С. 56-57.
3. Дубравіна В. Унікальне зібрання народних пісень // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 5. – С. 78-82.
4. Шумада Н. Відкривач пісенних джерел Сумщини // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 3. – С. 70-72.
5. Izaly Zemtsovski. Valentin Vladimirovich Dubravin (1933–1995). // Slavik and East European Folklore Association Journal / Vol.II. – 1997. – №2. – P. 49-50.

*Куровська Ірина Ростиславівна,  
здобувач РВНЗ “Кримський гуманітарний  
університет”, м. Ялта*

### **ВИДАТНІ ПОСТАТІ БАНДУРИСТІВ КРИМУ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)**

Видатні діячі української культури Ф. Колесса, Д. Яворницький, Л. Українка, К. Квітка досліджували фольклор Тавриди і приділяли велику увагу кобзарям та їхньому репертуару. Вони розуміли унікальність та значення кобзарства в цілому в Україні і конкретно у Криму.

У 1908 році Леся Українка та її чоловік, етномузиколог Клемент Квітка, запросили до себе в Ялту харківського кобзаря Гната Гончаренка. Вони записали його виконання дум та пісень на воскові циліндри. Цей історичний факт дуже символічний. З того часу минуло століття, і ми можемо сказати, що кобзарське (бандурне) мистецтво Криму розвивається, зважаючи на особливості регіону (полікультурність).

Мистецтво бандуристів Криму другої половини ХХ століття представлено яскравими постатями: О. Нирко (м. Ялта), В. Сухенко (м. Сімферополь), М. Ковальський (м. Джанкой), В. Хелемеля (м. Феодосія) та ін. Всі вони – представники різних кобзарських шкіл та регіонів України. У кожного з них – свій багатий досвід втілення національної ідеї, утвердження та розвитку української культури в Криму.

О. Ф. Нирко, представник запорізьких козаків, відтворював на кримській землі традиції кобзарів та бандуристів Нікопольщини; В. Д. Сухенко – нащадок кубанського козацтва; В. І. Хелемеля – представниця багатой кобзарської традиції Сумщини; М. Л. Ковальський – кримчанин. Спільним у їхній діяльності було організація численних колективів бандуристів на території Криму; виховання молодого змїни – викладання бандури у навчальних закладах (крім М. Ковальського); патріотизм, самовідданість, самопожертва у справі розвитку кобзарського (бандурного) мистецтва регіону, репертуар колективів, створених цими талановитими, багатогранними особистостями: невелика кількість історичних пісень, відсутність дум, духовних жанрів, але більшість патріотичних пісень, ліричних, обрядових, жартівливих, інструментальна музика українських композиторів, обробки українських народних пісень та танців. Коротко розглянемо внесок видатних педагогів-бандуристів Криму другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

У 1964 році з м. Нікополя до Ялти приїхав **Олексій Федорович Нирко** (1926-2005). З цього факту розпочалася яскрава сторінка мистецтва бандуристів Південного узбережжя Криму. Неоцінимою справою можна назвати його діяльність з відродження та популяризації кобзарського мистецтва. Наслідком його невтомної праці є його популярність не тільки в Україні, а й за її межами: бандурист, педагог-виконавець, громадський діяч, дослідник кобзарства Криму та Кубані. Перед нами постать дійсного продовжувача *козацької кобзарської традиції*: корені його роду заглиблюються у епоху Запорізької Січі. Про це свідчить Орест Яцків у статті “Кобзар – характерник”. І дійсно, козацький дух допоміг Олексію Нирку подолати незчисленні життєві труднощі та випробування. Все життя в його душі жила козацька музика: козацькі марші, історичні пісні про народних героїв.

Сорок один рік свого життя присвятила ця людина викладанню бандури в Кримському гуманітарному університеті (м. Ялта). Паралельно з педагогічною діяльністю він досліджував кобзарство двох регіонів: Криму та Кубані. Створив три колективи бандуристів, яким присвоєно згодом звання “Народних”: капела ім. С. Руданського, дитяча капела “Кримські проліски” та ансамбль бандуристок “Зоряниці”. О. Ф. Нирко був постійним головою кобзарської секції обласного відділення Республіканського музично-хорового товариства, займав посаду голови Кримського осередку національної спілки кобзарів України. 1971 року – отримав звання відмінника народної освіти УРСР. 1993 року – Заслужений працівник культури України. Останній рік свого життя Олексій Федорович невтомно, наполегливо працював над книгою, яка стала підсумком його науково-дослідницької праці. Книга вийшла посмертно під назвою “Кобзарство Криму та Кубані”.

Кримського бандуриста **Марка Лукича Ковальського** (1906–1986) можна назвати історичною постаттю. Бандура 20-х років. ХХ століття невідомого майстра з Лівобережної України, на якій грав Марко Ковальський, знаходиться в Музеї кобзарства Криму та Кубані у м. Ялта під № 9 за реєстром, складеним О. Ф. Нирко.

Марко Ковальський створив у 1962 році в м. Джанкой капелу бандуристів, працювати з якою допомагав йому сімферопольський бандурист В. Д. Сухенко, будучи позаштатним методистом Республіканського Будинку творчості. Завдяки праці ентузіастів капела бандуристів м. Джанкой була запрошена в м. Київ на огляд художньої самодіяльності. Цей факт говорить про високий виконавчий рівень капели під керуванням Марка Ковальського.

Джанкойська капела була відома далеко за межами району та Кримської області: вона з успіхом виступала на відкритті Північно-Кримського каналу, перед учасниками Міжнародного форуму, які відпочивали в Криму. На республіканському конкурсі, присвяченому 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка капела здобула звання лауреата та була нагороджена бронзовою медаллю.

Будучи дуже здібним організатором, М. Ковальський створив капелу бандуристів у Червоногвардійському районі і в с. Гвардійське Сімферопольського району.

**Володимир Данилович Сухенко** (1937) – професійний бандурист-педагог, соліст-бандурист, актор Українського драматичного театру м. Сімферополь. Як і його талановитий вчитель – В. І. Дяденко, який першим відкрив клас бандури у Сімферопольському музичному училищі, – зробив великий внесок у розвиток мистецтва бандуристів Криму. Таку титанічну працю міг нести на своїх плечах тільки нащадок кубанських козаків.

В. Д. Сухенко здобув професійну освіту бандуриста: у 1959 році за рекомендацією Управління Трудових резервів був направлений на навчання до музичного училища ім. П. І. Чайковського м. Сімферополь, яке закінчив у 1963 році за спеціальністю “Викладач ДМШ по класу бандури. Керівник самодіяльного оркестру народних інструментів”. Після третього курсу музичного училища почав викладати бандуру в ДМШ №1 м. Сімферополь. У 1963 році вступив на заочний відділ Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського по класу бандури (викладач О.Ф. Омельченко). У 1969 році перевівся на другий курс Івано-Франківського державного педагогічного інституту ім. В. Стефаника.

Творча біографія В. Сухенка дуже багата. Серед численних досягнень та успіхів його колективів, створених упродовж життя, найбільшої уваги потребують капела бандуристів Кримського педагогічного інституту (нині ТНУ ім. Вернадського), яка існувала з 1967 по 1980 роки. Цей колектив брав участь в районних, міських, обласних та республіканських оглядах художньої самодіяльності, неодноразово нагороджувалася грамотами, дипломами Міністерства культури УРСР, званням Лауреата першого та другого Всесоюзного фестивалю художньої самодіяльності. Другий унікальний колектив – чоловічий квартет бандуристів “Барвина” селища Геройське Сакського району, створений у 1980 році, який працював на громадських засадах. Цей колектив можна назвати козацьким, завдяки репертуару та невтомній культурно-просвітницькій діяльності. Протягом усього творчого шляху В. Д. Сухенко неодноразово нагороджувався

Почесними грамотами, медалями. 2001 року йому було присвоєне почесне звання “Заслужений працівник культури АР Крим”.

Завдяки діяльності цих яскравих особистостей Крим має неоцінний внесок у розвиток мистецтва бандуристів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

*Куценко Тетяна Володимирівна,  
аспірантка Миколаївського державного університету  
ім. В.О. Сухомлинського*

## **ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ**

Національна ідея є найяскравішим виявом ментальності народу, його інтегруючою та мотивуючою силою, основою патріотизму нації. Кожна стабільна нація має ідею, глибоко вкорінену в душі та характери людей. Особливістю України є та обставина, що український етнос існує з давніх-давен, але Україна як самостійна держава з'явилася не так давно. Тому для України триває процес формулювання та усвідомлення власної національної ідеї.

Філософський словник визначає ідею як “філософський термін, що позначає “сєнс”, “значєня”, “сутність” і тїсно пов'язаний з категорїями мислення і буття. Наголошуєтьсє, що ідея є вїдображеннєм об'єктивної реальності, але також має значний вплив на розвиток матерїальної дїйсності з метою її перетвореннє” [5, 158]. С.Д. Безклубєнко пїдкрєслє, що ідея неодмінно мїстить в собї уявленнє про щось як об'єкт бажаннє, прагненнє, отже, – як мету дїї, дїяльностї. Тому, ідея має амбївалентний характер: об'єктивне – бїльш чи менш осмислене уявленнє про дїйсність та суб'єктивне – бїльшою чи меншою мїрою усвїдомлюване прагненнє реалїзувати цї уявленнє [1, 194].

На думку етнопсихологів, поняття національної ідеї включає в себе характерний для нації світогляд, слугує відбїтком особливостей національного суспїльства, спираєтьсє на символи, якї дають змогу оптимально висвїтлювати кращї якостї нації та стимулювати її розвиток [2, 49]. Оскїльки національна ідея є виявом ментальностї народу, варто зупинитисє на висвїтленнї специфіки ментальностї українця. Спостереженнє щодо особливостей української ментальностї знаходимо в культурологїчних, їсторичних, фольклорних дослїдженнєх. У ХХ столїттї з'являютьсє працї, присвяченї як окремим рисам національного характеру, так і цїлїсним його характеристикам: В. Хруща, В. Винниченка, М. Шлемкевича, Д. Чижевського, О. Донченка, Ю. Романєнка, П. Гнатєнка, Н. Григорїїва, М. Гримича, Т. Кумєди.

Аналїзуючи народну творчїсть українцїв, Д. Чижевський наголошує на таких якостях, як емоцїйність (серед проявїв якого автор вказує на своєрїдний український гумор), сентиментальність, лїризм, їндивїдуалїзм та свободолюбність. Вїдзначаютьсє також повага до старших і батькїв, сумлїнна праця вїд зорї до зорї, ратна доблєсть, хоробрїсть, прославляння героїзму та вїдваги, наголошеннє на прїорїтетї внутрїшнього (духовного) аспекту життє, а не на зовнїшнього (матерїального), терпимість. Гїперрозвинєність магїчного мислення призводить

до формування обережності, передбачливості, зволікання з прийняттям рішень і реалізацією задуманного. Сила емоційного мрійництва знижує роль раціонально-вольового компоненту, створює передумови для нерішучості, труднощів з вибором, невизначеності [6]. У менталітеті українця значним є уповання на долю. Красномовним доказом цього є те, що в перших рядках національного гімну саме “посмішка долі” виступає наріжним каменем майбутнього успіху. Вказані риси мають як позитивні, так і негативні прояви протягом української історії. Наприклад, позитивний аспект свободолюбності проявляється у постійному палкому прагненні українців відновити свою незалежність, але вибір засобів мав кожного разу негативні наслідки і зводив нанівець усі намагання.

Важливими факторами розвитку українського національного характеру, за Д. Чижевським, є природа України та два найголовніші періоди її історії – княжа доба та доба бароко. Таким чином, на формування українського національного характеру найбільше впливали екологічні та культурні чинники.

В історичній ретроспективі трансформація української національної ідеї виглядає наступним чином: прагнення територіальної незалежності – прагнення територіальної цілісності – прагнення державної незалежності – соборність – “створення потужної, демократичної, цивілізованої держави на державно-політичних, економічних (а не національно-етнічних) засадах” [1, 192].

Згадаємо, що Д. Чижевський виділяв як провідних чинників формування українського національного характеру екологічні та культурні, але не політичні та економічні. Можливо саме в цьому криється складність усвідомлення та особливо реалізації української національної ідеї у такому офіційному її формулюванні.

На особливу увагу в плані усвідомлення власної національної ідеї заслуговує музика. Багаторівневість буття музики в суспільстві виявляється в тому числі у поєднанні символічного і реального. Таким символом є образ українців як “співучої нації”. Саме стереотип “пісенності української душі”, на думку О. Різника, зробив українську пісню одним з головних героїв національного відродження кінця 80-х років ХХ століття [3, 536]. У середині 90-х років розвиток української естрадної пісні сформував стійку тенденцію тлумачення її як консолідатора українського суспільства. Показовим є також той факт, що саме пісня стала символом подій останніх місяців 2004 року.

Отже, правомірним є розгляд творчості провідних естрадних співаків у контексті творення української національної ідеї. На наш погляд, знаковими постатями сучасної української естради є Олександр Пономарьов, Таїсія Повалій та Руслана Лижичко. О. Пономарьова справедливо називають “голосовою” зіркою національної естради. У багатьох починаннях естради незалежної України він був першим: перші фан-клуби, наймолодший Заслужений артист, нарешті, першим не тільки в українській а й в світовій історії став *сольним* виконавцем національного гімну. З переліченого можна зробити висновок, що саме О. Пономарьов на сьогоднішній день уособлює в українській пісенності образ національного чоловічого героя.

Таїсія Повалій вважається класикою сучасної української естради. Співачка має сильний, рідкісний за густим тембральним забарвленням віртуозний голос. Вона співає в різних манерах (від оперних арій до соул), багато імпровізує

під час концертних виступів, роблячи кожне виконання неповторним, виступає як з сольними концертними програмами, так і в дуетах. Т. Повалій нагороджена чотирма орденами незалежної України, є народною артисткою, визнана музичною елітою близького та далекого зарубіжжя. Отже, якщо порівнювати співачку з видатними історичними постатями, то можна її назвати Роксоланою української естради, яка, незважаючи на світовий рівень визнання, зберегла особистість, національний колорит.

Руслана Лижичко заслужила в українській критики назву “народної гуцулки”. Її перші виступи запам’яталися не тільки голосистістю, а й “дикими” сценічними образами. На відміну від О. Пономарьова та Т. Повалій, які “поступово модулюють” від одного сценічного образу до іншого, шлях Р. Лижичко схожий на коливання маятника: “Дикі гуси” – “Дзвінкий вітер” – концерт у супроводі симфонічного оркестру, хору, рок-групи – “Різдво з Русланою” – рок-симфонічна сюїта “Народження Землі” – “Дикі танці”. Визнанням заслуг співачки стало присвоєння одразу звання Народної артистки та призначення радником з питань культури. А завдяки її перемозі на конкурсі “Євробачення – 2004” до українців “повернулася самоповага, а Захід відчув повагу до нашої країни” [4, 130].

Отже, творчість О. Пономарьова уособлює таку рису українського національного характеру як самодостатність, творчість Т. Повалій репрезентує намагання української нації бути послідовною, стабільною, визнаною в світі, творчість Р. Лижичко втілює індивідуалізм, намагання зберегти свою автентичність.

Залишається лише усвідомити національну ідею.

### Література

1. Безклубенко С.Д. Національна ідея як феномен культури // Культура і мистецтво у сучасному світі. Наукові записки КНУКіМ. – Вип. 5 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2004. – С. 188-201.
2. Львовичкіна Л.О. Етнопсихологія: підруч. – К., 2006. – 198 с.
3. Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998. – 760 с.
4. Поплавський М.М. Антологія сучасної української естради. – К.: КНУКіМ, 2006. – 410 с.
5. Філософський словарь / Под. ред. И.Т. Фролова. – [5-е изд.]. – М.: Политиздат, 1987. – 590 с.
6. Чижевський Д. Нариси історії філософії на Україні. – К., 1992.

*Ковальська-Фрайт Оксана Володимирівна,  
кандидат, доцент Дрогобицького державного  
педагогічного університету ім. І. Франка*

### **ЛЮБОВ КИЯНОВСЬКА – ВИДАТНИЙ ДІЯЧ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ, ОСВІТИ ТА КУЛЬТУРИ**

Любов Олександрівна Кияновська є одним із провідних музикознавців, культурологів та педагогів сьогодення. Це особистість із феноменальною пам’яттю, знанням мов, широкою ерудицією. Будь-який об’єкт своїх зацікавлень вона охоплює багатомірно, поєднуючи для цього різні наукові дисципліни,

обираючи новаторські методологічні підходи. Кожен її допис – стаття в поважному науковому збірнику чи популярному часописі, рецензія на чийсь працю або концерт, не кажучи вже про монографії (про них йтиметься згодом) – вирізняється нестандартним, особливим поглядом на речі, явища, мистецькі індивідуальності, а поряд з тим – власним стилем, якому притаманні легкість пера й багата образна лексика, та передусім смілива й переконлива компетенція суджень.

Народилася Любов Кияновська у Львові (02.02.1955) в інтелігентній сім'ї: батько був лікарем-психіатром, вже у 1950-х роках лікував душевні захворювання йогою, проте трагічно загинув, коли їй було лише шість років; мати вчителювала, тому вихованням дитини, в основному, займалася бабуся (зі сторони тата). Вона була особою із сильним характером, винятково освіченою. Закінчила знамениту вчительську семінарію у Львові, після Першої світової війни – заочно німецьку філологію в університеті, а також курси гімнастики Жака Далькроза. Європейська дама з емансипованими нахилами на пенсії повністю присвятила себе вихованню єдиної онуки.

У Львівську спеціальну музичну школу-десятирічку Любов Кияновську буквально “привів за руку” Микола Філаретович Колесса – тодішній ректор консерваторії, котрий знався з її бабусею з дитинства. Це було знаменно (адже багато років по тому до столітнього ювілею нашого корифея саме Любов Олександрівна написала книгу “Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку” із симптоматичним підзаголовком “Сім новел з життя артиста”, що вказує на нешаблонність жанру дослідження) і закономірно, бо в дівчинки виявився абсолютний слух. З десятирічки здібна учениця винесла світлі спогади про Володимира Флиса та інших педагогів. У Львівській консерваторії її викладачами були той самий Володимир Флис, “знакова постать” українського музикознавства з європейським спрямуванням Стефанія Павлишин (яка, за словами Л. Кияновської, заслуговує на яскраву сагу) та зі спеціальності – Віктор Козлов. Та найбільше їй пощастило, як вона вважає, із Всеволодом Всеволодовичем Задерацьким – доктором мистецтвознавства, професором Московської консерваторії, якого призначили до Львова головою державної екзаменаційної комісії в рік, коли Любов кияновська захищала дипломну роботу. Саме він наполіг на тому, щоб вона вступила до аспірантури, (Київська консерваторія, кафедра теорії музики, керована Н. Горюхіною), став її науковим керівником.

З вдячністю згадує Любов Олександрівна місто Дрогобич і, зокрема, музично-педагогічний факультет тоді державного педагогічного інституту (нині університету) імені Івана Франка, куди вона отримала скерування після закінчення консерваторії. Тут була сприятлива для науки та творчості атмосфера, багате культурно-мистецьке життя. Влаштували різноманітні концерти, вечори поезії та музики разом із філологічним факультетом. У Дрогобичі Л. Кияновська працювала на кафедрі теорії, історії музики та гри на музичних інструментах з 1979 по 1987 рік, у 1987 була обраною завідучою цієї кафедри. На той час Любов Кияновська вже стала кандидатом мистецтвознавства: у Ленінграді 1985 року захистила дисертацію “Функції програмності у сприйнятті музичного твору” (опоненти – професор, канд. мист. М. Скорик і професор, доктор мист. Є. Назайкінський).

З 1987 року покидає Дрогобич і працює у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка до 1991 доцентом на кафедрі історії музики, з 1991 року і до сьогодні на посаді професора завідує цією кафедрою.

У 1997 році з'являється її перша монографія – “Творчість отця Йосифа Кишакевича” (Львів: “Поклик сумління”), через рік друга – “Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи” (Львів: “Сполом”), що стали передвісниками ґрунтовної праці на ниві мистецько-духовної історії та сучасності Галичини. Із цього широкого контексту, що включав соціополітичні, філософські, релігійні, літературні та розмаїті художні аспекти, порівняння із пануючими на тому чи іншому етапі західноєвропейськими тенденціями, виростає докторська дисертація “Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.”, з успіхом захищена у Київській національній музичній академії ім. П. Чайковського (2000 рік). Перед захистом побачила світ однойменна монографія, що узагальнила положення докторської (Тернопіль: “Астон”, 2000).

Проте сфера наукових інтересів Л. Кияновської не обмежується музикою Західної України. Ще від кандидатської тягнеться і “обростає” конотаціями проблематика музичної психології, яка поступово розширилися до музичної антропології. Саме з цієї позиції й розглядає науковець видатні постаті композиторів, з якими тісно переплелася її власна доля. Це Микола Колесса у вищезгаданому виданні “Син століття ...” (Львів, 2003), у передмові до якого Л. Кияновська зауважує: “Загальна культурологічно-просвітницька спрямованість книги, розрахованої на ширші кола читачів, а не лише на вузьке гроно музикантів-фахівців, вимагала зовсім іншого підходу до *авторської музичної творчості*, ніж це здебільшого прийнято у поважних музикознавчих дослідженнях: розважання над *особистістю* автора повинно було переважити над аналізом *тексту* його творів” [1, 11]. Це і Мирослав Скорик, поновне й значно поповнене звернення до творчого силуету якого відбилося у солідній монографії “Мирослав Скорик: людина і митець” (Львів, 2008), присвяченій 70-літтю композитора. Сама назва книги є дуже промовистою. З її перших сторінок увазі читача пропонується “психологічний портрет Маестро”, “уважний погляд на живу людину з усіма її суперечностями, неповторними рисами особистості, та, окрім того, тягарем таланту” [2, 16]. У науковому доробку Л. Кияновської також монографія “Лицар бандури” (про видатного львівського бандуриста і композитора В. Герасименка), понад 200 статей в українських та зарубіжних фахових виданнях.

Вагомими є здобутки професора Л. Кияновської у царині педагогіки. Вона читає курси лекцій з історії зарубіжної музики, музичної психології, педагогіки вищої школи; видала три навчальні посібники з історії української музики. Любов Олександрівна є головою спеціалізованої вченої ради К.35.869.01 із захисту дисертацій у Львівській національній академії ім. М.В. Лисенка. Під її керівництвом захистилося 15 аспірантів, дуже часто опонує на захистах. Не забуває і про мий серцю Дрогобич: дає лекції із хорознавства перед студентами та викладачами, часто приїжджає як голова державної екзаменаційної комісії до Дрогобицького музучилища ім. В. Барвінського. До слова, залюбки виступає ведучою концертів. Так, у Дрогобичі найбільше запам'яталися її коментарі до авторського вечора М. Скорика, до концерту Ольги Попович, яка виконувала солоспіви Михайла



Вербицького у супроводі гітариста (обоє викладають у Ряшівському музичному інституті). При цьому варто відзначити спосіб подання музикологічного матеріалу: він не є надто складним, переобтяженим вузькофаховою термінологією і водночас неординарний, інтригуючий. Це і є та “золота середина”, про яку говорив Леонард Бернстайн у книзі “Музика-всім”.

Неможливо обминути закордонні зв’язки Л. Кияновської, котра, беручи участь у різноманітних міжнародних проектах, конференціях і публікуючи свої надбання в багатьох європейських країнах, тим самим піднімає авторитет українського музикознавства та мистецтва в цілому. Любов Олександрівна запрошує колег із зарубіжжя і на Львівські наукові акції (зокрема, міжнародний конгрес “Львів музичний протягом століть” (2006), міжнародна конференція до ювілею М. Скорика “Композитор на зламі тисячоліть між серйозною і легкою музикою” (2008)). “За визначний творчий вклад у розвиток музичної культури Любов Кияновська нагороджена Премією ім. М.В. Лисенка (2006)” [2, 591].

Насамкінець дозволю собі стисло описати деякі риси “антропології” провідного науковця, педагога, культуролога, котра водночас є дружиною композитора, проректора з наукової роботи Львівської національної академії ім. М.В. Лисенка, професора Віктора Камінського; мамою музикознавця Лідії Мельник, турботливою донькою. Любов Кияновська – привітна, доброзичлива, енергійна жінка, котра готова дати добру пораду всім, хто потребує цього. Своєю рідкісною працездатністю та фанатичною відданістю мистецтву вона спонукає до праці, надихає до пошуків нових ідей і в науці, і в педагогіці.

### Література

1. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. – Львів, 2003.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. – Львів, 2008.

*Малиневська Валентина Мефодіївна,  
кандидат історичних наук,  
професор, декан Чернігівського  
факультету Державної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв;  
Андрійчук Тамара Володимирівна,  
кандидат філософських наук,  
доцент Чернігівського державного  
педагогічного університету*

### МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ ЯК УКРАЇНСЬКИЙ ПАТРІОТ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ПИСЬМЕННИК

“Я не вважаю, що конче треба, щоб про мене колись багато писали критики та історики літератури. Але цікаво було б, щоб так – за півсотні років...”

після моєї смерті десь написали б пів-сторінки чи там сторінку, де просто перелічили б що я зробив і що з того від мене зосталось у пам'яті. І в чий іменно пам'яті. Ну, і коротко сказали б, чи надовго мене вистачить у будучинні”, – писав М. Коцюбинський.

Талант М.М. Коцюбинського та його неординарна творча спадщина породили те, що “Всі політичні напрямки від радикально-національних і ліберально-демократичних до соціалістичних і крайньо марксистських хотіли використати небуденну творчість М. Коцюбинського як знаряддя своєї боротьби” [15, 54].

Його непересічна постать постійно привертала увагу дослідників. Попри очікування самого письменника, за сто років критичного осмислення його творчого доробку, місця та значення в українській культурі, коцюбинськознавство накопичило не одну сотню наукових розвідок мовознавчого, літературознавчого та філософсько-естетичного характеру. Тому зробити детальний їх аналіз – завдання нерéalне. Спробуємо систематизувати та вичленити основні віхи в коцюбинськознавстві за цілий вік інтерпретацій його творчості.

Умовно можна виділити чотири етапи досліджень:

а) дожовтнева критика (окремі статті його сучасників, що були видані ще за життя письменника та в перші роки після його смерті);

б) праці 20–30-х років (перші монографічні дослідження, що містять різноманітні оцінки й підходи до творчості та світогляду письменника);

в) праці 30–80-х років (вulgаризація творчої спадщини М. Коцюбинського, однозначні оцінки в межах схеми: реаліст та революціонер-демократ);

г) з 90-х років (спроба переосмислити творчу спадщину письменника, відкинувши ідеологічні схеми).

Окремо слід відзначити дослідження творчості М.М. Коцюбинського в українській діаспорі, де найзначнішими є праці Анни-Галі Горбач, І. Кошелівця, О. Черненко. Осмислення місця та значення творчої спадщини видатного українського письменника започатковується у 1903–1904 роках оглядовими статтями ситуації в українській літературі С. Русової [12] та І. Франка [14], в яких не оминається увагою і постать М. Коцюбинського.

Так, С. Русова відзначає, що молодого письменника цікавить не масовий характер і не примітивний тип селянина, а окремі своєрідні індивідуальності. І. Франко зі своєю геніальністю цілком справедливо розрізняє своєрідність нової генерації письменників, яких він називає поетами душі, психологами й ліриками, і зараховує до них В. Стефаніка (у творчість якого, за спогадами М. Могилянского, М. Коцюбинський був закоханий), О. Кобилянську та М. Коцюбинського.

Перша стаття, присвячена аналізу включно творчості М. Коцюбинського, належить перу Л. Старицької-Черняхівської і надрукована вона була у часопису “Киевская старина” за 1906 рік. Л. Старицькі-Черняхівська відзначає, що найяскравішими ознаками творчості М. Коцюбинського є: краса форми, краса змісту, висока гуманність почуття і глибокий аналіз людської душі [13].

Наступною віхою став “Літературно-науковий вісник” №5 за 1913 рік, що вийшов з сумної нагоди – смерті письменника. Його головний редактор М. Грушевський повністю присвятив пам'яті М. Коцюбинського. У своїй статті “Сумний Великдень” Михайло Сергійович відзначає передусім, що головною

прикметою творчості М. Коцюбинського є “сильно виражений естетизм, з дуже інтенсивною етичною закраскою” [1, 196].

Оцінюючи постать самого письменника, М. Грушевський зазначає: “В своїм життю він зіставався рицарем обов’язку, і ні в чім не дав такого сильного виразу сій своїй моральній індивідуальності, як у своїх відносинах до свого краю і народу ... національний інтерес, потреби національного українського розвою і зросту культурного були провідною ниткою його діяльності, справжнім центром його життя... Письменство для нього було не просто задоволенням індивідуальних потреб, або питанням особистої амбіції чи слави, а національною місією... Він свідомо служив своїм літературним ділом інтересам культурного подвигнення, культурного зросту України і українського народу і в сім напрямі його діло мало великий вплив і велику вагу. Він був дійсно одним з визначних будівничих нової України і з сього погляду являється справжньою історичною постаттю, котрій належить признання і оцінка в історії нашого національного життя” [1, 198].

У статті В. Леонтовича “Естетизм М.М. Коцюбинського”, надрукованій у тому ж таки числі ЛНВ, читаємо: “...не лише у нашій, а й у світовій літературі мало письменників, мова яких була б у тій мірі перейнята образами, а психологічний зміст їхніх творів так складний і витончений, як мова і зміст творів Коцюбинського... В світі є дві могутні спокуси: слава та гроші. Коцюбинський мав, все щоб в кожній більшій літературі його відразу признали видатним і розголосили славу його по світу. А в нас йому довелося довгі роки писати, поки наше громадянство розсмакувало його остільки, щоб признати його талант” [9, 202].

У цьому ж таки 1913 році знаходимо дуже цікаву оцінку творчості українського письменника в журналі “Україніше рундшау”, яку наводить у своїй статті Ф. Погребенник: “Своєрідність М. Коцюбинського полягає не стільки в оригінальному змісті його творів, скільки в їх художній формі – надзвичайно витонченій, що може бути зрівняна з чарівною легкістю акварельних малюнків, з прозорістю античних алебастрових голівок”, його твори вирізьблені до найменших художніх нюансів і приносять величезну естетичну насолоду [11, 65].

У 1915 році виходить дві невеличкі брошури, що ставлять собі за мету проаналізувати творчість М. Коцюбинського: робота активістки “Просвіти” в м. Катеринослав Л. Жигмайло “М. Коцюбинський (спроба характеристики)” та робота перекладача творів українського письменника на російську М. Могилянського “Художник слова. Пам’яті Коцюбинського”, що була видана у Петрограді. Обидва дослідники солідарні в тому, що перші твори М. Коцюбинського були написані під впливом народницьких настроїв, відповідно до традицій 70-х років, під впливом Нечуя-Левицького та П. Мирного в дусі реалізму. Та згодом “його стилем стає імпресіонізм, з скупчуванням внутрішнього змісту і настрою”. Тому “гармонічна в усіх частинах новела, коротке оповідання, де нема слова зайвого, – стають улюбленою літературною формою Коцюбинського” [10, 9], а “шукання краси та глибокі поривання в психічні переживання своїх героїв складають головні прикмети його творчості” [3, 4].

У 20–30-ті роки з’являються перші досить ґрунтовні монографічні дослідження творчості М. Коцюбинського: праці С. Єфремова [2], А. Лебідя [8], над-

звичайно цікаві статті Ф. Якубовського, М. Зерова, П. Филиповича, А. Шамрая, А. Музички тощо. Для всіх дослідників незаперечним є факт еволюції М. Коцюбинського від народницької етнопобутової традиції до імпресіонізму, від реалістичного малюнку до психологічного етюдю. У роботах цього періоду відзначається, що “постать М. Коцюбинського до певної міри загадкова, якийсь виняток серед наших тодішніх обставин, європеєць з голови до п’ят” (С. Єфремов); “він засвоїв не тільки зовнішні прояви європейського “модерну”, але і внутрішньою суттю своєї творчості відбив ту філософську думку та рухомі сили, якими жила Європа” (А. Лебідь), був набагато попереду більшості своїх сучасників, був “поетом української інтелігенції” (В. Коряк), “самотній аристократ духу... Масовий український читач не готовий був сприйняти всі глибини його творчості, тому популярність М. Коцюбинського ніколи не дорівнювала його славі” (С. Єфремов).

В цих працях акцентується, що значення М. Коцюбинського в українській культурі визначає насамперед його художня діяльність, а не політична та революційна, в якій він ніколи не брав особливо активної участі (А. Лебідь, Ф. Якубовський). “Єдине, що віз з юнацьких днів зберіг у собі і що завжди було для нього основою його світогляду, була ідея національного відродження України” (А. Лебідь). Центральною тенденцією його творчості називають не героїчне, а нервово борсання в суперечностях, піднесення й зриви психіки (І. Миронець), в центрі його творів не події, а людина з її душевним життям..., нахил змальовувати ірраціональні людські переживання (А. Лебідь).

Ці надзвичайно цікаві й продуктивні напрями дослідження духовної спадщини М. Коцюбинського, що лише намітились у згаданих роботах, штучно обриваються в другій половині 30-х років фізичними репресіями більшості зі згаданих критиків, вилученням їх праць з українського літературознавства та ідеологічною канонізацією підходів до оцінки М. Коцюбинського в історії української культури.

Вже в 20-ті роки з’являються перші спроби вульгаризації творчої спадщини нашого славетного земляка з боку літературознавців-марксистів (П. Попов, С. Козуб), які проголошують М. Коцюбинського співцем революції, зараховують його до марксистів. 1928 року в тезах ЦК КП (б)У про відзначення 15-ї річниці з дня смерті М. Коцюбинського, ставиться завдання шукати в його творах вияву світогляду не інтелігента, а “того прошарку дрібної буржуазії, що глибоко аналізує життя, наблизився до його пролетарського розуміння”. Логічним завершенням “боротьби за спадщину М. Коцюбинського був виступ академіка О. Ліхтера на ювілейному засіданні з нагоди 70-ї річниці з дня народження письменника (1934), в якому він закликав звільнити величну постать народного письменника від різного роду наклепницьких оцінок буржуазно-націоналістичної критики та “по-справжньому”, з марксистсько-ленінських позицій дослідити його творчість як письменника-революціонера та реаліста, що все життя вів непримиренну боротьбу проти буржуазного націоналізму і був відданий інтересам трудового народу [16].

Щоб підтримувати цей міф з коцюбинськознавства на довгі роки вилучається листування з М. Грушевським, Є. Чикаленком, В. Леонтовичем, С. Єфремовим, В. Липинським, В. Винниченком, І. Липою, Б. Лепким, родиною Русових та ін.

Вони безпідставно, всупереч історичній правді, розводились по різні сторони барикад та оголошувалися непримиренними ідеологічними ворогами.

Аналізуючи твори письменника, дослідники займались механічним ото-тожненням думки героїв з поглядами автора, тенденційним цитуванням, необгрунтованими висновками, відвертою фальсифікацією. В цей час з'являється міф про вплив ідей марксизму-ленінізму на творчість письменника (і навіть міф про його особисту зустріч з Леніним на віллі М. Горького на о. Капрі), про вплив російського революційного руху та ідей російських революціонерів-демократів. Його зовсім необгрунтовано проголошують засновником соцреалізму в українській літературі, співцем революції та керівної ролі робітничого класу (Н. Калениченко, Л. Новиченко, П. Колесник, М. Партолін та ін.).

Всі радянські коцюбинськознавці заперечували імпресіонізм письменника, вважаючи це буржуазним фальсифікаціями. Замовчували або критикували його діяльність в чернігівській “Просвіті” та “Братстві тарасівців”, підкреслюючи, що майбутньому письменнику відмовили надати роботу в чернігівському земстві через політичну неблагонадійність, ніде не наводили вердикту поліції: “крайній українофіл”. Свідомо не наголошувалось, що під наглядом поліції він був не за революційну діяльність, а за те, що прагнув бути українцем тоді, коли бути українцем на власній землі для багатьох поколінь було тяжким зусиллям, а для царської охоранки не меншим об'єктом уваги, ніж заклики до соціальної революції.

На твори М. Коцюбинського накладався трафарет соціально-вulgарного виміру. Спрощений підхід до людини, коли її вартості розглядалися лише з позицій революційної діяльності, абстрактного колективізму, політичної доцільності, коли “єдино вірним” художнім стилем був проголошений реалізм, який цікавився лише соціальним конфліктом, змушували дослідників виявляти в творчості письменника етику революційної боротьби, реалістичну естетику, елементи матеріалізму, докази вирішальної ролі народних мас в історії. М. Коцюбинський поміщався у сфальсифіковану схему: реаліст та революціонер-демократ і штучно підганявся під неї.

Паралельно з тим в українській діаспорі ніколи не спростовувалась теза, що М. Коцюбинський заснував в українській літературі імпресіоністичну течію з тонкою психологічною спрямованістю, що він був великим українофілом. Про це ми читаємо в працях Анни-Галі Горбач, у статті І. Кошелівця, підготовленої для Енциклопедії Українознавства, а особливо в роботі О. Чернетко “Михайло Коцюбинський імпресіоніст: образ людини в творчості письменника”, видана в Мюнхені в 1973 році.

У 90-ті роки з'являються дослідження, які прагнуть переосмислити оцінки творчого доробку М. Коцюбинського, відкинути численні вульгаризації та фальсифікації його творчості, зокрема роботи Ю. Кузнецова, який, підсумовуючи своє дослідження поезики прози М. Коцюбинського, наголошує на необхідності перегляду багатьох концептуальних питань творчості українського письменника. Особливо “концепції людини, її соціальної активності, складного внутрішнього світу, взаємозв'язків свідомості, підсвідомості й самосвідомості” [5, 258]. Дослідити гуманістично-екзистенціальні мотиви в творчості М.М. Коцюбинського ставить собі за завдання в своїй дисертаційній роботі Т. Андрійчук. Працівники Чернігівського літературно-меморіального музею М.М. Коцюбинського підготували

до друку п'ять томів частково ненадрукованого листування письменника, виступили з цілим рядом публікацій про його діяльність в Чернігівській “Просвіті” та “Братстві тарасівців”, провели ряд плідних наукових конференцій. Досить цікавою є вступна стаття до збірника творів М. Коцюбинського “Хвала життю”, написана Михайлиною Коцюбинською в 1991 році [7, 5-52].

Неупереджений погляд на життя та творчість М. Коцюбинського засвідчує, що він був напрочуд тонкою, вразливою людиною, завжди вірною українській ідеї. Його словом український профіль на європейському тлі вималювався зовсім іншим, вишукана мова його творів не піддається ерозії часу. Запашна барвистість українського слова письменника, глибина занурення в людське ірраціональне підпілля піднімає “сволок української хати” на європейський рівень. Він справді коронував наше слово, змусив зацікавитись і захопитись ним і своїх, і чужинців. Чого варте лише зізнання чеського літературознавця В. Хорвата, що тільки заради М. Коцюбинського кожен мусив би вивчити українську мову [6, 5].

Великий вплив мало слово письменника і на рідну літературу. Олесь Гончар писав: “Прекрасною творчістю Коцюбинського був осяяний мій літературний ранок. В студентські роки сторінки його оповідань я завчав напам'ять, як поезію” [6, 32].

Підсумовуючи, можна погодитись з оцінкою Михайлини Коцюбинської, що “головною “програмою” Коцюбинського як митця та громадянина було виводити рідну культуру за межі хуторянства й народницького дидактизму – у сфери високого духу, інтелекту, краси. Це було покликання, життєва мета, що її утверджував усім своїм життям і творчістю” [7, 8].

### Література

1. Грушевський М. Сумний Великдень. // Літературно-науковий вісник. – 1913. – №5.
2. Єфремов С. Михайло Коцюбинський. – Київ-Лейпциг, 1922.
3. Жигмайло Л. Михайло Коцюбинський. Спроба характеристики. – Катеринослав, 1915.
4. Коряк В. Поет української інтелігенції М. Коцюбинський. – Харків, 1923.
5. Кузнецова Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К., 1989.
6. Коцюбинський М. М. Твори: в двох томах. – К., 1988.
7. Коцюбинська М. Михайло Коцюбинський – сьогоднішніми очима // Коцюбинський М. Хвала життю. – К., 1991. – С. 5-52.
8. Лебідь А. М. Коцюбинський. Життя і творчість. – К., 1929.
9. Леонтович В. Естетизм Коцюбинського // Літературно-науковий вісник. – 1913. – №5.
10. Могиланський М. Художник слова. Пам'яті М. Коцюбинського. – Петроград, 1915.
11. Погребник Ф. Коцюбинський у західноєвропейській критиці // Всесвіт. – 1963. – №1. – С. 63-68.
12. Русова С. Старе й нове в сучасній українській літературі // Русская мысль. – 1903. – №12. – С. 191-201.
13. Старицкая-Черняховская Л. М. Коцюбинский (опыт критического очерка) // Киевская старина. – 1906. – Т. ХСІV.
14. Франко І. Твори: у 50 т. – Т. 35. – К., 1982.
15. Чернетко О. Коцюбинський імпресіоніст: образ людини в творчості письменника // Сучасність. – Мюнхен. – 1973. – №6-10.
16. Шліхтер О. М. Коцюбинський. – Харків, 1934.

*Новосельська Надія Тадеївна,  
викладач Педагогічного коледжу  
Львівського національного університету ім. І. Франка*

## **НАЦІОНАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ ГРИГОРІЯ ВАЩЕНКА**

Нинішній стан освіти дедалі більше спонукає науковців шукати нові шляхи і методи навчання та виховання. Втілюючи в життя нові ідеї, використовуючи досвід світової науки і практики, українська національна система ґрунтується однак на досягненнях вітчизняної педагогічної класики.

Проблема національного виховання завжди була у полі зору вчених, педагогів, психологів. Я.-А. Коменський, К.Д. Ушинський, Й.Г. Песталоцці, С.Ф. Русова, П.П. Булонський, А.С. Макаренко, В.О. Сухомлинський – це далеко не повний перелік видатних педагогів, які займалися вивченням проблеми національного виховання. Завдяки змінам, що відбулися в суспільстві, наші вчителі, громадськість одержали змогу ознайомитися з працями видатних українських учених-педагогів, які займалися вивченням проблеми національного виховання. Завдяки змінами, що відбулися в суспільстві, наші вчителі, громадськість одержали змогу ознайомитися з працями видатних українських учених-педагогів, які відіграли важливу роль у розбудові національної школи.

Григорій Ващенко присвятив своє життя створенню української національної педагогіки на основі християнського ідеалу. Його повний курс педагогіки складався з кількох підручників: “Загальні методи навчання”, виданий у Полтаві і заборонений до використання у 1933 році; “Система освіти у самостійній Україні”; “Система навчання”; “Виховний ідеал”; “Виховна роль мистецтва”; “Засоби естетичного виховання”, “Тіло виховання як засіб виховання волі і характеру”. Він був переконаний, що українська національна система освіти може існувати тільки на підґрунті ідеалістичного світосприйняття та утвердження християнської моралі шляхом перетворення віри в Бога у внутрішнє переконання людини.

В історії української педагогіки Г.Г. Ващенко посідає особливе місце як автор досліджень, які в такому обсязі й з таких позицій ще не розроблялися. Зарубіжні дослідники життя і творчості професора Г.Г. Ващенко вважають його творцем повного курсу української національної педагогіки, яка відповідає духові рідного народу, випереджаючи час, свідчить про невичерпні етнопедагогічні можливості українців.

Г. Ващенко рішуче виступав проти методів рефлексології, поширених у СРСР, у тому числі й в Україні, у вихованні молоді, вважаючи їх насильством над психічними процесами людини. “До того ж у виховній системі України були відсутні національні моменти, – констатує Г.Г. Ващенко, – що призводило до денационалізації, а при тому робився наголос на вихованні інтернаціоналізму в його російському розумінні” [1]. Така система освіти не могла відповідати потребам українського народу, який століттями плекав духовні цінності, що втілювалися в його високій культурі, літературі і мистецтві, а також стали основними складниками побуту широких народних мас. Виходячи з цього, Г. Ващенко бу-

дує українську національну систему освіти, головними елементами якої є такі: її ідеалістичне світосприймання, яке відкидає більшовизм з його матеріалізмом і атеїзмом; християнська мораль як основа родини і здорового суспільства; високий рівень педагогічних наук, що мають у минулому світлі сторінки письменництва княжої доби, “Повчання дітям” Володимира Мономаха, філософські вчення Григорія Сковороди, учнів Могиллянської академії, твори геніального педагога К. Ушинського та ін.; організація педагогічних досліджень і розбудова педагогічних станцій і лабораторій; видання педагогічних творів, шкільних підручників, літератури для молоді різного віку, яка має бути на найвищому мистецькому і технічному рівні. Професор Г.Г. Ващенко до системи національного виховання включав родинне (сімейне) виховання як органічну її підсистему здебільшого з позиції етнопедагогіки і етнопсихології, хоча таких термінів не вживав.

Розвінчуючи реакційну сутність більшовицького та націонал-соціалітичного ідеалів виховання, Г. Ващенко протиставляє їм український виховний ідеал. Зведений ним виховний ідеал українця ґрунтується на двох головних принципах виховання людини: на засадах християнської моралі та на здобутках духовності українського народу. Власне ці принципи склалися упродовж століть і є традиційними в житті та побуті українського народу – працелюбність, правдивість, жертвна любов до України, людяність, щиросердність і гостинність, вірність і відданість, оптимістичність, замилювання до краси і мистецької творчості, до музики, співу, танців; вірність у коханні, статева стриманість і здоровий сімейний побут тощо. Ці риси є основою української ментальності.

Український ідеал формувався протягом багатьох століть, поступово накопичуючи нові й нові якості, ніби зводячи своєрідну піраміду, в основу (фундамент) якої покладено риси княжих дружинників, для яких честь і слава України-Русі були чеснотами лицарства, готового на нові подвиги. Народнопісенний здобуток України, її оксамитові багатства, що становлять золотий фонд виховного ідеалу, знав, любив і цінував професор Г.Г. Ващенко, вважаючи, що фольклор і художні твори класиків української літератури, мистецтва, разом узяті, розкривають ідеал людини, власне, ідеал українця від давніх часів княжої доби до сьогодення. Свій славнозвісний підручник “Виховний ідеал” Г.Г. Ващенко завершує словами: “Плекаючи свої кращі традиції, борючись за свою самостійну державу, українська молодь разом з тим мусить не тільки плекати загальнолюдські ідеали, а й активно боротись за них... Віримо, що ця боротьба закінчиться перемогою Правди і Добра”. Педагог-гуманіст мріяв про той час, коли на зміну антинародній системі виховання прийде національна, діяльність якої набуде людино- і державотворчий характер.

Сучасна педагогічна громадськість, і зокрема учительська молодь, наслідуючи заповіти Г.Г. Ващенка, цього відданого Україні вченого, творця вітчизняної виховної системи, вшановує пам'ять звитяжця, беручи участь у діяльності Українського педагогічного товариства імені Григорія Ващенка, вивчає творчий спадок одного з найзначніших вчених-педагогів України, прагне втілити у практику відбудови національної школи незалежної держави найсуттєвіше з то-



го, що нині допомагає зводити національну систему виховання та освіти української молоді.

### Література

1. Ващенко Г. Вибрані педагогічні твори. – Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 1997. – 214 с.
2. Коваль О. Григорій Ващенко – творець української виховно-освітньої системи // Рідна шк. – 1993. – №3.
3. Любар О.О., Стельмахович М.Г., Федоренко Д.Т. Історія української школи і педагогіки: навч. посібник / За ред. О.О. Любара. – К.: Т-во “Знання”, КОО, 2003. – 450 с.

*Пасічник Олена Василівна,  
кандидат філософських наук,  
доцент Кременецького обласного  
гуманітарно-педагогічного інституту  
ім. Т. Шевченка*

### **В’ЯЗНИЧНО-ТАБОРОВА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ УЛАСА САМЧУКА**

Життєві долі і творчість сотень письменників усіх народів колишнього СРСР засвідчили складність соціально-політичних, морально-етичних і художньо-естетичних проблем, пов’язаних з поверненням імен і спадщини таких митців у національну культуру, їх входження у масову естетичну свідомість нових поколінь читачів.

Серед авторів творів на в’язнично-таборову тематику по-своєму знаковою є постать письменника – емігранта Уласа Олексійовича Самчука (1905–1987), який був зарахований до розряду “антирадянських” діячів і вилучений з літературного життя свого українського народу. Улас Самчук реалізував своє громадське кредо і свій творчий дар за межами Батьківщини і з кінця 80-х років ХХ століття повернувся в духовну культуру нашого народу, на жаль, помертвоні.

Письменник одним із перших у світовій літературі ще в 50-х роках минулого століття почав розробляти тему радянських концтаборів і більшовицького геноциду українців, тим самим розвінчував тоталітаризм і “соціалістичні цінності”.

Просвітницько-популяризаторський період підходу до творчості Уласа Олексійовича Самчука в українському літературознавстві пройдено. Про творчу спадщину письменника-емігранта з’явилися діаспорні праці О. Власенко-Бойцун, Г. Костюка, О. Тарнавського, Ю. Шереха, матеріали наукових конференцій, присвячених 90-95-ті 100-річчю від дня народження Уласа Самчука (1995, 2000, 2005 роки), на яких з доповідями виступили відомі науковці-літературознавці М. Гон, Р. Гром’як, Р. Мовчан, С. Пінчук, Г. Штонь, а також дисертації С. Бородіци, В. Бурлакової, В. Кизиловой, Ю. Мариненка, О. Пасічник, О. Пастушенко, Н. Плетенчук.

**Мета нашого дослідження** – показати роль українського письменника-емігранта Уласа Олексійовича Самчука в розробці теми радянських концтаборів і більшовицького геноциду свого народу у трилогії “Ost”.

Звернемося до своєрідності хронотопу таборово-в’язничного світу в його романах “Темнота” і “Втеча від себе”.

Просторово-часова картина художнього світу, змодельованого українським письменником-емігрантом, справді сягає епопейного масштабу. Якщо ж виокремлювати з неї ракурси, які відкриваються через сприйняття Івана Мороза, ракурси, що поступово ведуть до радянського і німецького таборів, то отримуємо справжній калейдоскоп форматування духовної візії людини, вибитої з природного плину життя. Варто простежити і зіставити окремі кадри цієї візії.

У романі “Темнота” Іван спочатку потрапив “на цвинтарище, до просторої, мурованої гробниці”; серед вуркаганів він “дістав своє місце – дошку на глиняній мокрій долівці...” [2, 63]. Далі в “собакарні” київського ГПУ побачив те, що “перейшло за межі його уяви. Якийсь простір. Суміш голів, рук, спин, ніг. Гамір і сморід. Багато напівголих. Нічого не видно. Десь далеко над головами в темряві бовваніє подоба вікна з позначками денного світла.

Минає час, а Іван на місці. Ніхто до нього, і він ні до кого. І нема куди. Перед ним гушаватіл, що ледве можна між них втиснутися” [2, 91].

Читач пам’ятає непохитність Івана на допитах у слідчих Рокити, Шустера, Клімова, Петрова. У текстуалізації часо-просторового калейдоскопу поступово запам’ятовуються стильові ознаки Самчука – прозаїка. Перехід до нової сходинки в “кар’єрі” Мороза на шляху до незвичайного каторжанина в такий спосіб: “І це тривало дуже довго. Івана після цього перевели до звичайної, багатолюдної, з двома віконцями, камери, де було зібрано багато людей, які, здавалось, родилися, щоб тут жити.

... Минали місяць за місяцем. Минала весна і минало літо. І минув рік. І несподівано забутого Івана знаходять. І випускають. На волю. І було це в кінці квітня тисяча дев’ятсот тридцятого року” [2, 113].

Дні перебування на волі, зумовлені далекосяжним планом Петрова, “видаються Іванові справді дивними. Не реальна реальність... Якась катастрофа, ним підкидає, кидає сюди, кидає туди, крає, шарпає. Землетрус!” [6, 214]. Іван Мороз з “ласки” ГПУ став директором радгоспу. Він, відомий в окрузі господар, волюва людина, що гідно повела себе на допитах, мав налагодити справи в господарстві імені Дзержинського.

Одісея Івана Мороза продовжилася, зазначає Улас Самчук, в конторі Головного Управління Таборів Особливого призначення для Усть-Печорського басейну в Котласі на Північній Двині з наказу самого Ягоди, переданого засудженому.

З другого розділу другої частини “Темноти” починається текстуалізація в’язнично-таборового світу. Його реальним географічним підґрунтям є “понад триста тисяч квадратних кілометрів простору”, на якому зосереджені, за словами керівника ГУЛаг’у Вормана, “виключно такі людські резерви, що увійшли в конфлікт з радянською владою” [2, 280].

Текстуальний світ як корелят реального в’язнично-таборового світу співвідноситься у романі Уласа Самчука насамперед із системою географічних назв,

точних координат, характерних ландшафтів, переліком корисних копалин тощо. Письменник порівнює “реально-нереальний” світ з дійсною для того часу соціальною структурою, сформованою карними органами. З розповідей свого заступника Дикого, що розмовляв “з сильним українським акцентом”, з перших ознайомчих зустрічей-оглядів своїх “резервів” Мороз дізнався, що це за робоча сила.

Деталі і подробиці описів таборового життя трапляються тільки спорадично – з розповідей, з принагідних вражень Івана. Таких описів чи бодай згадок у розповіді всезнаючого наратора Уласа Самчука про життя-буття каторжників дуже мало, бо в центрі фікційного світу “Темноти” стоїть образ Івана Мороза, який сам розбудовує і підтримує таборовий світ за приписами радянської тоталітарної системи. У цьому полягає не стільки логічний парадокс, скільки суть задуму письменника. У таборі, який функціонує завдяки надзвичайним зусиллям і господарській винахідливості в’язня-начальника Мороза, волею письменника опиняються майже всі, з ким так чи інакше зустрічався Мороз на волі, в тюрмі на допитах. Івана оточують жінки, які мають різний стосунок до нього.

Піднімаючись шабелю за шаблем рівнями життя від волі до в’язниці і каторги, переходячи колами таборового пекла, вони, зрештою, усвідомлюють і часто виголошують думки, задля яких Улас Самчук творив свій ідеологічний експеримент. Таборова тема знайде логічне продовження і своєрідне самчуківське втілення в третій книзі трилогії “Ost” “Втеча від себе”, де Мороз у пошуках рідної дочки потрапить у Бухенвальд.

Неважко збагнути, що “світомислення” Мороза – радянського і німецького в’язня – вербалізується крізь призму світогляду автора. “У глибинах його національної туманності, – читаємо в тексті Уласа Самчука, – обережно народжувалося нове пізнання, щось, як з туманності універсуму народжується нова зоря. За ним шістдесят чотири роки життя” [1, 108]. Така особливість розповідного дискурсу, яка зумовлюється всеохопним втручанням автора як у свідомість персонажів, так і в конструювання фабульно-сюжетних ланок, – дала можливість ще раз в особливий спосіб акцентувати проблему таборової каторги.

Концепцію універсального “концтабору”, в якому люди з рабською психологією самі творять каторгу без колючого дроту і обмеження простору, сформулював Нестор Сидорук, прототипом якого вважають самого Самчука. Сидоруківі зрозуміло, що “люди не люди”, якщо не бачать перспективи і втрачають гідність. Тому “будувати щось в такому кліматі – згубно, виходить ГУЛАГ. Поневолювання розпаношилось у всіх клітинах організму, стало наркозом... Кричимо – ГУЛАГ, ГУЛАГ, а спробуй там без ГУЛАГ... Як ідіот, тікаєш сам від себе, шукаєш вигідного місця, де б ти міг над цим бодай думати... Я не вірю, що нам вдасться колись цього наркозу позбавитись. Він в нашій природі” [1, 228].

Так у тексті Самчука, в третьому томі трилогії “Ost”, який з’явився друком 1982 року, оприявнився знаковий концепт – символ Олександра Солженіцина – ГУЛАГ, без перекладу і декодування. Аббревіатура – знак Головного управління таборів, що розмістилися на безкраїх просторах тоталітарної держави СРСР, використовується Уласом Самчуком для осмислення причин тоталітаризму і ролі кожної людини, людських об’єднань і спільнот, міри їхньої вини в самій можливості каторжанського перевернутого світу.

## Література

1. Самчук У. Втеча від себе: Роман. – Вінніпег: Накладом товариства “Волинь”, 1982. – 492 с.
2. Самчук У. Темнота. Роман у 2-х частинах. – Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1957. – 494 с.

*Петренко Ольга Миколаївна,  
кандидат мистецтвознавства  
докторант Київського національного  
університету культури і мистецтв*

### СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ І.Г. ЧЕРКЕСОВОЇ

В сучасному декоративно-ужитковому мистецтві ім'я Інни Григорівни Черкесової пов'язано із зародженням і розвитком школи гобелену на півдні України (м. Миколаїв). Роботи майстрині та її учнів, що репрезентують південноукраїнський стиль, на сьогодні стали ваговою складовою загальнонаціональної культури. Про мистецький внесок І.Г. Черкесової в історію вітчизняного художнього ткацтва, про оригінальність її творів в естетичному, художньому, знаково інформативному аспектах йдеться мова у численних відгуках науковців, журналістів, представників культури, поетів, письменників, відвідувачів багатьох персональних виставок і вернісажів, що відбувались у містах Миколаїв, Херсон, Вознесенськ, Львів, Київ (“південні метаморфози”, “Краса Бузького краю”, “Гармонія таврійських барв”, “Голобеленові інтродукції” тощо). За роки педагогічної праці у Миколаївській філії Київського національного університету культури і мистецтв, у Південнослов'янському інституті Київського славістичного університету, у Миколаївському державному університеті імені В.О. Сухомлинського І.Г. Черкесова розробила із успіхом впровадила у навчальний процес авторські спеціальні курси “Арт-терапія засобами кольору”, “Дизайн реклами”, “Копірайтинг”, “Фітодизайн”, ілюструвала видання “Бузький гард”, “Слов'янський альманах”, “Бузький літопис”, “Освітнянські вітрила”, видала багато статей наукового та методичного змісту, а також навчально-методичний посібник “Кольорознавство. Колір у декоративно-прикладному мистецтві й дизайні”.

Інтерпретуючи у своїй творчості семантику, символіку, артефакти культури південноукраїнського краю, втілюючи його міфологічні, історичні та сучасні образи, І.Г. Черкесова створює власний концептуальний світ, зміст якого сягає за межі проблематики образотворчого мистецтва як комплексу певних засобів художньої виразності. Тематична багатогранність, стильова розмаїтість, композиційна досконалість килимів, гобеленів, графічних творів, оригінальність їх кольорових рішень засвідчують про творчо-інноваційні підходи художниці-майстрині, що відмічали неодноразово провідні фахівці галузі, зокрема, Оксана Риботицька – одна з провідних художниць-гобеленщиць Галичини, член Спілки художників України, Галина Кусько – кандидат мистецтвознавства, член Спілки художників України, Володимир Могилевський – кандидат мистецтвознавства, художник.

Роботи І.Г. Черкесової засвідчують про створення автором власної системи цінностей не тільки у їх мистецькому, але й філософському, культурному, духовному значенні. В такий спосіб творчість художниці-майстрині підлягає тлумаченню з точки зору світоглядних орієнтацій, з позицій розуміння її авторського світобачення й світосприймання.

Опрацювання художницею-майстринею різних тематичних шарів, використання різних технік ткацтва, матеріалів, композиційних рішень засвідчують власне розуміння автором сенсу творчості як вагомої соціокультурної даності, що здатна позитивно впливати на свідомість людей завдяки вдало знайденому інформаційному коду. Про комунікативні аспекти творчості І.Г. Черкесової засвідчено у численних відгуках відвідувачів її виставок, в яких підкреслюється позитивний енергетичний вплив килимів і гобеленів, їх інформаційно-знакова насиченість та, водночас, відкритість. Надані риси говорять, що змістовно-символічний ракурс творчості художниці відкриває можливості для розкриття її світогляду, який формує й обумовлює конкретику мистецьких втілень.

З нашої точки зору провідним чинником світогляду І.Г. Черкесової виступає *холізм*, мислення, тобто усвідомлення філософії цілісності світу, людини в ньому та багатотомності форм їх пізнання. Так, художньо втілюючи образи різних історико-культурних шарів (добу скіфо-сарматського періоду, еллінізму, українського фольклорного аутентизму тощо), авторка начебто засвідчує у гобеленах, килимах, графіці нескінченність духовної субстанції у безперервному процесі творення-перетворення-відтворення як народженні-породженні-відновленні-відродженні смислів інтегрованої культурної пам'яті. Галереї образів художниці постають у вимірах цивілізаційної вертикальної моделі як спресованого “осьового часу”, що відповідає розумінню вічності буття в його космологічному та антропологічному смислах.

У гобеленах, килимах, графічних творах – різних за тематикою за змістом – відчувається глибинність *християнського* світобачення авторки, її переконливість, що вищими цінностями у будь-який історичний час залишаються віра, людяність, радість, досконалість, любов, краса. Даний аспект знайшов переконливе втілення в іконографічних творах: “Святі Кирило і Мефодій”, “Трійця”, “На свято Купала”, “Святий Миколай” та творах узагальнено символічного характеру: “Світло розуму”, “Вселенська рівновага”, “Надія”, “Ab ovo”.

Важливим чинником світобудови у творчій свідомості І.Г. Черкесової виступає *міфологічна* парадигма. Авторка інтерпретує міфи стародавнього світу та нового часу, розуміючи їх смислову універсальність, додає епічним образам рис драматичної насиченості, модернізуючи їх символіку (гобелени “Викрадення Європи”, “Скіфське сузір'я”, “За мотивами скіфського золота”, “Козак-Мамай”, графічні твори “Кентавреси-менади”, “Кохання кентаврів”). Широко й різноманітно втілюючи антропо-тта ізоморфні образи, художниця вдається до трансформації міфів, історичних переказів, артефактів минулого південноукраїнського краю та водночас творить нові міфологеми (гобелени “Буг-Берегиня”, “Кінг-Кобра”, “Дикі білі коні Гілеї”, “Рожевий”, “Тарпанчик”).

Парадигми світобачення й світовідчуття І.Г. Черкесової – питомі джерела її творчого натхнення, які перетворюють задуми у конкретику одухотворених художніх образів.

*Полушкіна Тетяна Володимирівна,  
науковий співробітник Київського національного  
університету ім. Т. Шевченка*

## **КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ЗА ЧАСІВ РЕКТОРА В.В. СКОПЕНКА (1985–2008)**

Київський національний університет імені Тараса Шевченка – один з провідних вузів країни, великий навчальний, науковий та культурний центр – за загальною визначеною усім науковим світом класифікацією посідає почесне 15 місце серед найушлявленіших навчальних закладів. Високий міжнародний авторитет та визнання прийшли завдяки його вихованцям. І саме колишні вихованці університету брали участь у створенні та формуванні засад незалежної української держави, саме вони – інтелектуальний потенціал нації – будуть створювати майбутнє України. Серед них Національна академія наук, письменники і міністри, дипломати та науковці.

Постійно поновлюється склад студентів, викладачів, зміст і наукове наповнення навчальних дисциплін, але завжди залишається той особливий незнищений університетський дух, який спонукає до народження нових, спростування старих ідей, постійного переосмислення надбань людського інтелекту. Цей образ не є цілісним без його ключової постаті – ректора, який втілює безперервність і спадкоємність кращих університетських традицій і виступає їх носієм та гарантом збереження.

Чимало цікавих історичних постатей очолювали Київський університет. Їхня діяльність, починаючи від визначного природодослідника, філолога та історика М.О. Максимовича, заслуговує на детальне вивчення та аналіз саме під кутом зору університетської історії. Вони різнилися за фахом і політичними переконаннями, мали різні терміни перебування на своїй посаді, але всіх їх об'єднувала любов до університету.

У 1985 році ректором Київського університету було обрано доктора хімічних наук, професора Віктора Васильовича Скопенка, на той час проректора, завідувача кафедри неорганічної хімії університету. Чесність, відкритість, фаховий підхід до справи, неабиякі організаторські здібності, вміння працювати на високий позитивний результат забезпечили Віктору Васильовичу авторитет у середовищі вчених та колег-реktorів не лише в Україні, але й поза її межами. Глибокий університетський патріотизм, турбота про розвиток та зміцнення alma mater, захист інтересів університету гарантували академікові В.В. Скопенку шану з боку підлеглих і почесне місце у когорті найславетніших ректорів Київського університету.

Академік НАН України, Лауреат Державної премії України у галузі науки і техніки (1990), заслужений діяч науки і техніки (1991), автор понад 350 наукових праць В.В. Скопенко не зменшував інтенсивність наукової праці і під час пере-

бування на посаді ректора. Він розумів, що сучасна вища школа повинна бути тим ланцюгом, який зв'язує освіту і науку, заповнювати ту прогалину, що утворилася між освітньою системою і академічною наукою, і університетам у цьому поступі належить провідна роль.

Перебування В.В. Скопенка на посаді ректора університету збігається з періодом надзвичайно бурхливих змін у суспільно-політичному житті нашої держави, з поглибленням кризи в освітянській галузі. Криза системи освіти, якщо з неї не вийти, породжує кризу науки, а, відповідно, і кризу суспільства, – принаймні на час життя одного покоління. У часи загальної кризи суспільства та його цінностей для її подолання потрібне науково обґрунтоване усвідомлення реального стану суспільства та освіти, щоб спрогнозувати напрями подальшого поступу у відповідності з передовими здобутками світової думки. Життєві реалії пострадянського простору змушували визнати суттєві недоліки у підготовці вузами кадрів вищої кваліфікації й шукати шляхів удосконалення системи вищої та середньої освіти. Спроби реформувати освіту носили косметичний характер, оскільки у визначенні самої мети та завдання реформи закладалась стандартна модель “радянського спеціаліста”. На тлі цих подій Київський університет на чолі із В.В. Скопенком не тільки зберіг свої традиції, але й провів реформи – заклад одержує статус Національного, а також приймає новий Статут.

Ректор доклав чимало зусиль для поглиблення рівня взаємодії між НАН України та Київським університетом. Ще в 1992 році, виступаючи на сесії НАН, він пропонував академічній науці співробітництво, наголошуючи, що стан справ потребує перегляду ставлення до університетів. Саме з перебудови університету слід починати реформування вищої школи. Тільки в університетах можна найбільш успішно розвивати фундаментальні дослідження.

Результатом цих зусиль став підписаний у 1994 році договір про співробітництво між НАНУ та Київським університетом. Договір перевів стосунки Академії до університету на якісно нові договірні засади, сприяє повнішому використанню і відтворенню інтелектуального та культурного потенціалу українського народу.

У 1987 році було створено відділення цільової підготовки студентів університету при НАН України, діяльність якого є яскравим прикладом співпраці Академії та університету. Взаємодія науковців дозволяла готувати спеціалістів з підвищеним творчим потенціалом для роботи в науково-дослідних інститутах з актуальних напрямів науки і техніки. Відділення щорічно готувало близько 100 спеціалістів з пріоритетних напрямів науки і техніки в Україні. В роботі відділення брали активну участь провідні вчені Академії. Київський університет, в свою чергу, готує для Академії наук молоді кадри. В умовах розбудови незалежної Української держави перед університетом постали нові відповідальні завдання, пов'язані з необхідністю вдосконалення системи підготовки і перепідготовки спеціалістів. Адже випускники університету працюють у різних галузях суспільного життя незалежної України. Майбутніх фахівців мають відзначати насамперед державна масштабність мислення, патріотизм і високий рівень національної свідомості, глибокі професійні знання.

На сьогодні Київський національний університет імені Тараса Шевченка – це багатогалузевий навчально-науковий комплекс, який об'єднує 14 факультетів, п'ять навчальних Інститутів, Центр підготовки та перепідготовки іноземних громадян, Центр українознавства, Науково-дослідний інститут фізіології, Ботанічний сад, Зоологічний музей, Наукову бібліотеку, Інформаційно-обчислювальний центр, Астрономічну обсерваторію, Видавничо-поліграфічний центр, Канівський державний заповідник. Університет є співзасновником трьох інститутів та двох коледжів. В цих структурах вчать понад 30 тисяч студентів.

Отже, посівши посаду ректора, Віктор Васильович Скопенко отримав у спадок досить потужну та добре організовану наукову організацію. За роки його перебування на посаді ректора науково-освітній потенціал університету не тільки зберігся, але й постійно розвивався і збільшувався.

*Пронь Андрій Михайлович,  
аспірант Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ТВОРЧА СПАДЩИНА В. ВЕРХОВИНЦЯ**

Відродження української культури, як і будь-якої іншої, неможливе без поглибленого вивчення витоків народного мистецтва, звичаїв та обрядів, вірувань тощо. Тільки осмисливши минуле, пізнавши витoki своєї культури та історії, можна зрозуміти сьогодення.

Традиції народної хореографії на сучасному етапі є одним із важливих засобів духовного відродження нації. Народна хореографія різних регіонів України відрізняється не тільки тематикою, а й танцювальною лексикою. На це впливають різні історичні умови, що визначають не лише лексику танцю, а й його ритм, емоційне забарвлення [1].

Великий внесок у розвиток української хореографії вніс В. Верховинець – одним з перших, хто своєю практичною діяльністю проклав танцювальному мистецтву шлях до визнання. Розкрив красу українського танцю та описав цілий ряд нових рухів і розробив словесний спосіб запису із заповненням його музичним матеріалом та схемами танцю. У 1912 році виходить у світ перша наукова праця вченого – “Українське весілля” (етнографічний опис весілля з записом мелодій у селі Шпиченцях на Київщині). Дослідження народно-пісенної творчості В. Верховинець поєднував зі студіюванням народного танцю і вже в період роботи над “Українським весіллям” готується до написання аналогічних праць в галузі хореографії – “Теорія українського народного танцю” та репертуарний збірник “Весняночка” – гідний внесок у розбудову народного хореографічного мистецтва.

Одне із особливих місць у творчості В. Верховинця посідає репертуарний збірник “Весняночка”. Саме з неї зростали його ідеї та задуми в галузі педагогіки, хореографії, композиції та інсценізації пісні, в яких мають місце елементи народної хореографії. Праці “Весняночка” і “Теорія українського народного танцю”,



які він розпочав раніше, пов'язані між собою: якщо в “Теорії українського народного танцю” значна частина танцювальних рухів та їх комбінацій призначена для дітей, то при описанні гри або хореографічно інсценізованої пісні на сторінках “Весняночки” постійно зустрічаються посилання на “Теорію українського народного танцю”.

Щоб привернути увагу широкої громадськості до справжнього народного мистецтва, зокрема хореографічного, В. Верховинець вважав за необхідне відмежувати його від псевдонародного і створити міцну теоретичну базу для подальшого розвитку національної хореографії. З цією метою він пише книгу “Теорія українського народного танцю”, що стала першою в Україні працею, в якій систематизовано й узагальнено творчі досягнення української нації в галузі танцювального мистецтва. Для своєї праці В. Верховинець не тільки зібрав надзвичайно цінний матеріал, а й науково опрацював його, показав характерні рухи, які є основою української народної хореографії.

Варто зазначити, що В. Верховинець перший серед українських хореографічних фольклористів дав назву майже всім танцювальним рухам, відповідно до їхнього характеру і внутрішнього змісту, розробив і запропонував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, який полягає на словесному описі рухів і їхніх комбінацій, ілюстрованих рисунками та схемами. Його метод здобув широке визнання у хореографів та науковців.

Детально простудіювавши “Теорію українського народного танцю”, переконуємося, що в теоретичному плані вона посідає чільне місце серед наукових праць у галузі українського народно-танцювального мистецтва. У практичному розумінні ця книга відкриває широкий простір для творчої фантазії фахівців, оскільки надає змогу на основі вміщених у ній танцювальних рухів та їх комбінацій стилізувати які завгодно варіанти українського танцю, не порушуючи при цьому усталених канонів, властивих істинно народній хореографії.

### Література

1. Вантух М.М. Роль народної хореографії у збереженні культурного розмаїття світу. Матеріали науково-практичної конференції. – К., 2004.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – К.: Музична Україна, 1990. – 150 с.
3. Вірський П. Передмова до четвертого видання // Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – К.: Музична Україна, 1990. – 12 с.
4. Рильський М. Чародій танцю // Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – К.: Музична Україна, 1990. – 150 с.

*Слабченко Марія Олександрівна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ТВОРЧА ПОСТАТЬ Я.В. ДЮМІНА У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НА ХЕРСОНЩИНІ**

На жаль, сьогодні існує дуже багато “героїв свого часу”, які є забутими або взагалі невідомими нащадкам. Саме такою, водночас величною і трагічною, у культурному житті Півдня України є постать одного з фундаторів професійної музичної освіти на Херсонщині Якова Володимировича Дюміна, ім’я якого мало відоме навіть знавцям історії херсонського краю та музикантам.

Дитинство Я.В. Дюміна пройшло у місті Миколаєві, де він народився 20 березня 1870 року у родині міщанина. Хлопець закінчив реальне училище, однак неабиякі вокальні здібності дозволили вступити до Петербурзької консерваторії, спочатку у клас викладача Б. Котоні, а згодом – М. Габеля. Під час навчання талановитий молодий співак отримував царську стипендію, що було свідомством обдарування та працездатності студента. Закінчивши консерваторію зі званням “вільного художника” у 1899 році, Яків Володимирович одержав запрошення співати на сцені Маріїнського театру. Але несподівано йому довелося повернутися (як він вважав – на деякий час) до рідного міста.

1899 року у Миколаєві вже діяло відділення ІРМТ та музичне училище, тож повернувшись з Петербурга, Я. Дюмін розпочав викладацьку діяльність в якості вчителя сольного співу. У педагогічній діяльності знайшла своє проявлення могутня енергія молодого музиканта. Окрім сольного співу, він читав лекції з історії музики, проводив ансамблеві вокальні заняття та організовував учнівські оперні вистави “при повній сценічній обстановці”.

Новий поворот долі несподівано “заносить” Дюміна до Херсона. Саме з цим містом будуть пов’язані усі подальші життєві та творчі мрії і розчарування маестро. У порівнянні з сусідніми Одесою та Миколаєвом, губернський центр жив неспішним життям. На той час населення міста було цілком підготовленим до відкриття відділення ІРМТ та очікувало на цю подію. Діяльність загальноосвітніх навчальних закладів та приватної музичної освіти створили якісні передумови та підготували міцний фундамент для заснування музичного закладу такого професійного рівня.

Відчувши у собі сили, а головне – неугасиме просвітницьке бажання донести до пересічного мешканця усю могутність та красу музичного мистецтва, Яків Дюмін знаходить однодумців, необхідні кошти та досить швидко ініціює відкриття у Херсоні відділення ІРМТ та Музичних класів. Ця подія відбулася у 1905 році і стала відправною крапкою становлення професійної музичної освіти на Херсонщині.

Відомо, що однією з ознак професіоналізму є залучення високоосвічених викладачів. Завдяки неабияким організаторським здібностям та особистому авторитету Я.В. Дюміна, якого було призначено директором музичних класів, у Херсоні працювали музиканти, що мали ґрунтовну вищу музичну освіту євро-

пейського рівня. Так, серед викладачів з класу фортепіано назвемо К.М. Мюллера (закінчив Лейпцігську консерваторію), М.А. Мюллера (Віденська консерваторія), Є.М. Яшиш (випускник Московської консерваторії); викладач класу гри на скрипці А.І. Пеллегрині (Празька консерваторія); по класу гри на віолончелі – С.Н. Федорович (Брюсельська консерваторія); по класу гри на духових інструментах – вільний художник І.А. Харламов (Петербурзька консерваторія).

З метою розвитку вокального мистецтва та виховання професійних керівників співацьких колективів при Музичних класах відкриваються регентські курси. Дане нововведення свідчило про прагнення дирекції поліпшити рівень духовного і світського співу у Херсоні та у губернії шляхом спеціальної професійної підготовки виконавців. З відкриттям у місті музичного училища (у 1908 році) курси були перейменовані у постійний трирічний регентський клас.

З кожним роком авторитет нової музичної формації, завдяки широкій освітній та концертній діяльності, ставав міцнішим, зростала і кількість бажаючих вчитися музиці. Громадяни Херсона мали змогу долучитися до якісної класичної музики під час регулярних концертів, які проводило місцеве відділення ІРМТ – симфонічних та камерних. Музичне життя міста сягнуло якісно нового рівня.

Яків Володимирович Дюмін – велика, але трагічна постать у музичному житті Херсонщини. Справою усього життя стало для митця створення міцного фундаменту класичної музичної освіти у Херсоні. У 1938 році Дюміна закатовано у херсонській тюрмі з обвинуваченням у антирадянській діяльності та націонал-шовінізмі. Однак традиції, закладені за життя Я.В. Дюміна, не зникли, а поглибилися. Святкуючи цього року столітній ювілей Херсонського музичного училища, слід пам'ятати про невтомного та талановитого його засновника.

*Супрун Аліна Григорівна,  
доцент Національного аграрного університету*

## **ПРОБЛЕМИ СПІВВІДНОШЕННЯ МИСТЕЦТВА І НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ У ТВОРЧОСТІ В.П. ІВАНОВА**

Формулювання знання є процедурою, через яку пізнаване відкривається суб'єктові не у формі буття, де окремі риси об'єкта є співіснуючими, а як послідовності визначень, пов'язаних системою логічного доведення. (Буття не потребує доведення, оскільки саме воно вже є, – доведення пов'язане з усвідомленням того, що те, що мислиться, є суть цього буття.) І навіть якщо якась система знання потребує, крім доведення, ще й суб'єктивних переконань у його істинності, все ж у загальному розвитку пізнання на ґрунті суспільної практики складається така субординація його окремих ланок, завдяки якій воно стає самокритичним рухом, що “знімає” завершеність окремих ступенів своїм власним розвитком, а не людськими оцінками і уподобаннями.

У сфері знання суб'єкт і об'єкт вступають у відношення таким (теоретичним) способом, який виключає здатність суб'єкта до життєво-практичних реакцій (інтересів, прагнень, оцінок, смаків, емоцій, поведінки тощо), бо останні

становлять аспект людських уподобань і свободи на відміну від необхідності, що має бути відкритою в об'єкті пізнання. У знанні досвід людства узагальнюється до теоретичної картини позалюдського "стану речей", що загалом є й метою, і специфічною ознакою пізнання як такого. З цього вже випливає, що хоча пізнавальні акти здійснюються окремими індивідами, справжнім суб'єктом пізнання виступає суспільство, людство, а індивід є скоріше органом цього суб'єкта, бо він не створює ні власних форм пізнання, ні особистих критеріїв істинності. У сформульованому знанні згасають усі риси особистого авторства.

Коли ж ідеться про практичну життєдіяльність і форми її духовного забезпечення, то тут індивіди завжди зберігають свою специфічну суб'єктивність, виступаючи всередині і від імені певної історично визначеної людської спільності (групи, класу, народності, нації тощо). Життєдіяльність завжди конкретно-історична, цілісна і специфічна, вона виходить з досвіду і суб'єктивних здібностей, що не вичерпуються наявним знанням. У досвіді, крім знань, є навички, спонуки, чуттєвість, уявлення, стереотипи діяльності, які виконують свою функцію незалежно від рівня їх логічного обґрунтування, але саме це надає життєдіяльності тієї завершеності, індивідуалізованості, якої вона напевне була б позбавлена, якби увесь людський досвід був категоризований на зразок знання.

"Моє" знання завжди відмінне від мого "я", хоча і є моментом останнього, оскільки знання дане мені як зміст "не-я", об'єкта, хоч би цим об'єктам був я сам. У знанні будь-який зміст є вмістом мислення, а тому йтиметься тут не про те, як об'єкт входить у життєдіяльність суб'єкта, а про те, як сутність виявляється для свідомості. Отже, в знанні момент присутності суб'єкта серед знаного атрофовано, бо умова становлення знання якраз і полягає в тому, щоб уникнути всілякої суб'єктивної присутності.

Спілкування становить інтерсуб'єктивний зв'язок, який має констатувати не тільки факти, а й наміри, не тільки дії, а й мотиви. При цьому йдеться про взаєморозуміння і орієнтацію, а не лише про взаємопізнання, потрібно, щоб один індивід був здатний проникнути в суб'єктивний світ іншого не як в об'єкт, а як у споріднений координований тип діяльності.

Творчість виступає як універсальна здібність або здатність до універсального способу діяльності, в основі якого лежить свобода та є поєднуючим началом всіх людських здібностей в їх практичному вияві щодо свого предмета. Цю практичну універсальність індивіди здобувають не як знання, а мають розвинути її в собі діяльно, в безпосередніх відношеннях з обставинами життя.

Творча здібність не є наслідуванням "законів" творчості. Вони становлять внутрішню потенцію кожного суб'єкта, досягаючи, однак, своєї справжньої міри лише у співробітництві і спілкуванні людей, де автономні можливості одного індивіда підпорядковуються спільним формам діяльності, котрим відповідають і адекватні здібності інших.

Об'єктивні взаємини людей на цьому суб'єктивному рівні постають як обмін "внутрішнім світом", взаємозбагачення здібностей, а це можливе тільки через таку предметну реалізацію, продукти якої є для адресата не лише знаками певних значень, а насамперед стимулами відповідних суб'єктивних реакцій.

Такою історично виробленою формою спілкування через творчість і співтворчість і є мистецтво. Воно становить особливий тип реальності, здатної спонукати і формувати особистий досвід людей у світі, що не виступає примусовою обставиною життя. Будучи концентрованим втіленням творчого аспекту людської діяльності, мистецтво за своїми наслідками є таким подвоєнням реальної дійсності, в якому дістають предметний вираз найпотаємніші риси людської суб'єктивності, невлітими для безпосереднього пізнання. Можна сказати навіть, що момент свободи, притаманний людському способу життя, розгортається в мистецтві в особливий світ, де свобода і доцільність є головними принципами його життєвості.

Звичайно, таким може бути тільки уявний світ – форма, що є предметом виключно духовної, внутрішньої практики і пов'язана з відображуваною реальністю не як її прямий пізнавальний відбиток, а як своєрідна інакомовна інтерпретація. Цей уявний мистецький світ, світ свободи є предметом такого ж відношення для кожного, хто визнає правила умовності і завдяки цьому одержує унікальну можливість особисто пережити чужий досвід, зберігаючи власну суверенність. Саме це й робить мистецтво духовним чинником особливої людської спільності, де не втрачається (на відміну від знання) індивідуальність освоєння світу, набуваючи лише такої специфічної форми, яка зветься художністю. Остання не становить ні форми пізнання, ні його побічного наслідку; вона належить до самої суті перетворення дійсності мистецтвом.

### Література

1. Іванов В.П. Деякі проблеми співвідношення мистецтва і наукового пізнання // Філософська думка. – 1971. – № 5. – С. 56-61.
2. Кістяківський Б.О. Проблеми і завдання соціально-наукового пізнання // Філософська і соціальна думка. – 1992. – № 2.
3. Попович М.В. Рациональність і виміри людського буття. – К., 1997.
4. Ярошовець В.І. Людина в системі пізнання. – К., 1996.

*Танченко Ніна Володимирівна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **НАРОДНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ-ІЛЮСТРАТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ ДЛЯ ДІТЕЙ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ) НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ К. ЛАВРА**

Кожний, хто хоч раз бачив книги, ілюстрації до яких зробив Кость Лавро, розуміє, що перед ним – справжній художник зі своєю манерою, своїм баченням світу, своїм уявленням про те, що таке ілюстрація взагалі та ілюстрація до дитячої книги зокрема.

Кость Лавро, визнаний майстер сучасної української книжкової графіки, народився у 1961 році. Закінчив Республіканську художню школу, потім були інститут і робота на посаді художнього редактора у журналі “Барвінок”, два роки у видавництві “Дніпро” і співпраця з журналом “Соняшник”, знайомство з Іваном Малковичем, який заснував видавництво “А-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”. От тут, можна сказати, і стався художник Кость Лавро такий, яким ми знаємо його сьогодні. У творчому доробку К. Лавра десятки проілюстрованих книг, які побачили світ не лише в Україні, а й в країнах Західної Європи та Північної Америки: “100 найкращих українських народних казок”, “Різдвяна рукавичка”, “Пан Коцький”, “Абетка” та чимало інших.

Поняття “український стиль” у мистецтві неодноразово обґрунтовували діячі культури кінця ХІХ – першої половини ХХ століття саме в аспекті вирізнення української мистецької традиційності з-поміж загального мистецького досвіду, стверджуючи, що “факт існування українського стилю в позитивному сенсі був розв’язаний самим життям 200 років тому назад (пряма вказівка на досвід українського бароко”. Як відзначає Роман Яців у своїй монографії “Українське мистецтво ХХ століття”, термін “український стиль” містив у собі не стільки естетичний, скільки ідейний сенс.

“Дев’яності роки ХХ сторіччя ознаменовані актуалізацією національних художніх традицій, поетики “місця” (за Гайдеггером) або “місцевого колориту”, який містить ознаки лінгвістичної, культурної, географічної та етнічної самобутності. Водночас художники обирають чистоту образно-пластичних рішень, позбавлену літературних асоціацій, семантичного навантаження” [1].

Народне світосприйняття деякими своїми рисами споріднене з дитячою психікою, а народна творчість – з одушевленням природи і предметів світу. Експресивна примітивність непрофесійної форми, велика декоративність й образність властиві цим обом по суті різним сферам людської творчості. Цілком природно, що багато художників, намагаючись знайти спільну мову з дитиною, в ілюстраціях казок звертаються до тих традицій народного мистецтва, де є найбільша органічна єдність народного і дитячого світосприйняття. Таке творче використання спадку народного мистецтва характерне і для української ілюстрації до книжок для дітей, зокрема до казок.

К. Лавро проілюстрував цілу низку народних казок. Творчість його цікава тим, що у ній поряд з фантастичними образами казок зустрічаються глибоко життєві мотиви фольклору. З традиційними фольклорними персонажами із світу тварин, птахів присутні персонажі, які він висміює засобами гумору, гротеску, гіперболи. Ці улюблені засоби фольклору не тільки близькі парадоксальному творчому мисленню самого графіка, але дуже любимі дітлахами. Нескінченний феєрверк мистецької радості, непідробна “українськість”, точні, іскрометні образи у книзі “Пан Коцький”, проілюстрованої художником.

Народна казка привертає К. Лавро динамічністю та гостротою сюжету, багатством декоративних можливостей форми. Традиційність звертань, епітетів і метафор, властиві фольклорному оповіданню, підкреслюється традиційними фольклорними мотивами. Так, у книзі “Козак Петро Мамарига” К. Лавро при

виконанні композиції обкладинки застосував традиційну побудову ілюстрації, властиву стародрукам.

Ілюстрації народних казок мають дуже велике значення у процесі виховання у дитині почуття патріотизму. Народна творчість завжди була найкращим вчителем любові до рідного краю, його людей, природи, мови та звичаїв. Ілюструючи твори фольклору, художники допомагають дітям прилучитися до джерел своєї національної культури, а також пізнати самобутність інших народів.

Сучасний погляд на минуле і сьогодення все більше пронизує українську книгу для дітей. Письменники і художники по-новому переробляють старовинні народні казки, виявляють та розвивають ті їхні риси, які співзвучні сьогоденню. Народжуються і такі твори, де вже важко визначити межу між народними традиціями і сучасним змістом. Ця нова казковість, безумовно, пов'язана з народною гуманістичною основою.

Художники разом з письменниками намагаються виявити у народній творчості ідеї, що відповідають нашій дійсності, щоби виховати у дитини духовно-етичні властивості, які сприяють втіленню високих цілей людства. Лише за умов збереження певної національної специфіки, яка базується на традиціях і високих здобутках минулого, українське мистецтво може представляти значний інтерес у світі.

### Література

1. Лагутенко О. GRAFHEIN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки ХХ століття. – К.: Грані-Т, 2007. – 168 с.
2. Огар Е. Дитяча книга: проблеми видавничої підготовки: [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.] / Українська академія друкарства. – Л.: Аз-Арт, 2002. – 160 с.
3. Пелих Н. “Козак” Кость Лавро малює героїв народних казок // Крещатик. – 2002. – №27 (2038).
4. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії. – Л.: Ін-т народознавства НАН України, 2006. – 500 с.

*Толошніак Наталія Анатоліївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент Прикарпатського національного  
університету ім. В. Стефаника*

### **РОЛЬ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ БОРИСА КУДРИКА В АКТИВІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ НА ТЕРЕНАХ ГАЛИЧИНИ (ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)**

Борис Кудрик (1897–1952) залишив помітний слід в українській музичній культурі. Це відомий музикознавець, музично-критичний діяч, композитор, педагог, один із перших дослідників української церковної музики, автор ґрунтовної наукової праці “Огляд історії української церковної музики” (1937 рік, перевидання – Львів, 1995).

Музично-теоретична спадщина доктора музикології Бориса Кудрика представлена досить об'ємно і розкриває широке коло зацікавлень дослідника та напрямків його діяльності: історичне музикознавство, фольклористику, музичну критику, публіцистику.

Музично-критична, публіцистична та музикознавча діяльність композитора, разом з його педагогічною діяльністю та іншими сферами, творять цілісний портрет непересічного митця української музичної культури першої третини ХХ століття. Наукові статті, рецензії (переважна більшість написана у 30–40-х роках ХХ століття), музикознавчі нариси, виголошені численні реферати – це величезна й титанічна праця. Переважна більшість цих робіт не втратила і донині своєї значущості й актуальності.

Дописи Б. Кудрика представлені в популярних на той час періодичних виданнях Галичини: “Діло”, “Нова Зоря”, “Мета”, “Неділя”, “Життя і знання”, “Дзвони”, “Українська музика”, “Наші дні”, “Львівські вісті”, “Краківські вісті” і становлять значну кількість наукових розвідок (близько двохсот), що свідчить про надзвичайну працездатність, цілеспрямованість, організованість та інтенсивність роботи критика-музикознавця, а також про широке коло його наукових інтересів.

Виступи Бориса Кудрика на шпальтах періодичної преси розкривають основні тематичні напрямки досліджень і слугують певною мірою зразками пізнавально-критичного ставлення автора до виявлення й висвітлення загальних проблем культуротворчого процесу, торкаються вагомих подій мистецько-громадського значення Галичини в першій половині ХХ століття, творчої індивідуальної самобутності митців, неперевершеної виконавської майстерності українських артистів, жанрово-стильових характеристик творчого доробку західноєвропейських та вітчизняних композиторів, музично-виразових та естетичних засад народності й національного стилю.

Значна частина публіцистичної спадщини Бориса Кудрика становить аналітичні студії, в яких розкриваються проблеми історичного розвитку музичної культури, роль визначних митців у цьому процесі, їх погляди, аналіз композиторського стилю і творчої спадщини. У цих дослідженнях автор виявляє себе глибоким знавцем широкоохоплюючого історичного і фактологічного матеріалу, а літературний виклад характеризується концепційністю, цілеспрямованістю, логічністю, аргументованістю та яскравістю мови. Серед цієї групи статей виділяються портретні та ювілейно-історичні дослідження, які пропагують творчість західноєвропейських композиторів: К. Глюка, Г.Ф. Генделя, Й.С. Баха, Ф. Шуберта, Р. Франца та ін., що яскраво демонструють музичну ерудицію автора, широкий спектр розв'язання проблем. Особливу шану і повагу висловлює у своїх дописах Б. Кудрик українським композиторам Сидору Воробкевичу, Михайлові Вербицькому, Івану Лаврівському, Віктору Матюку, Миколі Лисенку.

Певна частина музикознавчих студій Бориса Кудрика пов'язана із проблемами вивчення української народної пісні. Ці публікації великою мірою віддзеркалюють національно-патріотичний дух, притаманний автору дописів, а також виявляють просвітницько-виховну спрямованість цієї проблемно-тематичної групи наукових розвідок, у яких також розглядаються питання ха-



рактерних особливостей народної пісні, ролі народного елемента в авторській музиці, виявів впливу українського фольклору в музиці зарубіжних композиторів.

Левову частку публіцистичної спадщини Б. Кудрика становлять рецензії, що є одним з основних жанрів музичної критики і мають багатоаспектну функцію: аксіологічну, пізнавальну та просвітницько-виховну. Рецензії митця охоплюють широкий спектр виконавського мистецтва: вокальне, фортепіанне, хорове, ансамблеве та симфонічне, відзначаються обізнаністю, науковістю, обґрунтованістю, широтою у висвітленні проблематики, логічною послідовністю викладу і висловленню думок, критичною яскравістю та емоційністю оцінки. Рецензуючи виступи артистів, Б. Кудрик звертає увагу не тільки на виконавський аспект, але детально характеризує концертну програму, висловлює думки щодо логічності її побудови, відзначає вартісність виконаних творів. Однак найціннішим є його оцінка та міркування з приводу виконавської майстерності митців.

Отже, публіцистична спадщина Б. Кудрика характеризується широким спектром жанрів та широкоохоплюючою тематикою. Статті музикознавця виконували необхідну пізнавально-просвітницьку функцію, оскільки торкалися вагомих подій громадського і мистецького значення, а також достатньо широкого кола проблематики регіонального культуротворення, впливаючи на рівень суспільної свідомості та високої духовності в українському середовищі. Борис Кудрик належав до непересічних діячів музичної культури Західної України 20–40-х років ХХ століття. Його постать особливо вирізняється серед інших культурно-громадських діячів, а публіцистичні виступи музикознавця, музичного критика, рецензента на сторінках численної тогочасної преси відіграли позитивну роль у національному музичному процесі та сприяли розвитку і піднесенню музичної культури України.

### Література

1. Толошняк Н.А. Борис Кудрик: Бібліографія наукових праць, статей і рецензій // *Kalorhonia: наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії.* – Число 2. – Львів: Вид-во Українського Католицького Університету, 2004. – С. 347-355.
2. Толошняк Н.А. Наукові студії Бориса Кудрика в галузі церковної музики // *Музика Галичини.* – Т. VI. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 5. – Львів, 2001. – С. 165-169.
3. Толошняк Н.А. Музично-теоретична спадщина Бориса Кудрика // *Матеріали до українського мистецтвознавства: зб. наук. пр.* – Вип. I. – К., 2002. – С. 93-95.
4. Публіцистична спадщина Бориса Кудрика: наукова проблематика та жанровий спектр (до 100-річчя від дня народження митця) // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* – Вип. XII–XIII. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 87-92.

*Ущанівська Олена Миколаївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
докторант Київського національного  
університету культури і мистецтв,  
викладач Донецького факультету  
менеджменту і бізнесу Київського національного  
університету культури і мистецтв*

## **ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЄВГЕНА ПЕТРИЧЕНКА ЯК ОБРАЗ МИТЦЯ СУЧАСНОЇ ДОНЕЧЧИНИ**

На тлі загальної історії розвитку української професійної музичної творчості молода донецька школа виділяється жанровою різноманітністю та суспільною активністю. Професіоналізація музичної культури Донецької області в різноманітних її галузях підтверджена діяльністю філармонії, оперного театру, декількох музичних училищ, Державної музичної академії ім. С.С. Прокоф'єва. Регіональна організація Національної Спілки композиторів України (НСКУ) з'явилася лише у 1969 році і з отриманням Україною незалежності вступила у нову стадію свого розвитку, відмічену сміливими експериментами у галузі музичної творчості, пошуками нових типів художньої комунікації, організації концертно-фестивального життя тощо. На сьогодні Донецька організація НСКУ об'єднує 12 композиторів і п'ять музикознавців, які представляють кілька поколінь митців. До композиторів старшого покоління (А. Водовозов, О. Рудянський, О. Некрасов, С. Мамонов, В. Стеценко, О. Скрипник) на початку 2000-х років приєдналися представники молодшої генерації, серед яких виділяється особистість Євгена Петриченка (1976 р.н.). Дипломант Міжнародного конкурсу ім. С. Прокоф'єва на батьківщині композитора "Україна – 2000", лауреат Всеукраїнської премії ім. Л.М. Ревуцького (2005), член Національної Всеукраїнської музичної спілки (2005), стипендіат програми "Gaude Polonia" міністра культури Республіки Польща (2006) композитор Є. Петриченко є випускником Донецької державної консерваторії ім. С.С. Прокоф'єва (клас проф. С.О. Мамонова), а сьогодні – її викладачем (кафедра композиції і сучасних музичних технологій), завідувачем музичною частиною Донецького обласного театру ляльок, педагогом Донецького музичного училища "Середня спеціальна музична школа для обдарованих дітей" та здобувачем Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

Є. Петриченко належить до генерації українських митців, світогляд яких формувався паралельно зі становленням української державності, а початок самостійної творчості – з настанням ери ХХІ століття. Це було перше покоління композиторів, яке мало змогу відкрито вивчати новітню світову та вітчизняну музику, зосередитися на пошуках індивідуального у загальному естетико-стильовому розмаїтті сучасного мистецтва, безпосередньо контактувати з авторами інших країн і стажуватися за кордоном (на кафедрі композиції музичної академії ім. К. Шимановського в м. Катовіцах (Польща), клас проф. Є. Кнапіка). Відкриті можливості спричинили широту світогляду українського композитора та різноманітність його творчої діяльності, в якій можна виділити чотири взаємопов'язаних галузі: композиторська, педагогічна, наукова та музично-просвітницька.

*Композиторська творчість* Є.Петриченка представлена різноманітними музичними жанрами – симфонічними, камерно-інструментальними, камерно-вокальними, пісенними, хоровим, театральними (Варіації для струнного квартету, флейти і фортепіано (1997); Струнний квартет (1998); Симфонічна поема “Зірка” за Г. Уельсом (2000); Симфонія № 1 для великого симфонічного оркестру (2001); вокальний цикл “Монологи” на вірші Й. Бродського (2002); музика до вистав “Ореландія – країна кольорових снів”, “Любов дона Перлемпліна”, “Буль-буль – приборкувач вогню” (2002); Симфонія № 2 для камерного оркестру (2004); Концертний триптих для органу “Ad astra” (2004), Концерт для фортепіано з оркестром “In memogiam...” (2006), “Requiem-quartet” для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та магнітофонного запису з автентичною музикою (2007) та ін.). Твори донецького композитора були презентовані на Міжнародних музичних фестивалях “Київ Музик Фест” (2004–2006), “Золотоверхий Київ” (2005); на 14 Міжнародному фестивалі сучасного мистецтва “Два дні й дві ночі нової музики” (м. Одеса, 2008). Коштами гранту Донецької обласної ради було проведено авторський концерт та здійснено запис компакт-диску з творами Є. Петриченка.

Результатом *педагогічної діяльності* молодого викладача музичної академії та музичного училища стала перемога його учениці Поліни Маслової на VII Міжнародному конкурсі молодих композиторів (м. Симферополь, 2007. III премія у номінації “Інструментальна музика”).

Необхідність постійно самоудосконалюватися, вивчати новітню музику, використовувати сучасні композиторські техніки спонукала композитора і до *наукової творчості*. Коло наукових інтересів Є. Петриченка охоплює проблеми тембру у процесах формотворення сучасної музики.

Доповнює композиторську, педагогічну і наукову творчість донецького митця його активна *музично-просвітницька діяльність*, спрямована на популяризацію сучасної української музики. У співавторстві з композитором і мистецтвознавцем О. Козаренком (м. Львів) з метою інтеграції академічної музики Донеччини у загальноукраїнський простір, Є. Петриченко реалізував проект “Донецьк – Лівів. Мистецькі діалоги” (2007). Також композитор є учасником інших (Всеукраїнська музична акція “Мистецтво молодих – 2005”, “Донецьке джерело в органній музиці України” 2005) та автором власного проекту “in D...” (2006).

Усі галузі творчої діяльності Є. Петриченка створюють соціоестетичний портрет митця нової формації, який демонструє необхідність поєднання науки і мистецтва, усвідомлення важливості виховання сучасної аудиторії, прагнення до живого спілкування зі слухачами та колегами, постійну готовність до особистісного і професійного самовдосконалення.

## Література

1. Германец В. Концерт и диск на средства гранта // Вечерний Донецк. – 2006. – 3 окт.
2. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. – К.: Музична Україна, 2004. – 352 с.
3. Шегда Н. Найголовніше – катарсис! // Репортер. – 2008. – №5 (31 січня).

*Федорків Оксана Петрівна,  
аспірантка Прикарпатського національного  
університету ім. В. Стефаника*

## **ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ – ПРОМОТОР КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Василь Барвінський – визначна постать української музичної культури, видатний композитор, піаніст, диригент, педагог, музикознавець і публіцист, активний громадський діяч, провідник національної ідеї в музичному мистецтві.

Багатогранна діяльність В. Барвінського, окрім композиторської, охоплює різні сфери, в яких він репрезентував себе активним вболівальником і, водночас, активним діячем у розбудові української фахової музичної культури. Неоціненно вагомою була його робота на посаді директора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (ВМІ), яку він обирає з 1915 року після мобілізації на фронт С. Людкевича і протягом тридцяти років цей навчальний заклад відігравав велику роль у справі розвитку українського музичного життя і становлення професійної музичної освіти не тільки у Львові, але й у всьому західноукраїнському регіоні. Завдяки розгорнутій сітці філій ВМІ стає центром виховання українських національних музичних кадрів. В. Барвінський був не тільки безпосереднім керівником навчального закладу, він вів клас фортепіано, викладав теоретичні дисципліни, а також прагнув бути в курсі усіх проблем та подробиць життя і творчості викладачів, елевів та учнів підлеглих шкіл. Митець разом з С. Людкевичем, який був інспектором інституту, відвідував піврічні й річні іспити, звітні концерти шкіл, спільні “пописи” кращих учнів філій, проводив педагогічні семінари-зустрічі з викладачами, виступав із концертними програмами.

В. Барвінський надзвичайно серйозно ставився до навчально-виховного процесу у ВМІ та його філіях, залучаючи до педагогічної роботи найкращі виконавські сили. Як піаніст-педагог він піклувався про створення вартісного українського педагогічного репертуару, особливо репертуару для дітей. Із пропозицією “музика-дітям” митець виступив на четвертому засіданні Ради СУПромУ, що відбулося 20 червня 1934 року, на якому закликав галицьких композиторів подбати про належний рівень майже не практикованої композиторської ділянки.

У своїй педагогічній діяльності В. Барвінський – досвідчений педагог і психолог – проявив себе як плідний вихователь талановитої молоді, став визначальною фігурою у формуванні та розвитку львівської піаністичної школи ХХ століття, а розвиток фортепіанної педагогіки, як зазначає Л. Садова, він уявляв “як комплекс адміністративних, організаційних, творчих та фахових заходів” [3, 117].

Василь Барвінський був активним членом, а з 1936 року – головою Союзу українських професійних музик у Львові, який упродовж всього часу свого існування (1934–1939) був ідейним центром усіх музично-мистецьких звершень у Галичині. Створення СУПромУ ознаменувало завершення періоду “учнівства” і засвідчило початок якісно нового, професійного етапу в українській музиці Га-

личини. В. Барвінський сприяв організації концертного життя як у самому Львові, так і в провінційних містечках. Композитор-піаніст активно концертував із сольними концертами, а також митець-акомпаніатор виступав із провідними виконавцями Б. Бережницьким, Перфецьким, відомими співаками – М. Менцінським, М. Голинським, А. Крушельницькою. Він був поборником фахового ставлення до концертної справи, намагався, як засвідчують його виступи на шпальтах періодичної преси, наблизити форми українського концертного життя в Галичині до західноєвропейських.

В. Барвінський інспірував створення українських музичних радіопередач на Львівському радіо. Розв'язати це питання було надзвичайно складно. Митець “реферує справу радієвих авдицій” на засіданнях Ради СУПроМУ у 1934 році, організовує переговори з дирекцією Львівського радіо, нарешті, звертається у 1935 році із пропозицією створення музичних передач до головної дирекції радіо у Варшаві, і лише через два роки справу було більш-менш вирішено. Радіоавдиції за участю провідних митців і творчо обдарованої молоді починають проводитися регулярно. Звітна інформація про музичні радіоконцерти містилася на сторінка тогочасних часописів.

Значний вплив на формування музично-суспільного життя Галичини 20 – 30-х років мала музично-критична та публіцистична діяльність Василя Барвінського. Коло музикознавчих зацікавлень митця було досить різноманітним і визначалося проблемами тогочасного музичного життя. Він був активним, сміливим, цікавим і завжди актуальним публіцистом, надавав пресі особливу роль у пропаганді рідного музичного мистецтва. Публіцистична спадщина В. Барвінського численна, містить кількост статей, рецензій, оглядів, що друкувалися на шпальтах українських та польських часописах таких як “Новий час”, “Діло”, “Українська Музика”, “Краківські вісті”, “Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie”. Він був поборником фаховості в рецензіях і статтях, що розкривали різноманітні аспекти розвитку національної музичної культури, становлення української музичної освіти, формування виконавської майстерності виконавців-інструменталістів, вокалістів, диригентів, і не терпів аматорських підходів до розв'язання тих чи інших мистецьких проблем, виступав за активну співпрацю львівських музикантів із пресою для постійного і кваліфікованого інформування громадськості про стан справ у галузі музичного мистецтва.

Отже, багатогранна подвижницька праця Василя Барвінського у різних сферах культурно-мистецького та суспільно-громадського життя краю засвідчила яскравість та унікальність творчої постаті митця як аніматора музичного життя краю, промотора культурно-освітнього простору в Галичині першої половини ХХ століття.

### Література

1. Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Упор. В. Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004.
2. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / Ред., упор. В. Грабовський. – Дрогобич, 2008.
3. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали. – Тернопіль, 2003.

4. Союз українських професійних музик у Львові: матеріали і документи. – Львів: Сполом, 1997.
5. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990.

*Фесік Олена Ігорівна,  
науковий співробітник  
Науково-дослідного інституту українознавства  
МОН України*

## **ГРИГОРІЙ ВАЩЕНКО – ВИДАТНИЙ ВЧЕНИЙ-ДЕРЖАВНИК, ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСВІТИ**

Григорій Ващенко – один з найбільших українських педагогів, з ім'ям якого пов'язаний високий злет української національної педагогічної думки в 20 – 60 роках ХХ століття, педагог-державник, який все своє життя послідовно і наполегливо відстоював ідею українського національного виховання та вірив в самостійну Україну ще в ті часи, коли обриси незалежної України не проглядалися.

Народився Г. Ващенко (1878–1967) на Полтавщині, здобув духовну освіту (Духовна Академія у Москві). До революції вчителював у різних середніх навчальних закладах України і Росії, більшою мірою – на Полтавщині. Революція в Росії і створення Центральної Ради в Україні надихнули педагога-патріота на активну роботу з підготовки педагогічних кадрів для українського шкільництва – він працює лектором на курсах перепідготовки вчителів у Полтаві. У 1917 році викладає у Полтавському вчительському інституті; з 1918 – доцент Українського Полтавського університету, а з 1927 – професор і керівник кафедри педагогіки в цьому ж закладі. Тут написав підручник для студентів-педагогів “Загальні методи навчання” (1928), що став головним твором педагога. У 1933 році Г. Ващенко звинуватили у буржуазному націоналізмі, книгу було вилучено з усіх бібліотек, а його самого звільнили з інституту.

У роки німецької окупації перебував у Полтаві, а після війни разом з родиною емігрував до Німеччини у Мюнхен (американська окупаційна зона). Там став професором і завідувачем кафедри педагогіки в загальновідомому Українському Вільному Університеті, а згодом – ректором Української Богословської Академії у цьому ж місті.

Видатний український педагог і психолог із світовим ім'ям залишив у спадок своїм нащадкам десятки педагогічних праць. Ось лише окремі з них: “Загальні методи навчання”, “Завдання виховання української молоді”, “Виховний ідеал”, “Виховання любові до батьківщини”, “Виховання мужності і героїзму”, “Релігія і майбутнє людства”, “Релігійне виховання молоді”, “Основні лінії в розвитку советської педагогіки і школи”, “Психологія в СРСР”, “Соціалізм і індивідуалізм у світлі християнства”, “Основи естетичного виховання”, “Проект системи освіти в самостійній Україні” та багато інших.

Г. Ващенко – людина різнобічних талантів, непересічна, відома не тільки своїми працями в сфері педагогіки та психології, але і людина, яка залишила вагомий слід в художній прозі, поезії та драматургії: оповідання “Німія” (1900), поема “Сіндорта”(1902), збірка поезій “Пісня в кайданах” (1907), п'єса

“Сліпий” (1909), збірка художніх творів “До ґрунту” (1911) тощо. Він став послідовним продовжувачем української національної педагогічної традиції, сформулював виховний ідеал держави з чітко визначеною назвою – український виховний ідеал. Стисло концепцію своєї педагогічної системи вчений виклав у словах: “Служіння Богові та Україні”: “Служіння Богові – отже, плекання у людині вищого, божественного, одухотвореного начала, що вбереже її від ницього, брудного, аморального, дарує душі чистоту і світлість. А служіння Україні – то служіння рідному своєму краю як найбільшій цінності, тій, що має бути невід’ємною, органічною часткою оцього вище духовного та божественного, що мусить бути в душі кожного українця”.

Велику увагу педагог приділяв вихованню національної гідності: “Людина, поважаючи себе як особистість, поважає себе як члена нації, члена того народу, серед якого вона народилась, якому забов’язана своєю мовою, основами свого світогляду, від якого вона засвоїла традиції. Національна гідність, перш за все, виявляється в любові до своєї Батьківщини і в служінні їй... Нарешті, національна гідність виявляється у тому, що людина шанує честь свого народу і не дозволяє собі у своїй поведінці й діяльності нічого такого, що могло б заплямувати цю честь”.

Інтелектуальне виховання Г. Ващенко вважав першим завданням у вихованні, другим завданням – виховання морально-релігійне, третім – естетичне виховання, в якому повинне “перше місце займати виховання смаку й розуміння свого рідного мистецтва”. У своїй виховній концепції він відводить чільне місце трудовому та фізичному вихованню. І всі ці напрямки мають поєднуватися між собою, всі мають бути спрямовані на досягнення людської досконалості, на формування духовно багатого громадянина Української держави.

Досить суттєве місце в своїх працях вчений відводить роздумам на тему – яким має бути педагог, яка роль вчителя в процесі творення майбутньої дорослої людини, а в решті решт – майбутнього свого народу. “Праця педагога посідає особливе місце серед різних фахів. Вона має в собі деякі елементи праці наукової, але ще ближче вона стоїть до праці мистецької, але мистецтво особливого роду. Внаслідок цього і відповідальність педагога за свою працю незрівнянно більша, ніж відповідальність, приміром, скульптора чи маляра... А коли педагог покалічить душу дитини, то це вже буде не тільки втрата, а й справжній злочин перед дитиною й суспільством, причому такий злочин, що його важко, а іноді і зовсім неможливо виправити. Але разом з тим нема більш почесної праці, як праця педагога. Виховуючи підрастаюче покоління, педагог бере найактивнішу участь у творенні майбутнього свого народу”.

Невід’ємною частиною національної системи освіти Г. Ващенко називає родинне виховання, що обумовлює необхідність психологічних і педагогічних знань для батьків, він заперечує авторитарність як у родинному вихованні, так і у громадському. Педагог радить поєднувати в одне ціле процес виховання і процес самовиховання. Головним в цьому підході є не протиставлення зусиль двох суб’єктів виховання, а поєднання їх волі – в дусі партнерства. Григорій Ващенко відстоював вимогу враховувати у вихованні етнопсихологічні особливості дитини.

Григорій Ващенко – творець державницьки зорієнтованої української національної педагогіки, яка породжує і зміцнює волю національного самоутвер-

дження, формує свідому націю, виховує патріотів своєї держави, відповідає ментальності, історичній місії, потребам державного будівництва українського народу. Його наукові здобутки, погляди на національну освіту і виховання залишаються актуальними у педагогічній парадигмі ХХІ століття.

*Хайдар Наталія Олексіївна,  
кінознавець, здобувач, завідувач навчальної лабораторії  
Київського національного університету театру,  
кіно та телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*

## **ФЕНОМЕН “ЗВЕНИГОРИ” ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

У контексті даної конференції не можна оминути ім'я неповторного майстра українського кіно – Олександра Довженка. “Ім'я О. Довженка в цивілізованому світі асоціюється з найвищим щаблем здобутків мистецтва кіно й гідно репрезентує українську культуру в усесвіті” [1]. Його неперевершеність обумовлюється не лише особливостями художнього таланту майстра, але й тим, що він один з перших відкрив нові можливості естетичного освоєння дійсності. Своїм мистецтвом йому доводилось переконувати, захоплювати глядачів, які ще не були готові сприйняти художній пошук майстра. Глядач, який був вихований на мелодрамах, комічних фільмах, американських вестернах, не зразу сприйняв авторський стиль режисера. Його стиль був сповнений поетичним, емоційним, піднесеним поривом. Левіс Джекоб назвав Довженка першим поетом кіно.

Переосмислюючи історію України, основні періоди в історії кіно, розглядаючи етапи становлення мови кіно та його виражальних засобів, феномен видатного митця дає можливість звернутися до проблеми художньої творчості у кіномистецтві. Роман Корогодський – мистецтвознавець, культуролог, кінокритик, архівіст, який понад 30 років досліджував життя і творчість О. Довженка, писав: “Доля Довженка, хай складна, заплутана та великою мірою дзеркально відображає трагічний стан України в ХХ столітті” [1].

Напевно, вже було написано на роду у Довженка – стати кінорежисером та написати золотими літерами своє ім'я в історії світового кіно. Що так різко змінило життя доволі зрілого чоловіка достаменно невідомо. Чи то бажання оживити свої живописні роботи, чи то прагнення познайомитись з новим мистецтвом, чи найближче оточення, адже він мав широкі зв'язки серед літераторів, але очевидно, що Довженко переживав не найкращі роки свого життя. “Я не знаю куди подітися, – писав Олександр Петрович, згадуючи ті роки, – але відчував, що так далі жити не можна” [2].

Почавши нове життя, не маючи досвіду роботи ні в театрі, ні в кіно, за два роки навчання новому ремеслу йому вдалося зняти фільм “Звенигора”, який дав голосне ім'я Олександрові Довженку. Невдала постановка кінокомедії “Вася-реформатор”, традиційні “Ягідка кохання” та пригодницький фільм “Сумка дипкур'єра”, які прийнято вважати “учнівськими роботами”, – раптом “Звенигора” – “багатовекторне історико-філософське полотно про плинне і вічне, про



красу і велич рідного краю – загадка кіномитця, проте така характерна для Довженка-художника і людини” [3]. Після перегляду фільму в Москві, С. Ейзенштейн написав статтю про чарівність своєрідної манери мислити, про те, що Довженко “створив нове в галузі кіно” [4].

На обговоренні сценарію “Звенигори” було багато суперечок щодо доцільності його постановки, режисер І. Перестіані навіть назвав цей задум “нісенитницею, але Довженко твердо заявив про те, що він буде знімати “Звенигору”. Режисер гаряче сприйняв задум авторів сценарію М. Йогансена та Ю. Юртика (Тютюнника), як “такий собі конденсат легенд і міфів, однак ж виведений за рамки звичного, прикладного, шароварного” [5], але переробив його відсотків на дев’яносто, на що автори сценарію відмовились від свого авторства.

На постановку картини кіностудія виділила 84408 крб., а її фактична вартість становила 75000 крб., хоча середня ціна підготовки фільму Одеською кіностудією сягала 103 тис.крб. Для роботи над картиною Довженко запросив професора В.Г. Кричевського, відомого художника-декоратора, котрий готував етнографічні ескізи одягу, займався оформленням побутових сцен, оператора Бориса Завелева, акторів М. Надемського, С. Свашенка, Л. Подорожнього.

Фільм “Звенигора” багато кінознавців вважають чи не першим українським фільмом, хоча до нього знімалось чимало картин, але підхід до національного матеріалу був ілюстративним. “Звенигора” – перший по-справжньому довженків, його найбільш вільний, чи не найінтелектуальніший і найризикованіший фільм. Новаторство Довженка полягало у зверненні до національної тематики, яку тоді не вітали представники офіційної критики і політичної цензури. Засобами мови кіно режисер дав зрозуміти, що загублено духовний спадок, минулу велич України, і порятунок у пошуку закопаного скарбу, який треба віднайти, відкопати та вмонтувати в нове життя. Пошуки скарбів – один з найпоширеніших мотивів української культури, передусім народної.

Простір і час різних історичних епох об’єднує образ вічного Діда, що проходить у фільмі крізь віки, і є носієм одного з національних стереотипів. Довженко писав про звенигородського Діда: “Дід не просто романтичний образ героїчного минулого нашого народу. Я хотів через нього показати зв’язок між поколіннями, старе, що охоче поступається перед молодим” [6]. Фільм побудований на поєднанні минулого, сучасного та майбутнього.

Ця епічна візуальна симфонія поєднує в собі легенди про дівчину Роксалану, яка зрадила свій народ, покохала вождя завойовників, але згодом повстала. Помстою вождя стало закляття Роксалани і усіх скарбів, які западають під землю. Режисер цікаво знімає цей сюжет, ніби ілюструючи розповідь Діда, через товщу років, напіврозмитим зображенням. Розповіддю про часи Гайдамаччини починається фільм, коли гайдамаки повільно в’їжджають в кадр. Далі оповідь переходить до часів громадянської війни, і нарешті виникає образ майбутнього.

У цьому фільмі вплив експресіонізму на Довженка очевидний. Згадаймо епізоди із сновидіннями Діда, якому ввижається Монах – він виходив із підземелля і грізно зависав над навколишнім світом. Відомий кінознавець О. Мусієнко, порівнюючи “Звенигору” з експресіоністськими фільмами, в яких “Діє дивна логіка – логіка сновидінь”, пише: “Саме такою була логіка і фантазмагоричної

“Звенигори” О. Довженка, де теж поєднувалось поетичне, романтичне начало з їдкою іронією, а дія розвивалася за законами марення і сновидіння” [7].

У “Звенигорі” звучить тема розбрату, яка була звична для мистецтва тих часів: один онук Діда піде в Червону Армію і буде будувати новий світ, а інший стане петлюрівцем. Не залишають байдужими кадри, коли Тиміш відходить разом із своїм загonom із села, його наздоганяє наречена Оксана, благаючи: “Лишайся, в коли ні, то убий”. Ми бачимо, як боєць виймає пістоля – і надломлюється тінь дівочої постаті. В 20-ті роки любовні переживання, побутові проблеми не віталися, це заважало людині сконцентруватися на проблемах будівництва соціалізму.

З особливою насолодою Довженко протиставляє старого генерала, який виглядає недолугим, архаїчним, гротескним героєм молодому енергійному георгіївському кавалеру, який сам керує своїм розстрілом.

Картина викликала неоднозначну реакцію глядачів: одні захоплювались нею, інші звинувачували автора в перекручуванні історії, у біологізмі, схематизмі. Для широких мас глядачів картина була абсолютно незрозумілою. Більшовики ставилися до “Звенигори” досить стримано. Невідомо, як би склалася доля режисера, аби не відбувалося масове обговорення його картини в Україні та особливо за кордоном. Визнавши неабиякий талант митця, більшовицька влада, не заявляючи про це публічно, вирішила скористатися талантом режисера для пропаганди переваг соціалістичного ладу, і відтоді стежила за кожним кроком режисера. Довженко все своє життя перебував під негласним наглядом спецслужб. Йому дорікали у буржуазному націоналізмі, у великоросійському шовінізмі, а українська інтелігенція – у зраді національної справи.

Творчість митця завжди тісно пов’язана з владою. Згодом Довженку довелося виконувати так зване соціальне замовлення у фільмах “Іван” (1932), “Аероград” (1935), “Щорс” (1939), “Мічурін” (1948). Завдання ставилися перед митцями такі: прикрашати суспільно-політичний лад, привносити в повсякденне життя ілюзію про переваги існуючої системи, возвеличувати вождя, але то було згодом. “Звенигора” не була соціальним замовленням. Напевно, боже провидіння затьмарило очі функціонером від кінематографу, приспавши їхню ідеологічну пильність та дозволивши йому зняти фільм на національну тематику. Знявши фільм за 100 днів, він був у своїй стихії, “проспівавши її як птах”, створив образ України, подорожуючи з глядачами і в часі і в просторі. Після “Звенигори” у Довженка з’являється упевненість в тому, що він нарешті знайшов себе і власний шлях у мистецтві. Всупереч всім намаганням влади, Олександр Петрович Довженко залишився майстром свого кіно.

### Література

1. Корогодський Р. Довженко в полоні. – К.: Геліон, 2000. – С.63–64.
2. Довженко Олександр. Твори. – Т.1. – С. 28.
3. Марочко В. Зачарований Десною. Іст.портрет Довженка. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 79.
4. Довженко в воспоминаниях. Сергей Сйзенштейн. Рождение автора. – М.: Искусство, 1982. – С. 76.

5. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. – В.: Глобус-Прес, 2007. – С. 205.
7. Бабишкін О. Олександр Довженко – публіцист. – К., 1989. – С. 33–34.
8. Мусієнко О. Візіонерські мовити в німецькому кіноекспресіонізмі // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. – 2007. – С. 112.

*Хамідова Надія Михайлівна,  
аспірантка Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **НАЦІОНАЛЬНА (ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА) ЕЛІТА ЯК СУБ'ЄКТ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ**

Із трьох могутніх потоків – економіки, політики і культури в житті суспільства переважне значення має культура. На думку сучасних дослідників культурний вплив більше благодатний і корисний, ніж запозичення в економічному чи політичному плані [2].

Процес історичного розвитку завжди персоніфікований. Залежно від ситуації людство іде за тими, чий погляд або життєві принципи виявляються найбільш виграшними. Еліта з'являється як багатовимірне формування, яке представляє у суспільстві позиції, що перебувають “на вершині” соціальних формацій, і посідає домінуючі позиції в економіці, управлінні, армії, церкві, громадських і професійних організаціях, в освіті і культурі [9].

До еліти соціологи відносять групу, яка має легітимний доступ до суспільних ресурсів, їх розподілу і використанню. Існують три параметри диференціації еліт: власність, влада і статус. Соціологи розділили еліту на адміністративно-політичну, економічну і наукову. Етнічна еліта – як частина етносу, що складається з художньої, гуманітарної, службової та науково-технічної інтелігенції (духовна еліта), представників владних структур (політична еліта) та ділових кіл (бізнес-еліта) [9].

У теорію елітизму в українській політичній думці зробили внесок Д. Донцов, В. Липинський, Ю. Липа, І. Лисяк-Рудницький.

Концепція еліти, розроблена Д. Донцовим, полягає в тому, що джерелом формування еліти має бути строгий відбір “кращих людей” з усіх верств суспільства, а не лише з міфічного “демосу”, маси, класу, партії. Принциповою для Д. Донцова є обов'язковість суворої “чистки”, “проціжування” цього відбору, завдяки чому має зберігатися духовна, моральна чистота, владна сила, могутність еліти. “Вимріяне демократами суспільство, яке складалося б лише з селянства або взагалі лише з так званого трудящого народу, без окремої провідної верстви, – це плебейська фантазія, в житті не існуюча...”. Без еліти суспільство є “стадом” [1].

В. Липинський є автором концепції “національної аристократії”. На його думку, в кожній нації існує група людей, яка керує нацією, очолюючи її політичні та організаційні установи. Вона створює певні культурні, моральні, політичні та цивілізаційні вартості, які потім привласнює собі ціла нація для

нормальної життєдіяльності. Аристократія Липинського – це не спадкова, родова знать, а провідна верства, активна меншість у кожному суспільстві, якій належить, хоч часами неформально, політичний і громадський провід. В. Липинський, етнічний поляк, вважав, що історично еліту утворюють вихідці із чужих племен, зокрема, в українському суспільстві носіями елітарної культури він вважав поляків [4].

Наявність власної еліти є показником соціальної розвиненості етносу. На думку Ю. Липи, саме еліта зосереджує в собі знання традиційних груп і витворює з її традицій духовні інституції [3].

І. Лисяк-Рудницький вступає в полеміку з тими істориками, які говорять про вмирання нації, коли внаслідок фізичного винищення або через втрату внутрішньої енергії зникла репрезентативна верства. Таке обезголовлення нації траплялося в українській історії двічі (XVII століття, XIX–XX століття) й кожного разу наставало відродження, коли новітні нації стали демократизованими, розширюючись до всього народу. Він робить висновок, що вирішальним фактором в існуванні т. з. історичних націй було збереження, не зважаючи на втрату незалежності, репрезентативної провідної верстви як носія політичної свідомості та “високої” культури. Натомість нації, які він називає неісторичними, втратили (або ніколи не мали) репрезентативний клас і були зведені до безмовної народної маси з невисокою національною свідомістю (чи взагалі без жодної) і культурою переважно народного характеру [5].

Еліта – це та меншість, яка становить вищу в розумовому і моральному відношенні частину даного класу і яка здатна на рух та історичну ініціативу. Еліта існує в кожному класі – і у аристократії, і у трудящих. Вона створює той культурний пласт, історичний обов’язок якого полягає у виконанні не своїх вузькогосподарських, а загальнонаціональних і загальнолюдських завдань [6].

Стосунки еліти з народом будуть гармонійними тоді, коли в їх основу буде покладено принцип комунікації як серцевини соціальних відносин з урахуванням їх реальних позицій. Для того щоб було спілкування і геніальна людина могла піднести первісній рівень плебейської маси, потрібен посередник. В умовах послаблення комунікацій між соціальними групами саме інтелігенція посідає проміжне положення і постійно займається інтерпретацією субкультур, перекидаючи між ними мости [8].

За визначенням існує своєрідна соціальна циркуляція. До каналів такої соціальної циркуляції він відніс армію, церкву, школу, політичні, економічні та професійні організації, сім’ю. В суспільстві існують своєрідні “мембрани”, “отвори”, “сходишки”, ліфти чи шляхи, по яких індивідам дозволено просуватись вгору чи вниз [9]. Аристократію і аристократичну еліту тестують біологічно, інтелектуально і морально.

### Література

1. Донцов Д. Дух нашої давнини. – К., 1999.
2. Иконникова С.Н. История культурологических теорий. – [2-е изд., перераб. и доп.] – СПб.: Питер, 2005. – 474 с.; ил. – (Серия “Учебное пособие”).
3. Липа Ю. Призначення України. – Львів: Просвіта, 1992.

4. Листування В. Липинського / Редактори Я. Пеленський і інш. – Т.1. – К.: Смолоскип, 2003. – 960 с – (“Архив”).
5. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: [в 2 т.]. Т1. / Пер з англ. – К.: Основи, 1994. – 554 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Естетика. Філософія. Культура. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
7. Проблеми наукової концепції феномена інтелігенції в ретроспективі історіографії /В.П. Галака. // Проблеми історії України: факти, судження, пошук: зб. наук. праць “Проблеми українського державотворення, історія і сучасність”. – 2002. – Спец. випуск 1. – С. 250-258.
8. Рубльов О.С. Західноукраїнська інтелігенція у загальнонаціональних та культурних процесах (1914–1939). – К.: Ін-т історії України НАН України, 2004. – 648 с.
9. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. Общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонов: [пер. с англ.] – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.

*Черкесова Інна Григорівна,  
заслужений діяч мистецтв України,  
доцент, професор Миколаївського філіалу  
Київського національного університету  
культури і мистецтв (МФ КНУКіМ)*

## **ПРОБЛЕМА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

Сфера сучасної художньої культури визначається рівнем ціннісних орієнтирів у суспільстві. На сьогодні чітко проявляється перевага пріоритету кількості над якістю. Під якістю будемо розуміти рівень духовності і моральності, а під кількістю – грошовий еквівалент. Художня культура взагалі – це галузь виробництва саме духовних цінностей. На наших очах відбуваються дивні метаморфози, а точніше, перехід якості у кількість. Людське суспільство складається із споживачів і виробників. Вироблений продукт творчості споживається користувачами. Без творця (митця) не буде творчого продукту. Митець (творча особистість) в ідеалі створює (виробляє) духовні цінності, в яких втілюється висока моральність, добро, любов. Високоморальна людина не здатна на руйнування. Високоморальна творча особистість не спроможна на деструктивність, на створення шкідливого продукту.

На сьогодні існує протиріччя у поняттях творча особистість і креативна особистість. Психолого-педагогічні визначення розкривають їх змістовність. Так, творча особистість визначається якісним рівнем інтелектуальної активності, творчим мисленням та творчим потенціалом. Продукт діяльності творчої особистості у матеріальних, візуальних, аудіальних формах завжди відповідає духовним цінностям. Креативна особистість теж проникнута творчою активністю, спрямована на пошукову та перетворювальну діяльність. Тільки ця активність не завжди є продуктивною. Частіше креативна діяльність спрямована на задоволення потреб мас, котрі зовсім не переймаються проблемами духовності. Давньогрецький філософ Протагор висловив думку, що людина є мірою всіх речей, а в Давньому Римі населення вимагало хліба і видовищ. Креатор швидше за все співвідноситься з поняттям мімесісу Платона. Наслідування кращим зразкам високого мистецтва творчу особистість мотивує на створення мистецького продукту

на підґрунті свідомої відповідальності за не порушення духовності людини. А креатор підкоряється вимогам до отримання прибутку та вигоди і створює продукт з меркантильних інтересів.

У такій ситуації і виникає проблема творчої особистості. Якщо сфера художньої культури сьогодення спрямована на задоволення потреб бездуховних мас, яким важливо задоволення власних низьких потреб, то попит породжує пропозицію. Митцю вже не вигідно витратити роками творчий та інтелектуальний потенціал на створення прекрасного й вічного, що в суспільстві споживачів стає непотрібним, навіть якимось анахронізмом рефлексії духовної людини. Негативний продукт масової культури спонукає митця до креативної творчості, а саме до наслідування і варіативного повторення із зникненням якостей духовності. Найяскравішим і найсвіжішим прикладом є творча активність Демієна Херста, одного з найдорожчих й епатажних художників сучасності. Продуктом його творчості є некроінстоляції, які він з великим успіхом виставляє на лондонський аукціон “Сотбіс” і має з того великий зиск [1]. Пропозиції Херста породжені попитом. Адже комусь виявилось потрібним вкласти мільйони доларів у препаровані трупи тварин, прикрашених золотими виливками. Херст опинився в потрібний час в потрібному місці, його творчий та інтелектуальний потенціал допоміг йому це зробити і досягти успіху. Потрібно зазначити, що сьогодні категорія успіху визначається кількістю доларового еквіваленту. Духовність, моральність, рафінована рефлексія не в ціні.

Мистецтво зажди було спрямоване на пробудження відчуття прекрасного, на вміння співпереживати, на очищення – катарсис. Володимир Бебешко, відомий український композитор й аранжировщик своїм новим провокаційним проектом “Пающіє труси” робить спробу розмовляти з народними масами – публікою – мовою її бажань і зазначає: “Народ этого просит! Я хочу показать публике: в том, что у нас низкий уровень исполнителей, виновата только она” (цитую мовою оригіналу. – Авт.) [2]. Далі креатор Бебешко визнає, що проект зроблено зі злим гумором. Але руйнівну силу такого проекту не важко передбачити, адже щоб зрозуміти цей рівень гумору, потрібно бути високо інтелектуальною особистістю, а не звичайним погано освіченим охлосом.

Тож потрібно визнати, що площина сучасної художньої культури заповнена креативними провокаціями, іноді з благими намірами, котрі ведуть звісно куди, а головним чином спрямованими на отримання грошового зиску до кишені особистостей з підвищеною творчою активністю. Така ситуація утворилася на підґрунті здешевлення професійності, зникнення контролю над рівнем освіти. Поява цілої армії молодиків з традиційним мисленням, не сформованих на особистісному рівні, але швидко опанували нові комп’ютерні технології та англійську мову, призвела до витіснення старих професіоналів, не спроможних у швидкості адаптації до нових умов конкурувати з молоддю. Їх знання, виявилось, передавати нема кому. Ніхто не заперечує закономірностям змін у часі та просторі. Але людина залишається у фізіологічній біологічній, психологічній основі незмінною і завжди спрямовується до задоволення матеріальних та духовних потреб через творчу активність й перетворювальну діяльність, через що пізнає світ і саму себе. Якщо у суспільстві на державному рівні головною цінністю

визнається особистість, спроможна до саморозвитку, самовдосконалення і само-реалізації, то народ такої країни створює (продукує) високоморальне середовище, в якому не може виникнути потреба у провокаційному мистецтві. Просто не буде споживача такого рівня. А якщо головною цінністю визнається успішна особистість, благополучність якої визначається не якістю творчого, художнього продукту, то “Золотий тілець” знову стає головною мірою існування людини у світі.

Залишається покладати надію на ініціативний альтруїзм фахівців педагогіки, які посіють зерна добра і краси у душах сьогodнішніх дітей, щоб через десятиліття, а то й століття гармонійно розвинуті особистості створили таке суспільство, в якому б не виникала проблема митця у боротьбі за виживання, а творчі сили його спрямовувалися б на позитивну продуктивну високохудожню працю.

Мистецтвознавець О.М. Петренко доводить, що продукт художньої діяльності митця не просто споживається, а й стимулює споживача на власну творчість: спілкування з творами образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва породжує вірші, музику, пісні. Це означає, що така творча діяльність є базою справжнього або високого мистецтва, яке веде до пізнання і самопізнання. Креативна діяльність в основі руйнівна, тому що її продукт спрямовується головним чином на задоволення низьких потреб мас і визнає за цінність кількість грошевої маси, що зовсім не сприяє формуванню та розвитку всебічно розвиненої творчої особистості.

### Література

1. Газета “Бульвар Гордона”. – Художник Дамієн Херст продал мертвого быка за 18 миллионів долларів. – 2008. – Сент. – №38. – С. 3.
2. Газета “Бульвар Гордона”. – Владимир Бебешко: “...закидаю всю Украину “Пающімі трусами”! Народ ничего не рубит и их заслуживает”. – 2008. – Сент. – №36. – С. 14.

*Чернета Тетяна Олександрівна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ЛІДІЯ ВОРІНА – ФУНДАТОР БАНДУРНОЇ ШКОЛИ НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ**

У середині ХХ століття бандурне мистецтво в Україні пережило значний підйом, зумовлений багатьма паралельними культурними процесами. Після закінчення Великої Вітчизняної війни поновлюються заняття у класах бандури музичних шкіл і училищ, відкриваються класи бандури у Київській (1950) та Львівській (1954) консерваторіях. Постановою Ради Міністрів Української РСР (квітень 1946) відновлює свою діяльність Державна капела бандуристів. У 1958 році виходить друком “Школа гри на бандурі” В. Кабачка та Є. Юцевича. Продовжується активна експериментальна робота майстрів музичних інструментів з вдосконалення технічних і акустичних можливостей бандури (зокрема, впровадження механічних перемикачів тональностей). У 1960-1965 роках майстру І. Скляру у співдружності з А. Омельченком, П. Івановим і С. Баштаном вдалося

створити хроматичну бандуру з механізмом, який дозволяв грати в усіх 24-х тональностях. Незабаром ця модель була впроваджена у серійне виробництво на Чернігівській фабриці музичних інструментів.

Еволюція бандури від народного акомпануючого інструмента до академічного сольного сприяла створенню оригінального інструментального репертуару. Значний внесок у становлення професійної музичної освіти зробили викладачі бандури Київської консерваторії М. Полотай, А. Бобир, В. Кабачок. А.М. Бобир сприяв розширенню географії професійної бандурної освіти на Україні. “Наслідки його діяльності відчувались не тільки у грі учнів, а й у активізації роботи класів бандури у Київській консерваторії, Київському, Дніпропетровському, Тернопільському, Хмельницькому та Херсонському музичних училищах, де нині працюють його учні” [1, 14].

На Дніпропетровщині розвиток професійного бандурного мистецтва пов'язаний з ім'ям Лідії Степанівни Воріної. Заслужений працівник культури України (1976), відомий в Україні викладач, засновник класу бандури у Дніпропетровському музичному училищі (яке вона закінчила 1951 року по класу В.І. Носачевського), Л. Воріна присвятила життя педагогіці та розвитку ансамблевого жанру бандурного мистецтва.

У 1956 році, закінчивши Київську консерваторію (клас А.М. Бобиря), Л. Воріна повернулася до рідного міста і почала викладати у Дніпропетровському музичному училищі ім. М.І. Глінки. З появою молодого дипломованого спеціаліста навчання в класі бандури стає на професійний рівень (до цього часу бандуру викладали переважно факультативно, вона вважалася акомпануючим інструментом, навчання проходило на діатонічних так званих “простих” бандурах, існували певні труднощі як з репертуаром, так і з методикою викладання). Незважаючи на технічні перепони, Лідія Воріна намагалась розширити репертуар бандуристів: самостійно робила аранжування народних пісень, перекладення класичних творів для бандури. Велику увагу Лідія Степанівна приділяла такій формі роботи, як ансамблеве виконавство. Щойно розпочався навчальний рік, і Л. Воріна на базі Палацу культури студентів Дніпропетровського державного університету створила ансамбль бандуристів, залучивши до нього учнів музичного училища та студентів університету.

Заснувавши ансамбль бандуристів “Чарівниці”, протягом п'ятдесяти років Л.С. Воріна була його незмінним керівником (від дня свого заснування у 1956 році до теперішнього часу ансамбль є і концертною одиницею, і “своєрідною лабораторією виховання і професійного навчання молодих музикантів”) [2, 351]. “Чарівниці” – лауреат численних всеукраїнських і міжнародних конкурсів та фестивалів – блискуче представляє українське національне мистецтво на престижних сценах України та за її межами; постійно бере участь у творчих звітах Дніпропетровської області в Національному палаці культури “Україна”. Географія гастролей ансамблю досить широка: Польща, Угорщина, Чехословаччина, Болгарія, Румунія, Сахалін, Якутія, Туркменія, Грузія, Росія. Високу оцінку професійному рівню і виконавській культурі ансамблю “Чарівниці” свого часу надали письменник О. Гончар, композитори О. Пахмутова, Ю. Чичков та ін. Сьогодні учасники цього професійного колективу – студенти класу бандури



Дніпропетровського музичного училища і Дніпропетровської консерваторії ім. М.І. Глінки (з 2003 року).

У листопаді 1972 року Л. Воріна заснувала самодіяльний ансамбль бандуристів у Самійлівському районному Будинку культури (Саратовська область, Росія). Самійлівські “Чарівниці” існують вже понад 35 років. За цей час ансамбль-супутник одержав звання народного, став лауреатом міжнародного фестивалю, на його рахунку численні перемоги на обласних, регіональних, зональних та всеросійських конкурсах.

У 1996 році Л.С. Воріна ініціювала проведення у Дніпропетровську фестивалю ансамблів бандуристів. Разом зі своїми ученицями С.В. Овчаровою (доцент Дніпропетровської консерваторії ім. М.І. Глінки), а тепер і М.С. Березуцькою (викладач Дніпропетровської консерваторії ім. М.І. Глінки) провела вісім Всеукраїнських фестивалів ансамблів бандуристів “Дзвени, бандуро!”, у яких взяли участь понад 100 колективів з 15 областей України.

Сьогодні Л. Воріна передала керівництво ансамблем своїм ученицям С. Овчаровій і М. Березуцькій, які гідно продовжують справу, започатковану вчителем. Невтомна Лідія Степанівна і зараз бере активну участь в організації та проведенні фестивалю “Дзвени, бандуро!”, переймається проблемами ансамблю, хвилюється за своїх вихованців. Вона завжди цікавиться, як склалося подальше творче життя її випускників, підтримує спілкування, радіє успіхам кожного учня. Багато вихованців Л. Воріної після закінчення музичного училища продовжили навчання та здобули вищу освіту у вищих мистецьких навчальних закладах. В усіх музичних школах Дніпропетровська бандуру викладають учні Лідії Степанівни або ж учні її учнів. Випускники Л.С. Воріної – артисти філармоній, викладачі музичних училищ Дніпропетровська, Дніпродзержинська, Запоріжжя, Кривого Рогу, Луганська, Одеси, а також ВНЗ України. Є серед них і ті, хто отримав державну відзнаку: керівник Національної заслуженої капели бандуристів України, народний артист України М. Гвоздь; народна артистка України, лауреат міжнародних конкурсів, артистка Черкаської філармонії Л. Глотова-Ларікова; заслужений артист України І. Коваль; заслужений артист України, лауреат міжнародного конкурсу Ю. Демчук; заслужений працівник культури України, лауреат Міжнародного конкурсу С. Овчарова.

У науково-методичному доробку Л.С. Воріної – дві дослідницькі роботи: “З історії кобзарського мистецтва. Минуле і сучасне” та “Методичні поради щодо культури ансамблевого співу” [див: 1]. Публікації отримали схвальні відгуки серед педагогів-музикантів, а завідуючий кафедрою народних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, академік М.А. Давидов відзначив, що Л. Воріна має оригінальне бачення і трактування сучасного мистецтва бандуристів – в першу чергу, як “вокального, ансамблевого, тобто вокально-інструментального жанру, в своїй специфіці співочого” [1, 4]. Микола Давидов підкреслив також значення цієї методичної роботи “особливо в зв’язку з тим, що в методичній літературі по бандурі для початкової та середньої ланки навчання методика вокальної, ансамблевої та хорової підготовки майже не розроблена” [Там само].

Важливою справою стало відкриття за ініціативою Л.С. Воріної класу бандури у музичній школі при ДДМУ. Завдяки цьому обдаровані діти можуть навчатися мистецтву гри на бандурі безкоштовно, а студенти старших курсів мають змогу проявити свої педагогічні здібності і теоретичні знання з педагогіки на практиці. В роботі сектора педагогічної практики бере участь випускниця Лідії Степанівни – старший викладач Є.М. Балакірева. Започаткований з метою пропаганди бандури і народного мистецтва щорічний міський дитячий конкурс бандуристів, у якому змагаються учні ДМШ, допомагає спрямовувати професійний розвиток початкової ланки музичної освіти, сприяє обміну досвідом та репертуаром серед викладачів.

Справі популяризації українського національного інструмента і вихованню декількох поколінь бандуристів Л.С. Воріна присвятила все своє життя – щоб і надалі звучала наша старовинна і разом з тим сучасна бандура.

### Література

1. Воріна Л. Кобзарське мистецтво / Упор. С.Овчарова. – Дніпропетровськ: Вид-во Ю.Сердюк, 2004. – 76 с.
2. Радзецький Ю. Дніпропетровське музичне училище ім. М.І. Глінки // Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підруч. [для студ. вищ. та серед. муз. навч. закл.]. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – С. 350-355.

*Чернецька Світлана Юріївна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтва*

### **ВАСИЛЬ СКУРАТІВСЬКИЙ – ПОПУЛЯРИЗАТОР АВТЕНТИЧНОЇ, ГЛИБИННОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ**

Незважаючи на труднощі періоду побудови незалежної української держави, для сучасного стану суспільства притаманне зростання етнічної свідомості народу, посилення його інтересу до вітчизняної культурної спадщини, адже формування духовності суспільства неможливе без вивчення культурних явищ і традицій минулого. “Хто не знає свого минулого, той не вартий свого майбутнього. Хто не шанує видатних людей свого часу, той сам не вартий пошани”, – писав Максим Рильський.

Одним із багатьох дослідників українських традицій є Василь Тимофійович Скуратівський – видатний український народознавець, письменник, науковець, лауреат премії “Золоте перо”, премії УРСР ім. М. Островського, Державної премії ім. П. Чубинського та кількох міжнародних премій, автор близько 20 праць із культури українського народу.

Народився майбутній дослідник на Поліссі (хутір Забуда, що згодом був переселений до с. Шевченкове, пізніше Великий ліс). За спогадами Василя Скуратівського, “ця подія відбулася восени 1939 року між святом Покрови

(14.10) та Змитра (Дмитра) (8.10), коли точно – батьки призабули, а в посвідченні про народження паспортистка записала 25.10.1939 р.” [1].

З дитинства В.Т. Скуратівський любив читати. У 13 років вирішив стати письменником, написав першого вірша й надіслав до районної газети. Однак отримав негативну відповідь – йому порадили більше читати й краще вивчати рідну мову та літературу. З часом твори Василя Тимофійовича Скуратівського (вірші, байки, замальовки, дописи) почали з’являтися на сторінках періодики. Протягом декількох місяців, здобувши у 1959 році середню освіту, працював коректором у Народицькій газеті, згодом перейшов на журналістську роботу в Олевську райгазету “Колгоспник Олевщини”. У 1962 році майбутній дослідник поїхав до Сибіру, де працював на заготівлі живиці, вчився на розмітчика в м. Іркутську. Продовживши журналістську роботу, переїхав до м. Усть-Кут.

Повернувшись на Україну, В.Т.Скуратівський продовжив журналістську роботу в редакціях періодичних видань Полісся (Народичі, Радомишль, Олевськ, Житомир, Київ), працював у Немішаєвському сільгосптехнікумі. У 1964 році письменник закінчив Московську заочну школу журналістики, 1967 року вступає на навчання до Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка на факультет журналістики. З 1969 року Василь Скуратівський – редактор журналу “Народна творчість та етнографія”, наступного року в періодиці з’являються перші статті дослідника на народознавчу тематику. Згодом В.Т.Скуратівський починає наукову роботу над монографією про традиційне пасічництво. У липні 1973 року його викликають до КДБ у справі Василя Овсієнка, відтоді український народознавець перебуває під наглядом спецорганів.

Громадське визнання приходить до В.Т. Скуратівського під час публікації першого циклу народознавчих матеріалів “Зелене полум’я сосни”, що побачили світ у газетах “Молодь України” та “Наука і суспільство”. Працюючи 20 років на громадських засадах, учений проводив фольклорно-етнографічну експедицію “Чумацькими шляхами” на території Полтавської, Сумської, Дніпропетровської, Запорізької та інших областей, завдяки чому було зібрано унікальні матеріали про нашу національну культуру.

В.Т. Скуратівський наголошував, що жоден народ не має такої багатющої спадщини, як українці, та підкреслював важливість села як природного середовища, в якому зберігаються традиційна культура й основними носіями вважаються люди похилого віку: “Відтак, якщо відійдуть останні могікани, як й інші цивілізовані країни залишимося безголосими [2]”. На сторінках останньої (21-ої) книги “Я сам про себе розкажу” письменник згадував: “В забутому людьми й Богом хуторі зберігалися майже всі форми традиційної культури. Вони власне і зародили в мені незрадливу любов до звичаїв, традицій та обрядів, яким я не зрадив упродовж свого життя” [3, 2].

В.Т. Скуратівський звертав увагу не лише на збирання і вивчення українських традицій, “основна ідея видатного фольклориста – відродження й популяризація автентичної народної культури – без концертних підробок і стинізацій” [4, 2]. З цього приводу наприкінці 1980-х років він організував огляд-конкурс дитячих ігор і забав “Котилася торба з високого горба”, який нині проходить на Рівненщині, став ініціатором і організатором харківського фестивалю автентичної пісні “Покуть”, міжнародного фестивалю “Берегиня”, що має

постійну прописку в м. Луцьку й багатьох фольклорно-етнографічних фестивалів в інших областях України. Фольклорист зазначав: “Рутинна і невдячна робота – організувати подібні фестини; вони живуть і пам’ятаються допоки їх учасники на сцені. Але ж завдяки таким фестивалям пощастило якоюсь мірою оживити затухаючі джерельця народної пісенної культури, виявити невідомих досі носіїв і популяризаторів й у такий спосіб збагатити фольклорну спадщину національним мелосом” [3, 2].

Творча діяльність В.Т. Скуратівського мала вагоме значення для культурного середовища України: з 2006 року. Українським центром культурних досліджень було започатковано щорічні Народознавчі студії імені Василя Скуратівського, під час яких проходять засідання Круглого столу “Василь Скуратівський – видатний український народознавець”, “Народознавча спадщина Василя Скуратівського й питання відродження української народної Культури” (2007 рік), на яких виступаючі порушують різноманітні питання вітчизняного народознавства, відображаючи їхню суть через призму творчої особистості відданого фольклориста.

### Література

1. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [uk.wikipedia.org/wiki/Скуратівський\\_Василь](http://uk.wikipedia.org/wiki/Скуратівський_Василь).
2. Круглий стіл “Народознавча спадщина Василя Скуратівського й питання відродження української народної спадщини” [Електронний ресурс] – Режим доступу: [www.culturalstudies.in.ua/muz\\_nov7.php](http://www.culturalstudies.in.ua/muz_nov7.php).
3. Зборовський Анатолій. Шляхами Василя Скуратівського / А. Зборовський // Культура і життя. – 2007. – №8. – С. 2.
4. Литвин Марія. Більше, аніж просто фестиваль / М. Литвин // Культура і життя. – 2007. – №24. – С. 2.

*Шутко Юрій Іванович,  
Заслужений артист України,  
здобувач Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

### **ПРОФЕСОР ВОЛОДИМИР СЕРГІЙОВИЧ АНТОНОВ – ВИДАТНА ПОСТАТЬ УКРАЇНСЬКОГО ФЛЕЙТОВОГО МИСТЕЦТВА**

Зі своїм вчителем Народним артистом України, професором Володимиром Сергійовичем Антоновим я познайомився у липні 1989 року, коли приїхав до Київської державної консерваторії з метою прослуховування на предмет подальшого навчання і великим бажанням перевестися з Литовської державної консерваторії, в якій був студентом II курсу, на Батьківщину.

Володимир Сергійович надзвичайно привітно мене зустрів у своєму класі, і послухавши буквально декілька тактів сонати К. Ф. Є. Баха, яку я йому зіграв, спустився зі мною до приймальної комісії, де повідомив її голові, що кафедра мене прослухала і вважає за можливе перевести до Київської державної консерваторії.

Таке блискавичне і одноособове вирішення професором Антоновим мого питання, надзвичайно мене здивувало, і тільки згодом, вже навчаючись у Київській консерваторії, я зрозумів передумови такої необмеженої влади у прийнятті будь-якого рішення на кафедрі духових і ударних інструментів її голови. Адже професор Антонов користувався незаперечним авторитетом серед своїх колег не тільки в консерваторії, але й у Київському театрі опери і балету, де посідав місце концертмейстера духових інструментів і був секретарем парторганізації, а також на різноманітних Республіканських конкурсах музикантів-виконавців на дерев'яних духових інструментах, куди його незмінно запрошували очолювати склад журі. Починаючи з 1967 року, впродовж одинадцяти сезонів, Володимира Антонова у якості першого флейтиста оркестру Ленінградської філармонії брав з собою у всі закордонні турне славетний Євгеній Олександрович Мравінський, що вказує на неперевершену майстерність українського флейтиста серед своїх колег у всьому Радянському Союзі.

Володимир Антонов народився 23 серпня 1932 року в сім'ї відомого флейтиста, в майбутньому артиста оркестру Київської опери Сергія Івановича Антонова у Воронежі. Його першим вчителем став звичайно ж батько. А з десятирічного віку вчитися грі на флейті хлопчик почав у видатного українського флейтиста і педагога А.Ф. Проценка. Це було під час Великої Вітчизняної війни в Іркутську, куди евакуювалися два чудові колективи – Київський і Харківський оперні театри. Професор Проценко не тільки привив йому любов до флейти, але й фактично врятував від тяжкого захворювання. Справа в тому, що після війни лікарі виявили у хлопчика в легенях затемнення. Прекрасно знаючи фізіологію, Андрій Федорович, незважаючи на наполягання світил медицини негайно кинути флейту і припинити навчання, не лише примусив Володю продовжувати грати, але й значно збільшив навантаження і через рік від хвороби не залишилося і сліду.

4 грудня 1948 року Володимир Антонов у віці шістнадцяти років вперше приходить грати партію флейти-пікколо у Київський оперний театр. Його дебютною виставою стає балет С. Прокоф'єва "Попелюшка". У 1950 році вступає до Київської державної консерваторії в клас А.Ф. Проценка, яку з успіхом закінчує через п'ять років. А з 1956 року після виходу свого вчителя на пенсію, посідає його місце концертмейстера духової групи в оркестрі Київського театру опери та балету.

У 1957 році флейтист бере участь в Республіканському фестивалі молоді, де посідає перше місце, а згодом на Всесоюзному конкурсі в Москві виборює другу премію. У 1960 році Антонова запрошують на роботу до Київської консерваторії, де у 1979 році він стає доцентом, а в 1991 отримує атестат професора. Самовіддано працюючи на двох посадах, Володимир Сергійович продовжує вдосконалювати свою майстерність, для чого вступає до аспірантури (творчий керівник професор А.Ф. Проценко), яку блискуче закінчує в 1967 році. На цей же час припадають його закордонні гастролі з прославленим колективом – Заслуженим Академічним оркестром Ленінградської філармонії під орудою Євгенія Мравінського.

У 1969 році флейтиста відзначають почесним званням “Заслуженого артиста України”, а в 1997 за видатний внесок в українське музичне мистецтво присвоюють звання “Народного артиста України”.

Після смерті свого вчителя і наставника А.Ф. Проценка Володимир Антонов переймає від нього естафету і з 1984 року впродовж 22 років, аж до своєї смерті в 2006 році, очолює кафедру духових та ударних інструментів Національної музичної академії України. Завдяки його невтомній праці в Незалежній Україні з’явився ряд Міжнародних конкурсів і фестивалів флейтового мистецтва, укріпилися і посилилися зв’язки з відомими зарубіжними професорами і майстрами гри на духових інструментах.

За свою 45-річну педагогічну діяльність професор В.С. Антонов підготував плеяду прекрасних флейтистів, більшість з яких прославляють своєю грою його ім’я в кращих концертних залах світу.

Будучи яскравим представником української національної музичної виконавської школи академічного напрямку, професор Антонов був палким прибічником збереження традиційної класичної гри на духових інструментах і чудового якісного звучання, всупереч, за його словами, чужій для нас західній манері електронно-вібраційної гри, що, на його думку, завдала певної шкоди вітчизняному флейтовому мистецтву. Звук його флейти заворожував слухача яскравим оксамитовим тембром, а сам музикант був виконавцем-віртуозом, солістом високої культури з бездоганним відчуттям фрази та динаміки.

На кафедрі духових та ударних інструментів Національної музичної академії України щорічно відбуваються концерти, присвячені пам’яті видатного педагога, а вихованці “школи” професора Антонова визначають сьогодні пріоритети розвитку флейтового мистецтва в Україні.

### Література

1. Андрій Проценка. Життєпис. Спогади / Упоряд. та комент.: І.Д. Гамкало, Л.А. Проценка. – К.: Музична Україна, 1990. – 280 с.
2. Лисенко І.М. Словник музикантів України. – К.: Рада, 2005. – 359 с.
3. Андрієнко Л.Г. Імена України: біографічний щорічник. – К.: Фенікс, 1999. – 504 с.
4. Черных А.В. Советское духовое инструментальное искусство: справочник. – М.: Сов. композитор, 1989. – 320 с.
5. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – 195 с.

*Яковлев Олександр Вікторович,  
старший викладач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **КНИЖКОВІ ПАМ'ЯТКИ ЗІ СПАДЩИНИ ВИДАТНИХ ДІЯЧІВ УКРАЇНИ 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Поняття “рідкісна книга”, “цінна книга”, “книжкова пам’ятка” мають давню історію. Український книгознавець Г.І. Ковальчук зазначає, що і в наш час “вирішення питання рідкості (цінності) книги на теоретичному рівні залишається суб’єктивним і остаточно не з’ясованим напрямом книгознавства” [1, 109]. У своєму дослідженні ми спираємося на праці П. Беркова, Г. Геннаді, О. Жаворонкової, Г. Ковальчук, О. Малєїна, О. Маркушевича, І. Поздєєвої, І. Розанова, Д. Ульянівського, Г. Шапкіної-Петренко, К. Яцунок.

Виокремлюється кілька етапів розвитку поняття “рідкісна книга” [1]. Застосування дефініції “рідкісна книга” (старовинна – рукописна чи інкунабула), тобто така, що рідко зустрічається, характерно для першого емпіричного етапу, представленого переважно бібліографічними покажчиками таких книг (XVIII–XIX століття).

Наступний етап знаменує перехід від кількісного розуміння рідкості книжки до якісного її значення, або цінності. Незалежно від кількості збережених примірників з’являється термін “унікальна книга”. Варіантом поглиблення ступеня розуміння цінності є термін “особливо цінна книга” – з автографом видатної особистості, в особливій оправі чи на незвичайному матеріалі.

З 70-х років ХХ століття вводиться нове визначення – пам’ятник (пам’ятка) історії та культури, що поряд з іншими джерелами – археологічними, архітектурними, мистецькими – містить письмові пам’ятки. Цей термін точніше визначає цінність і значущість пам’яток, але є занадто широким та потребує уточнення.

Введення поняття “книжкова пам’ятка” (книжный памятник) Науково-дослідним відділом рідкісної книги – Музеєм книги Російської державної бібліотеки (Москва) дозволило уточнити розуміння рідкості і цінності книжки як пам’ятки історії та культури. Відповідно до сучасного розуміння, книжкові пам’ятки – це книги (рукописні та всі види друкованих видань) і книжкові колекції, які мають видатні духовні, естетичні та (або) документуючі властивості, що виокремлюються у спільному книжковому фонді України і охороняються спеціальним законодавством” [1, 242]. Базове поняття “книжкова пам’ятка” є неоднаковим для різних історичних періодів. За ступенем історико-культурної цінності книжкові пам’ятки поділяються на: світового рівня, національного, регіонального, місцевого.

Для представленого дослідження концептуальним є положення, висунуте Г. Ковальчук: “До пам’яток національного рівня належать книжки, що мають першечергове значення для пізнання й розвитку вітчизняної історії та культури: рукописні книги по XVIII століття включно; стародруки по 1830 рік; окремі

примірники рукописів та видань XIX–XX століття, а також колекції національного значення; архіви національного друку” [1, 250].

Етапним явищем у розвитку української музикознавчої науки XX століття стала публікація у 1922 році у видавництві “Спілка” “Історії української музики” М.О. Грінченка [2], першої узагальнюючої наукової праці з українського історичного музикознавства.

М.О. Грінченко (1888–1942) увійшов в історію української музичної культури як видатний учений, глибокий дослідник, знавець української професійної музики і фольклору, автор понад 60 наукових розвідок, в тому числі присвячених творчості М.В. Лисенка, М.Д. Леонтовича, К.Г. Стеценка, Я.С. Степового та ін.

“Історія української музики” М. Грінченка за змістом, який в ній оприлюднений, та за інформацією про книжкову культуру доби українського національного відродження 20-х років. XX століття, є книжковою пам’яткою національного рівня. Публікація цього видання знаменувала новий період усвідомлення українського музикознавства як галузі наукового знання у загальнокультурному націєтворчому процесі, що вимагав “звернення не лише до музичного мистецтва, але й до філософської і естетичної проблематики, пов’язаної з осягненням українства як оригінального і самодостатнього феномена європейської культури” [3, 91 ].

Учений віддзеркалив об’єктивний процес перетворення слова про музику в науку на початку XX століття, коли потрібно “не зачаровуватись усім, а зрозуміти все” [2]. Музикознавець зазначав, що “український націоналізм ... шукав підпертя собі і в науці (філологія, етнографія, антропологія, історія), і в мистецтві (література, будівництво, кераміка, музика) [3, арк. 473]. На перших етапах формування вітчизняної музикознавчої науки М. Грінченко продемонстрував зв’язок світоглядних і наукових позицій у висвітленні історії української музики.

Історико-культурна цінність книжкової пам’ятки М. Грінченка полягає в тому, що в ній вперше переконливо репрезентовано вітчизняну музикознавчу науку як національно визнану наукову школу, а українство представлено цілісним і разом з тим розвиненим за різними напрямками феноменом у світовій культурі 20-х років XX століття.

### Література

1. Ковальчук Г.І. Книжкові пам’ятки (рідкісні та цінні книжки) в бібліотечних фондах НАН України / Г.І. Ковальчук. – К.: НАН України, НБУВ ім. В.І. Вернадського, 2004. – 644 с.
2. Грінченко М.О. Історія української музики / М. Грінченко. – К.: Спілка, 1922. – 288 с.
3. Немкович О.М. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін / Олена Немкович. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – 534 с.
4. Грінченко М.О. Історія історії музики / М.О. Грінченко. – ІМФЕ. – Ф. 36–7. – Од. зб. 712. – Арк. 473.



*Ярошко Олеся Зіновіївна,  
аспірантка Інституту світової економіки  
і міжнародних відносин НАН України*

## **СУЧАСНІ ВІТЧИЗНЯНІ МІЖНАРОДНО-ПОЛІТОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ МІСЦЯ І РОЛІ УКРАЇНИ В МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИНАХ**

Динамічність, непередбачуваність і складність природи міжнародних відносин, розмивання меж між міжнародною та внутрішніми політичними сферами життєдіяльності спонукають до наукової рефлексії над їх суттю, змістом і формами. Міжнародна проблематика актуальна і для України, беручи до уваги й “національну специфіку” – відсутність суспільного консенсусу щодо пріоритетів зовнішньополітичного курсу держави.

Зупинимось на особливостях розвитку вітчизняних міжнародно-політологічних студій, місця та ролі України на міжнародній арені. Предметом аналізу слугують ґрунтовні науково-дослідницькі роботи (кандидатські та докторські дослідження) в рамках політології міжнародних відносин (наукова спеціальність 23.00.04 – політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку), виконані за останні п’ять років (2003–2008). Зазначений науковий напрям як галузь політичної науки вивчає політичні процеси в міжнародному вимірі, зокрема проблеми щодо ролі України в сучасних міжнародних відносинах [13]. Підкреслимо, що йдеться саме про політичні аспекти міжнародної проблематики. Із 24 напрямів досліджень, передбачених науковою спеціальністю, 10 спрямовані безпосередньо на вивчення міжнародно-політичних проблем України, хоча й інші глобальні, регіональні та локальні проблеми можуть враховувати український контекст [13].

Станом на 1 березня 2008 року в Україні функціонувало п’ять спеціалізованих вчених рад із захисту кандидатських і докторських дисертацій з міжнародно-політологічної проблематики, які географічно локалізовані в чотирьох осередках: Києві [Інститут міжнародних відносин Київського національного університету ім. Т. Шевченка (ІМВ КНУ) та Інститут світової економіки і міжнародних відносин НАН України (ІСЕМВ НАНУ)], Львові [Львівський національний університет ім. І. Франка (ЛНУ)], Одесі [Одеська національна юридична академія (ОНЮА)] і Чернівцях [Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича (ЧНУ)] [11]. В цілому у зазначений період у цих науково-дослідницьких центрах захищено 112 дисертацій, серед яких 12 докторських і 100 кандидатських [5]. Причому понад 80% дисертацій припадає на київську школу (49 – ІМВ КНУ і 43 – ІСЕМВ НАНУ), а на інші осередки сукупно – менше 20% (12 – ЛНУ, по 4 на ОНЮА і ЧНУ) [5]. Всі 12 докторських досліджень проходилися також київською школою: сім – в ІСЕМВ НАНУ і п’ять – в ІМВ КНУ [5].

Серед 112 дисертацій 27 наукових досліджень [25 кандидатських і 2 докторських (обидві захищені в ІСЕМВ НАНУ)], як впливає із назв тем, безпосередньо присвячені проблематиці українського міжнародно-політичного спектра: в 22 дисертаціях предметом дослідження є лише Україна з них чотири

як і в п'яти – Україна поряд із іншими акторами міжнародних відносин залежно від наукової проблеми, яка розв'язується дослідником [4; 7; 10; 21; 27]; за науковими установами: 16 – ІМВ КНУ, 9 – ІСЕМВ НАНУ і 2 – ЛНУ [5], а у 18 – їх суб'єкт, що включається у формування світового політичного простору [1-3; 6; 8-9; 12; 14; 16-18; 20; 22-24; 28-30]. У тематично-проблематичному плані йдеться про дослідження двосторонніх відносин України – проблеми стратегічного партнерства в цілому та з Російською Федерацією і Республікою Польща зокрема [6; 9; 16; 18], а також особливості відносин України з Туреччиною, Німеччиною і ПАР (всі захищені в ІМВ КНУ) [12; 20; 28]; регіональна політика України та її національні інтереси щодо окремих міжнародних регіонів – євроінтеграційна політика України, регіони Центрально-Східної Європи, Близького і Середнього Сходу, Східного Середземномор'я [2; 14; 18; 22; 25; 29] та ОБСЄ, що більшою мірою розглядається в міжнародно-інституційному зрізі [3]; безпекові, іміджеві й інформаційні аспекти зовнішньополітичної доктрини України [1; 17; 23-24; 30]. Еволюція української зовнішньополітичної стратегії досліджується досвідченим фахівцем–дипломатом, экс-міністром закордонних справ Української держави А.М. Зленком [8].

В рамках міжнародно-політологічних досліджень місця і ролі України в міжнародних відносинах (дисертації періоду 2003–2008 років) із п'яти наукових установ такі дослідницькі роботи проводились в трьох: ІМВ КНУ, ІСЕМВ НАНУ і ЛНУ, на них припадає 24% всіх міжнародно-політологічних досліджень (з них 7% – докторські та 93% – кандидатські дисертації). У міжнародному зрізі Україна розглядається як в компаративних роботах, так і з позицій об'єкта і суб'єкта світової політики; як типовий міжнародний актор – у контексті двосторонніх відносин (на базі ІМВ КНУ формується школа стратегічного партнерства України), регіональної політики та глобальних проблем сучасності. Напрямки сучасних вітчизняних досліджень місця і ролі України в міжнародних відносинах задаються не лише специфікою наукової спеціальності, а й актуальними проблемами зовнішньої політики України – євроінтеграційною складовою зовнішньополітичного курсу, проблематичністю українсько-російських взаємин, безпековою проблематикою тощо.

### Література

1. Андрєєва О.М. Міжнароднополітичні проблеми інформаційної безпеки України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / О.М. Андрєєва. – К., 2003. – 18 с.
2. Веселовський А.І. Східне Середземномор'я в системі регіональних пріоритетів України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / А.І. Веселовський. – 16 с.
3. Волошин В.А. Природа, характер та динаміка співробітництва України з інститутами ОБСЄ: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / В. А. Волошин. – К., 2006. – 21 с.
4. Дударьов В.В. Зовнішня політика європейської середньої держави за умов глобалізації (на прикладі Великої Британії, Польщі і України): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / В. В. Дударьов. – К., 2003. – 16 с.

5. Електронний каталог НПБ України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // <http://catalogue.nplu.org/>
6. Жовква І.І. Стратегічне партнерство у зовнішній політиці України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / І.І. Жовква. – К., 2005. – 20 с.
7. Запорожець О.Ю. Кризові репутаційні стратегії держав у міжнародних відносинах (на прикладі України та Російської Федерації): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / О.Ю. Запорожець. – К., 2005. – 20 с.
8. Зленко А.М. Формування та еволюція зовнішньополітичної стратегії України (1991-2004 рр.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / А. М. Зленко. – К., 2006. – 20 с.
9. Знахоренко О.М. Стратегічне партнерство в українсько-польських відносинах: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / О. М. Знахоренко. – К., 2005. – 19 с.
10. Калашнюк Є.О. Політичні імперативи інформаційного суспільства в контексті євроінтеграційних процесів (на прикладі Європейського Союзу, Республіки Італія і України): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Є.О. Калашнюк. – К., 2007. – 20 с.
11. Мережа спеціалізованих вчених рад [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // [http://vak.org.ua/docs//spec\\_boards/spc\\_board\\_system.doc](http://vak.org.ua/docs//spec_boards/spc_board_system.doc)
12. Музика Г.О. Становлення та розвиток співробітництва України та Південно-Африканської Республіки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Г.О. Музика. – К., 2003. – 22 с.
13. Паспорти спеціальностей [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // <http://aspirant.com.ua/ps/ps41.htm>
14. Петюр Р.К. Регіон близького та середнього Сходу в зовнішній політиці України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Р.К. Петюр. – К., 2007. – 20 с.
15. Пристайко О.Є. Політика Європейського Союзу стосовно України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / О.Є. Пристайко. – К., 2004. – 21 с.
16. Седляр Ю.О. Стратегічне партнерство в українсько-російських відносинах: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Ю.О. Седляр. – К., 2005. – 20 с.
17. Соболев А.А. Україна в європейському воєнно-політичному вимірі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / А.А. Соболев. – К., 2004. – 21 с.
18. Стадніченко О.І. Проблема забезпечення прав національних меншин у міждержавних відносинах України і Російської Федерації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / О. І. Стадніченко. – К., 2003. – 20 с.
19. Стадніченко Р.В. Україна в геополітичних інтересах країн середнього сходу: Туреччини, Ірану, Афганістану: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Р.В. Стадніченко. – К., 2005. – 20 с.
20. Старостенко Г.В. Українсько-німецькі відносини: політичний та безпековий вимір співробітництва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Г.В. Старостенко. – К., 2004. – 21 с.

21. Федуняк С.Г. Політичний вимір системи безпеки євроатлантичного простору і нових незалежних держав: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / С.Г. Федуняк. – К., 2006. – 36 с.
22. Філоненко Р.Ю. Європейська інтеграція України в контексті її відносин з Російською Федерацією: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Філоненко Роман Юрійович. – К., 2008. – 19 с.
23. Флюр О.М. Інтеграція України у світовий інформаційний простір: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / О. М. Флюр. – К., 2004. – 18 с.
24. Чекаленко Л.Д. Зовнішньополітичні механізми забезпечення національної безпеки України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Л.Д. Чекаленко. – К., 2007. – 34 с.
25. Черник П.П. Геополітичне положення України в Центрально-Східній Європі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Черник Петро Петрович. – Львів, 2008. – 19 с.
26. Чушак Х.Я. Україна та українці в концепціях польської опозиції 1976-1989 років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Х.Я. Чушак. – Львів, 2007. – 18 с.
27. Шинкарук А.Л. Інформаційні виміри політичного простору країн Європи (Німеччина, Франція, Португалія, Чеська Республіка, Україна): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / А. Л. Шинкарук. – К., 2004. – 17 с.
28. Шишкіна В.О. Українсько-турецьке співробітництво як фактор регіональної безпеки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / В. О. Шишкіна. – К., 2006. – 20 с.
29. Шпак Д.Р. Регіональні пріоритети євроінтеграційної політики України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / Шпак Денис Ростиславович. – К., 2007. – 22 с.
30. Ялова О.В. Імідж України на західному і російському векторах зовнішньої політики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: спец. 23.00.04 “Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку” / О.В. Ялова. – К., 2006. – 22 с.

## ***Роль діячів діаспори в утвердженні українських культурних цінностей***

***Бойко Юлія Олександрівна,***  
*кандидат історичних наук,*  
*молодший науковий співробітник*  
*Інституту архівознавства Національної*  
*бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України*

### **ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНА ТА НАУКОВО-ПУБЛІЦИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Є. ЧИКАЛЕНКА В ЕМІГРАЦІЇ (1919–1929)**

Розруха в Києві на початку 1919 року змушує Є. Чикаленка залишити місто. Наприкінці січня він прибуває до Станіслава, звідти переїздить до Славська. У другій половині березня 1919 року знову повертається до Станіслава, де налагоджує стосунки з колишніми приятелями, відвідує засідання Національної Ради ЗУНР. Бере участь в обговоренні політичної ситуації, що склалася в Україні. Крім того, Є. Чикаленко, коли залишав Київ не мав із собою паспорта, тому голова секретаріату В. Голубович видав йому документ, в якому зазначалося, що Є. Чикаленко видатний український діяч і меценат і будь-яка влада Західноукраїнської Республіки повинна йому допомагати і підтримувати. Наявність такого документу, давала можливість Є. Чикаленку безпечно пересуватися по Західній Україні.

Наприкінці літа Є. Чикаленка заарештовують поляки і певний час він перебуває в Коломийській в'язниці. Згодом його перевозять до Мостиська, де він проживає у родині українського священика, під наглядом поліції як інтернований. 22 жовтня 1919 року Є. Чикаленко переїздить до Перемишля. Саме тут він знову починає у громадсько-політичне життя, налагоджує втрачені зв'язки з родичами та друзями, веде інтенсивне листування, читає лекції на загальні теми в Українському дівочому інституті і продовжує працю над своїми мемуарами, знайомить місцеве населення з українською історією, у місцевій пресі друкує статті про долю України.

На початку 1920 року Є. Чикаленко опиняється у Варшаві. Тут він зустрічається з С. Петлюрою і погоджується виїхати до Парижа у складі урядової місії УНР [1]. Проте від поїздки довелося відмовитися, далася ознаки давня хвороба. Період з 1920 року до квітня 1925 року подружжя Чикаленків проживало у Відні (Австрія). Тут Є. Чикаленко співпрацював з тижневиком “Воля” та журналом “Український голос”, що виходив у Перемишлі. Він мав дружні стосунки з В. Піснячевським, М. Васильком, В. Липинським, В. Гнатюком. Через останнього постійно отримувал примірники “ЛНВ” та “Тризуба”. У цей час він завершує роботу над своїми спогадами за 1861–1907 роки та подає їх до друку [2]. Перебуваючи в еміграції, Є. Чикаленко продовжував підтримувати зв'язки із колишніми приятелями, однодумцями і просто знайомими, які, знаючи його щире вдача і безмірну відданість українському народові, завжди тягнулися до нього за порадою та добрим словом.

3 травня 1925 року розпочинається чехословацький період життя Є. Чикаленка у Подєбрадах. Він одразу був зарахований на посаду постійного співробітника Термінологічної комісії УГА, оскільки в середовищі української громадськості він мав, за словами В. Садовського, цілком заслужену “репутацію одного з найкращих знавців мови [3]”. Згодом Є. Чикаленко стає незмінним головою Термінологічної комісії [4]. Саме тут він показав себе справжнім знавцем української мови; працював над складанням лісового, агрономічного та зоотехнічного словників. Завдяки організаторським здібностям та глибоким знанням Є. Чикаленка Термінологічна комісія видала “Німецько-український технічний словник” (1927), понад три тисячі термінів, першу частину “Російсько-українського сільськогосподарського словника” (1927) та підготувала до друку його другу частину. Крім того, Є. Чикаленко працював над підготовкою Сільськогосподарського збірника та редагував “Записки Української Господарської Академії”, які видавав агрономічно-лісовий факультет Академії.

Через деякі непорозуміння Є. Чикаленко розійшовся в поглядах із старими приятелями, тому поступово його будинок зробився тим місцем, до якого горнулася українська еміграційна молодь, яка читала його “Спогади”, видані у Львові в 1925–1926 роках і знайомилася із історією українського відродження. Є. Чикаленко намагався спрямувати молоді сили і таланти на розвиток української справи.

Є. Чикаленко “своєю лагідною, милою вдачею притягав до себе людей, вмів гуртувати їх біля себе... У свої шістдесят шість років умів він не бути зайвим серед ідейної запальної молоді, вмів цікавитися усім тим, що гріло світило у житті ліпшим представникам нашої молоді, і своїм досвідом старого національного діяча й своєю лагідною вдачею замирював крайнощі, стабілював хвилюєвість. Про нього інакше не можна було сказати, як “український батько”. Він був цементом, що єднав до громади українців різних політичних напрямків”, – так згадував про Є. Чикаленка один із колишніх вихованців Академії в Подєбрадах [5].

Діяльність Є. Чикаленка в еміграції сприяла згуртуванню українців навколо національної ідеї та розгортанню широкого суспільно-політичного руху за відновлення незалежної Української держави. До останніх днів життя Є. Чикаленко залишався активним учасником українського наукового та громадського життя.

### Література

1. ЦДАВО України. – Ф. 4380. – Оп. 1. – Спр. 5. – Арк. 232.
2. Чикаленко Є. Спогади (1861 – 1907). – Львів: Діло, 1925. – Ч. I. – 139 с.
3. Садовський В. До характеристики Євгена Чикаленка // Тризуб. – 1929. – № 29/30. – С. 14.
4. ЦДАВО України. – Ф. 3795. – Оп. 1. – Спр. 128. – Арк. 120.
5. Матвієнко-Сікор С. Пам’яті Є. Чикаленка (в річницю смерті) // Час. – 1930. – 20 чер. – С. 2.

*Борисова Тамара Борисівна,  
заслужений працівник культури України,  
професор Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ДІАСПОРА Й УКРАЇНА: АСПЕКТИ І МЕХАНІЗМИ ВЗАЄМОДІЇ**

Століття бездержавності, соціально-економічний і політичний гніт розсіяли по різних країнах багатьох українців. Тому українська народна мудрість каже – “нашого квіту по цілому світу”.

Для високорозвинених країн Заходу властива орієнтація на полікультурне виховання громадян. Намагання української діаспори виховувати в умовах чужинного середовища особистість, яка б не поступалася естетико-інтелектуальним розвитком перед носіями домінуючої культури, а в дечому й переважала їх, переконливо довели великі можливості полікультурного виховання з ціннісними орієнтаціями національного та загальнолюдського виміру.

Роки незалежності стали випробуванням України на державну зрілість. Йдеться про глобальну зміну контексту українського державного і культурного буття.

Діаспора з багатьма своїми структурами і фінансовими потужностями пересунулася в Україну: для зміцнення свідомості української державності вийшли друком книги з історії та культури. І все ж таки, на думку дослідників сучасної взаємодії України з діаспорою, зокрема Оксани Пахльовської, в стосунках діаспори з Україною спостерігається глибока криза, яка має кілька рівнів.

Перший рівень – *геокультурна криза*. Незалежність України сприяла розвитку різноспрямованих зв'язків з іншими країнами світу та їхніми культурами. Нині мають бути виразно визначені геополітичні пріоритети України. І якщо ми віримо в те, що Україна має хоча б найменший шанс стати європейською державою, то основна її увага має бути повернута до Європи. Це могло б прискорити процес концептуалізації України як європейської держави, допомогти їй зробити остаточний вибір.

Другий рівень – *стратегічна криза* у взаємовідносинах. Адже кожна інвестиція повинна мати виразну перспективу, час на її реалізацію та результати. Хаотичний стан української держави сьогодні ускладнює вироблення будь-якої стратегії у такій делікатній сфері, як культура і наука. Тож стратегічного сценарію дій діаспори в напрямі України не існує. Діаспора тепер часто не готова до стратегічних рішень на українських теренах, не виробляється стратегія на майбутнє. А критерії інвестування людських, професійних, фінансових потужностей часто суто індивідуальні.

Можна назвати ще декілька кризових явищ у діалозі України з діаспорою, але краще перейдемо до питань щодо розроблення нових механізмів культурної взаємодії України із Західною Європою.

На думку дослідників, бажано створити певну Концепцію такої взаємодії, яка б містила такі аспекти:

1) створення по всьому світу уніфікованої мапи україністичних центрів також і в електронному варіанті, для можливої безпосередньої та швидкої комунікації між ними, обміну інформацією, вибору партнерів для співпраці;

2) формування поліцентричної співпраці українських, американських, австралійських, канадських та європейських учених над спільними проектами (конгреси, дослідження, видання);

3) у межах видавничої політики – звернення більшої уваги на видання комплексного характеру мовами основних європейських країн (підручники, словники, онтології, інформаційні та бібліографічні видання);

4) створення міжнародної комісії експертів, яка б розпочала роботу над проектом перекладних видань української літератури на Заході (вироблення нових критеріїв добору творів для перекладу, відповідних до потреб і пріоритетів сучасних західних видавництв).

Нині максимум потужностей і ресурсів української нації – в самій Україні та за її кордонами – мусять бути інвестовані у політичну та культурну інтеграцію України в європейській політичний і культурний простір.

### Література

1. Мистецтво української діаспори / Редкол.: О. Федорук (голов. ред.) та ін. – К.: Триумф, 1999. – 383 с.
2. Пахльовська О. Україна-діаспора сьогодні: Криза і перспектива.
3. Рудницька О.П. Українське мистецтво в полікультурному просторі: навч. посібник. – К.: ЕксОб, 2000. – 208 с.

*Бровченко Тетяна Станіславівна,  
кандидат історичних наук,  
викладач підготовчого факультету  
Київського національного університету  
ім. Т. Шевченка*

### **РОЛЬ МИКИТИ ШАПОВАЛА У НАДАННІ ДОПОМОГИ УКРАЇНСЬКИМ ЕМІГРАНТАМ УРЯДОМ ЧЕХОСЛОВАЦЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ (ПЕРША ПОЛОВИНА 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ)**

Після Першої світової війни Чехословацька республіка (далі – ЧСР) стала одним з важливих центрів перебування емігрантів з колишньої Російської імперії. До середини 1920-х років їх кількість у республіці щороку збільшувалася. Зокрема у 1921 році чисельність українців становила близько 20 тис. осіб [4, 31]. ЧСР приваблювала емігрантів здебільшого демократичним характером політичного режиму, спорідненістю слов'янських мов, географічним розташуванням та рядом інших факторів. Проте головним моментом була імміграційна політика держави. Прибуваючи до ЧСР на початку 20-х років ХХ століття, більшість українських іммігрантів перебувала в скрутному матеріальному становищі й мала невизна-



чений соціальний та правовий статуси. Зважаючи на те, що влада ЧСР уможливила довгострокове перебування іммігрантів на території республіки, перед нею постало завдання створити для них необхідні умови для життя. Більшість іммігрантів потрібно було забезпечити роботою, надати можливість продовжити або отримати освіту, але насамперед розв'язувати низку нагальних соціальних проблем. Проте таке розв'язання потребувало розгалуженого апарату відповідних органів, різносторонньої інформації про самих іммігрантів. Ці аспекти добре усвідомлювали визначні українські політики того часу, які перебували на еміграції в ЧСР.

За справу організації допомоги українським іммігрантам взявся Український громадський комітет (далі – УГК), що почав свою роботу в Празі 1 липня 1921 року [1, арк. 33]. Організаторами УГК були представники Української партії соціалістів-революціонерів та безпартійні громадські діячі з Наддніпрянщини та Галичини, які перебували в Празі. Одним з найактивніших серед них був М. Шаповал – міністр пошт і телеграфів уряду УНР, який у Празі очолив УГК. Завдяки його знайомству й добрим відносинам з керівництвом ЧСР вдалося втілити в життя багато ідей культурно-освітньої праці українців на еміграції [2, 276].

Напрями і обсяги роботи УГК визначалися позицією чехословацької влади стосовно його ініціатив, яка часто коригувалася шляхом переговорів представників Комітету, особливо його голови – М. Шаповала, з керівними державними посадовцями ЧСР. Саме під час зустрічей з ними вирішувалися важливі питання щодо допомоги українським емігрантам, її види та масштаб.

До основних напрямів діяльності УГК належала робота по заснуванню в ЧСР українських емігрантських культурно-освітніх установ і закладів, в яких могли б працювати або здобути освіту українські емігранти. Основою для відкриття та діяльності таких закладів було, принаймні, дві підстави – офіційний дозвіл чехословацької влади та її фінансова допомога. Український громадський комітет намагався сприяти забезпеченню вказаних умов. З метою отримання фінансової допомоги від влади ЧСР М. Шаповал часто зустрічався та спілкувався з чиновниками ЧСР – міністром закордонних справ Е. Бенешем, його заступниками – В. Гірсою, З. Завазалом та іншими [3, арк. 16]. Крім того, звертався до президента Т. Масарика з меморандумом про тяжке становище українських емігрантів і можливі напрями надання їм допомоги [4, 31].

Одним із головних завдань М. Шаповала була справа відкриття для українців у ЧСР низки організацій – науково-освітніх установ, бібліотек, видавництв тощо [3, арк. 78-78 зв.]. Про успішність таких планів говорить сам факт відкриття у ЧСР у першій половині 1920-х років низки таких установ, серед яких – Українська господарська академія в Подебрадах (почала свою роботу в травні 1922 року) [3, арк. 49 зв.], Педагогічний інститут (липень 1923 року) [3, арк. 81 зв.], Видавничий фонд (квітень 1923 року) [3, арк. 40], Соціологічний інститут (листопад 1924 року) [3, арк. 91]. На діяльність усіх цих установ у першій половині 1920-х років регулярно надходили асигнування уряду ЧСР, які в цілому в першій половині 20-х років ХХ століття склали близько 300 млн. крон [5]. Вказані кошти надходили до емігрантів у рамках “російської акції” – широкомасштабної акції допомоги Чехословацької держави емігрантам з колишньої Російської імперії.

Отже, опинившись на еміграції у ЧСР на початку 20-х років ХХ століття, частина української інтелігенції намагалася не лише вижити, а й продовжити свою творчу працю та допомагати вихідцям з українських земель. Саме до таких належав М. Шаповал. За його активної участі та за підтримки уряду ЧСР у першій половині 20-х років ХХ століття у цій республіці були відкриті освітні заклади та наукові організації, що продовжували свою роботу впродовж усього міжвоєнного періоду, що сприяло отриманню українськими емігрантами вищого освітнього рівня, кваліфікації, а в багатьох випадках і роботи. Крім того, частина науковців змогли продовжити свої дослідження у прикладних і гуманітарних галузях знань.

### Література

1. Копії листів до Г. Айолло, М. Балаша, Е. Бенеша, П. Богацького та інших. 7 листопада 1921 р. – 12 листопада 1931 р. – ЦДАВО України. – Ф. 3563 (Особистий фонд голови головного політичного комітету Української партії соціалістів-революціонерів за кордоном, доктора соціології Микити Юхимовича Шаповала). – Оп. 1. – Спр. 238. – 60 арк.
2. Мушинка О. Український громадський комітет у Чехо-Словаччині та його роль у розвитку україністики // “Від Наукового товариства імені Шевченка до Українського Вільного університету”. Міжнар. наук. конф. (1991, Пряшів, Свидник). Матеріали..., 12–15 червня / Упор. М. Мушинка. – К.; Львів; Пряшів та ін., 1992. – С. 275–279.
3. Щоденник. 6 листопада 1920 р. – 4 березня 1927 р. – ЦДАВО України. – Ф. 3563. – Оп. 1. – Спр. 119. – 164 арк.
4. Dokumenty k dějinám ruské a ukrajinské emigrace v Československé republice (1918–1939) / Sládek Z., Bělosevská L. – Praha: EUROSLAVICA, 1998. – 343 s.
5. Národní archiv (Česká Republika). – Fond Nejvyšší účetní kontrolní úřad. – Karton 479 (inv. č. 228).

*Гирич Ярослав Миколайович,  
аспірант історичного факультету  
Київського національного університету  
Ім. Т. Шевченка*

## **ВОЛОДИМИР КУБІЙОВИЧ ПРО ДЕМОГРАФІЧНУ СИТУАЦІЮ ТА УРБАНІЗАЦІЮ В УРСР У 50-60-х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ**

Після закінчення Другої світової війни (1939–1945) українська наука продовжувала розвиватись як безпосередньо в Україні (тоді – Українська РСР), так і в академічних центрах поза її територіальними межами. Ще після поразки Української національно-демократичної революції 1917–1920 років на території кількох європейських країн (Німеччина, Польща, Чехословаччина) сформувались українські науково-освітні осередки. Фініш нової світової війни дещо змінив геополітичну карту повоєнної Європи на користь “світової соціалістичної системи”, тож географія української емігрантської науки змінилась. Починаючи з 1945 року, подібні заклади почали з’являтися у Франції, Німеччині, Канаді, США, Італії. У зазначених країнах проводились різнопланові наукові дослідження та пошуки в галузях гуманітарних та природничих дисциплін. Серед розробок вчених діаспори своє місце посіло вивчення демографічної ситуації та урбанізації УРСР.

Викладач Краківського університету, професор Українського Вільного університету, автор праць з демографії та антропології України, дослідник Карпат Володимир Кубійович вивчав демографічні процеси, пов'язані з українством у повоєнний час (1900–1985). Ще в довоєнний час він видав фундаментальні праці: “Атлас України та сумежних країв” (1937) та “Географія України та сумежних земель” (1938). Майже 40 років свого життя Кубійович присвятив українській енциклопедії. Завдяки його праці в 1955–1989 роках вийшли тритомна предметна (ЕУ-1) і десятитомна словникова Енциклопедія Українознавства (ЕУ-2). Весь свій спадок В. Кубійович заповів на продовження своїх праць та субсидій для українознавців. Він також створив центр Наукового Товариства ім. Т. Шевченка в Сарселі під Парижем.

Володимир Кубійович на сторінках ЕУ-1 та ЕУ-2 розглядав демографічну тематику. Зокрема у тематичному тритомнику цілий розділ присвячено питанням “людності в Україні”. У ньому розглянуто певні аспекти демографічної ситуації в Україні: джерела та фахова література, чисельність та структура (статеві-віковий розріз, сімейний стан населення, зайнятість), розміщення населення (густота, міське населення), міграції (природний рух, переселення), етнічна структура тощо. Статті на зазначені теми супроводжуються аналітичною викладкою, таблицями, схемами і картами [1, 130-156].

У названих енциклопедичних виданнях Володимир Кубійович опосередковано торкається питань, пов'язаних із демографічним станом людності та його міської частини зокрема. У тематичному тритомнику у замітці “Міська людність” подано інформацію про стан міського населення та урбанізацію України за даними Всесоюзного перепису населення 1939 року. Автор констатував урбанізованість українських етнічних земель на рівні 29% та наявність 23 міст з населенням понад 100 тисяч осіб [1, 142].

У четвертому томі десятитомника стаття “Місто” подає інформацію про історію появи міських поселень на етнічних українських територіях, починаючи з античних грецьких полісів. Еволюцію міського середовища прослідковано на прикладі міст українського середньовіччя: княжої епохи, періоду литовсько-польського володарювання, козацької доби [3, 1585-1596]. Розглядаючи зростання рівня урбанізації у ХХ столітті, автор звернув увагу на відносно недавній початок даного процесу на території України. За переконанням В. Кубійовича “урбанізація – це справа останніх років. До кінця ХІХ ст. наші міста окрім кількох найбільших були невеликими торгівельними й адміністративними осередками для найближчих околиць. До більшого розвитку українські міста дійшли лише у другій половині ХІХ ст., і то там де розвинулася промисловість (півд.-сх.) і торгівля (морські порти)” [1, 142]. У п'ятому томі подано статистичну інформацію та складено схеми і карти, які демонстрували урбанізованість УРСР станом на 1959 рік [4, 1606]. В шостий том ЕУ-2 вміщено статтю “Переписи населення”, в якій розглянуто Всесоюзні переписи населення 1959 та 1970 років. Про перший вказано на зростання кількості міських жителів, а також фальсифікацію даних про рідну мову та національність українців у переважній більшості республік СРСР (по УРСР вони точні). Про перепис 1970 року сказано, що він лише відбувся, тож його підсумки ще не були оприлюднені [5, 2012].

До наукового доробку В. Кубійовича варто додати книги: “Територія і людність українських земель”(1935) [6], “Національний склад населення УРСР за переписом 1970 р.” (1971) [7], “Українська діаспора в СРСР у світлі переписів населення” (1979) [8]. У зазначених працях автор проаналізував деякі питання етногенезу українців, межі етнічних земель, міське населення УРСР, територіальну поширеність українського народу, його східну діаспору, рух населення, його національний склад України.

Отже, в еміграції ще у міжвоєнний час склалося кілька українських наукових установ, що займалися аналізом демографічних проблем. Вивчення демографічної ситуації та урбанізації радянської України повоєнного часу велося діаспорними науковцями. Зазначену проблематику досліджував В. Кубійович. Вчений української діаспори, розглядаючи опубліковані джерела, аналізував не лише статистичну складову, а й вплив на демографічні процеси політики радянської влади, часто даючи їй несхвальні оцінки. Доробок науковців української еміграції становить важливу та невід’ємну частину досліджень, присвячених дослідженню демографічної ситуації та урбанізації України в 50–60-х роках ХХ століття.

### Література

1. Енциклопедія Українознавства. Загальна частина. Перевидання в Україні. – К., 1995. – Т 1. – 400 с.
2. Енциклопедія Українознавства. Загальна частина. Перевидання в Україні. – К., 1995. – Т 3. – С. 801-1230.
3. Енциклопедія Українознавства. Словникова частина. Перевидання в Україні. – Львів, 1994. – Т 4. – С. 1200-1600.
4. Енциклопедія Українознавства. Словникова частина. Перевидання в Україні. – Львів, 1996. – Т 5. – С. 1600-2000.
5. Енциклопедія Українознавства. Словникова частина. Перевидання в Україні. – Львів, 1996. – Т 6. – С. 2001-2400.
6. Кубійович Володимир. Територія і людність українських земель. – Львів, 1935. – 85 с.
7. Кубійович Володимир. Національний склад населення УРСР за переписом 1970 р. – Мюнхен, 1971. – 19 с.
8. Кубійович Володимир. Українська діаспора в СРСР у світлі переписів населення. – Мюнхен, 1979. – 73 с.

*Горбач Юлія Сергіївна,  
кандидат історичних наук, науковий співробітник  
Інституту української археографії  
та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України*

### **ПЕТРО ВОЛИНЯК (ЧЕЧЕТ) – КОРЕСПОНДЕНТ МИТРОПОЛИТА ІВАНА ОГІЄНКА)**

Петро Волиняк (Чечет) – один із багатьох українців, які під час та після Другої світової війни внаслідок тих чи інших причин опинилися далеко за межами

України і з якими митрополит Іларіон підтримував активне листування на еміграції. Проте, якщо про більшість кореспондентів митрополита Іларіона, а це були, як правило, добре відомі сучасним українцям представники громадсько-політичного, церковного, культурного, наукового життя України того часу, написано чимало, то про письменника, журналіста, громадського діяча, редактора та видавця Петра Кузьмовича Чечета (28.09.1907 – 29.12.1969) не написано майже нічого.

Ми спробуємо детальніше розповісти про Петра Кузьмовича Волиняка (Чечета). Оскільки чимало важливих відомостей про нього, його життя, діяльність, погляди тощо було виявлено у його листах до митрополита Іларіона, то паралельно проаналізуємо ще й ці листи, щоб з'ясувати, що пов'язувало двох українців, закинутих долею далеко від батьківщини. Щодо власне листів Петра Волиняка до митрополита Іларіона, про які йтиме мова, то це – копії листів (усього 13), передані в Україну з Архіву митрополита Іларіона в Канаді, які зберігаються у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (Фонд 1294, оп. 1, спр. 37). Проміжок часу, охоплений листами, – 1956–1966 роки.

Коли саме зав'язалося листування між кореспондентами, точно з'ясувати не вдалося, проте можна з упевненістю констатувати, що 1947 року Петро Волиняк був вже добре знайомий з митрополитом Іларіоном, про що свідчить, зокрема, зміст його листа, датованого лютим 1947 року.

Хоча головною темою усіх листів є видавнича та редакторська діяльність Петра Волиняка, у листах зустрічаються і скупі біографічні відомості про самого автора. Так, в одному з листів Петро Волиняк писав: “Родом я з Волині (м. Корець)...” [1, 91] Однак, якщо бути зовсім точними, то справжнім місцем народження Волиняка було не місто Корець Звягельського повіту на Волині (Новгород-Волинський район Рівненської області), а село Гульськ, розташоване поблизу Корця. Сім'я Петра Волиняка була не дуже заможною (до 1917 року володіли чотирма десятинами землі) і не вважалася багатодітною, як на той час, – крім старшого Петра було ще двоє синів.

Початкову шкільну освіту Петро Волиняк здобув у рідному селі Гульську, а семирічну – у місті Новгород-Волинську. До 1927 року вчився у Житомирі у Землевпорядному інституті, після закінчення якого деякий час працював інженером-землевпорядником у Білій Церкві. Наступна сторінка біографії Петра Волиняка пов'язана з перебуванням у Середній Азії, де він навчався у Ташкентському Середньо-азійському державному університеті. Тут Петро Волиняк вивчав східні мови на Сходознавчому факультеті, а коли факультет був ліквідований, повернувся до Києва, де 1930 року вступив до Українського інституту лінгвістичної освіти.

Про своє подальше життя Петро Волиняк писав: “В 1932 р. мусів виїхати з Києва на Кубань, де закінчую другий інститут (заочно), факультет мови і літератури” [1, 92]. Проте після припинення українізації на Кубані у 1921–1932 роках, розчарований Волиняк повертається назад до Гульська. Тут його заарештовують і три роки він проводить у Київській Лук'янівській в'язниці, а потім на Біломорсько-Балтійському каналі. Після повернення із заслання він працює вчителем,

землеміром, у Дніпропетровському облземвідділі, потім знову на рік потрапляє до в'язниці – так званої “Катеринівки” у Дніпропетровську.

Під час німецької окупації Петро Волиняк жив і працював у земельних відділах на Дніпропетровщині. Побував у німецькому концтаборі і зрештою подався на захід. У таборі Лексенфельд Петро Волиняк почав видавати невелику, інформаційного характеру газетку “Останні новини”, яка стала відразу актуальною й популярною серед мешканців таборів. Окрім “Останніх новин” раз на тиждень виходили ще й “Нові дні” та місячник “Литаври”. Одночасно із виданням періодичної преси Петру Волиняку вдалося видати ще й кілька своїх творів – “Під Кизгуртом” (1947), “Земля кличе” (1947), “Кубань – земля українська, козача...” (1948), а також твори інших українських авторів – Докії Гуменної, Бориса Олександрів, Володимира Скорупського.

До Канади Петро Волиняк прибув улітку 1948 року і працював спершу за контрактом як сільськогосподарський робітник, а весною 1949 року перейшов на роботу в газету “Гомін України” (Торонто). Тут він виконував обов'язки управителя видавництва та редактора відділу літератури, науки і мистецтва. Робота в газеті давала йому можливість друкувати свої статті та готувати відновлення видавництва “Нові Дні”. Перший номер канадського місячника “Нові дні” з'явився у лютому 1950 року у друкарні греко-католицьких отців Василіян. Всі наступні номери готувалися там само.

З січня 1956 по грудень 1960 року він займався також видавництвом і редагуванням дитячого журналу “Соняшник”. У рамках цього часопису, як і в рамках інших своїх газет і журналів, Петро Волиняк співпрацював з митрополитом Іларіоном, зокрема давав йому на редагування різноманітні матеріали та просив писати й присилати підходящі для дітей і батьків статті й поради. Та обставина, що Петро Волиняк, окрім часописів для дорослих видавав ще й дитячий журнал, не буде видаватися дивною, якщо нагадати, що він був автором не одного шкільного підручника, численних дитячих оповідань та книжечок [2].

Фактично всі листи Петра Волиняка – це своєрідні диспути з митрополитом Іларіоном, пов'язані з тією чи іншою видавничою, церковною чи світською проблемою. Серед них був і випадок з часописом “Віра й культура”, видавцем і головним редактором якого був митрополит Іларіон. У цьому часописі за 1960 рік було опубліковано нотатку про працю М. Решетняка “Антикомуністичний селянський маніфест” із антинаціональними звинуваченнями на адресу відомого українського поета, прозаїка, публіциста і політичного діяча І. Багряного. Окрім того, що у “Вірі й культурі” взагалі було згадано про працю М. Решетняка, співпрацювати з яким відмовлялася більшість авторитетних видань того часу, укладач нотатки проявив ще й очевидну симпатію до автора “Антикомуністичного селянського маніфесту” і недвоєко натякнув, що антинаціональні звинувачення І. Багряного можуть мати під собою основу. Ця подія не могла пройти непоміченою повз Петра Волиняка, який відстоював позиції Державного Центру УНР, був прихильником самого І. Багряного та його національних ідей. Волиняк палко виступив на захист письменника. У своєму листі до Іларіона він із обуренням писав про абсолютну безглуздість згаданих звинувачень та про те, що редактора “Віри й культури” за опублікування такої нотатки може виправдати лише те, що він, очевидно, нічого не знав про зміст нотатки. Лист досягнув своєї мети. Вже

незабаром редакція “Віри й культури” відкликала нотатку про М. Решетняка та його твір і з’ясувала свою позицію у цій справі.

Коло інтересів Петра Волиняка включало не лише видавничі та громадсько-політичні справи, але й церковні. Часто нарікаючи на церкву та її ставлення до нових емігрантів, полемізуючи з митрополитом Іларіоном з приводу тієї чи іншої теми, він разом з тим серйозно переживав за стан справ в УГПЦ, намагався дати митрополитові поради щодо ефективнішого залучення українців до церковного лона, не переставав пропонувати церкві та її очільникам свої послуги. Так, поділяючи думку багатьох тогочасних громадських і церковних діячів щодо необхідності оформлення Української Греко-Православної Церкви Канади у Патріархат на чолі з Патріархом, Волиняк пропонував митрополиту Іларіону свою підтримку та допомогу на шляху до обрання патріархом УГПЦ: “Я вважаю, що Ви єдиний і дуже добрий кандидат на патріарха... Я в цьому тепер готовий на все, хоч лише в рамках світського журналу, себто я лише скерую громадянство на обговорення цієї проблеми” [3].

Петро Волиняк захворів 25, а помер 29 грудня 1969 року у Торонто від крововиливу у мозок. Похований на кладовищі “Прспект” у Торонто.

Петро Волиняк написав і зробив багато як журналіст, письменник, видавець, учитель, громадський діяч. Його непросте життя і невтомна праця були завжди спрямовані на благо української національної справи, на благо рідної батьківщини. Публікації, репортажі, книги, листи Петра Волиняка є яскравим віддзеркаленням історичної доби, у яку він жив і працював, з усіма її складнощами, блуканнями, пошуками, знаходженнями. Вони мають значну літературну та історичну цінність і заслуговують на те, щоб їх не тільки дбайливо зберігали, але й вивчали та черпали з них думки, життєвий досвід, висновки автора.

### Література

1. Лист П. Волиняка до митрополита Іларіона від 15 березня 1947 р. // Листування митрополита Іларіона (Огієнка). / Упорядник о. Юрій Мицик. – С. 91.
2. Дві казочки. – Торонто: Нові дні, 1951; Лани: читанка для 4-ї класи та позашкільного читання. – Торонто: Нові дні, 1952. – 96 с.; Київ: читанка для 3-ї класи та позашкільного читання. – Торонто: Нові дні, 1954. – 111 с.; Дніпро: літературна читанка та історія української літератури. – Торонто: Нові дні, 1958. – 112 с.; Фізична географія України. – Торонто: Нові дні, 1962. – 96 с.
3. Лист П. Волиняка до митрополита Іларіона від 7 лютого 1966 р. // ЦДАМЛМ України. – Ф. 1294. – Оп. 1. – Спр. 37. – Арк. 15.

*Дем'янець Ігор Йосипович,  
аспірант Прикарпатського національного  
університету ім. В. Стефаника,  
диригент Івано-Франківського  
муніципального камерного хору  
“Галицькі передзвони”*

## **АНДРІЙ ГНАТИШИН – РЕПРЕЗЕНТАНТ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ВІДНІ**

Андрій Гнатишин (1906–1995) належить до числа видатних діячів науки та мистецтва, які волею долі опинилися далеко від України і протягом багатьох десятиліть продовжували на чужині плідно працювати на мистецькій ниві. Йому належить особливе місце серед українських музикантів, чия доля протягом багатьох десятиліть була нерозривно пов'язана із австрійською столицею. Він майже сорок років, з 1956 до 1995 року, керував хором церкви святої Варвари у Відні, яка вже понад два сторіччя є одним із світових духовних центрів українства, що акумулює надбання національної культури і репрезентує їх європейському суспільству.

Андрій Гнатишин постає в історії вітчизняної та світової музичної культури ХХ століття як універсальна особистість, що проявляла свій талант у різних сферах: хорове диригування, композиція та педагогіка. Однак усі ці важливі сфери об'єднує провідна – диригентська, яка виявляє себе й в композиторській творчості, і в педагогічній діяльності.

Диригентська діяльність митця бере свій початок ще з студентських років, коли він творчо поєднував навчання із практичною діяльністю. У 1929–1931 роках А. Гнатишин організував хори “Просвіти” в селах Чижикові, Винниках, Зашкові, Миклашеві, Підберізцях, Підсоснові. Доля молодого митця вирішилася у Львові на вечорі в честь митрополита Андрея Шептицького, мецената багатьох молодих митців. У Ремісничій палаті 1930 року співали різні хори, але найбільший успіх мав колектив із Зашкова, яким керував тоді ще студент Музичного інституту А. Гнатишин. Після цього виступу присутній митрополит привітав молодого диригента і призначив йому стипендію для навчання в Новій консерваторії у Відні.

У Відні молодий музикант поринає в активне культурно-громадське життя, продовжує вдосконалювати свою професійну майстерність в консерваторії, а також практично впроваджує здобуті навички в роботі хормейстера-диригента хору церкви св. Варвари.

Діяльність хору була пов'язана не тільки з проведенням богослужбового обряду, який на думку А. Гнатишина тісно “зв'язаний з нашим ( українським) хоровим мистецтвом”, але й з виступами в концертних залах на тематичних концертах, ювілейних імпрезах, академіях на честь видатних діячів мистецтва, історичних героїв. Управа хору та її диригент вважали основним завданням колективу “показати нашу музичну культуру і церковну, і світську чужинцям,



жиючим в Австрії, та широкому світові й тим самим зробити добре ім'я нашому українському народові й привити симпатію”.

Захоплені чудовим співом хору, австрійські організації запрошували український хор в передріздвяний авдентум, на презентації, виставки. Виступи колективу відбувалися в салонах віденських палаців, в ратуші, консерваторії, в презентабельних концертних залах. Традиційними для хору були концерти в честь Пресвятої Богородиці в Маріацель, концерти українських коляд, музичні академії на честь Івана Франка, Тараса Шевченка, Маркіяна Шашкевича, Лесі Українки, правлячих владик .

Під орудою А. Гнатишина віденська публіка слухала духовні твори видатних українських композиторів Д. Бортнянського, А. Веделя, хорові композиції В. Барвінського, С. Людкевича, М. Гайворонського, М. Лисенка, а також хорові твори керівника хору св. Варвари. Інтерпретаторським задумам диригента А. Гнатишина притаманні ясність і переконливість, широта образно емоційного бачення твору, диригентська воля.

Скрізь, де концертував хор, тодішня преса повнилася захопленими рецензіями, у яких відзначалися: виконавська довершеність співу, глибина інтерпретації, яскрава темброва забарвленість звучання, гнучкість динаміки співу, майстерність диригента, який усе своє життя керує церковними і світськими хорами, добре знає і розуміє хорове мистецтво.

Як диригент-практик А. Гнатишин був інтерпретатором, першовідкривачем та пропагандистом багатьох хорових творів українських композиторів, які репрезентувалися не лише в українському середовищі. А. Гнатишин багато уваги приділяв обробці української народної пісні, збереженню і пропагуванню стрілецької та повстанської пісні. Митець у своїй виконавській діяльності ставив перед собою першочергове завдання зберегти скарб українського духовного співу, його чистоту від нашарувань часу.

Хор церкви св. Варвари під керівництвом А. Гнатишина впродовж десятиліть був чинником збереження не лише віри, а й традицій хорового співу Галичини, а маестро-диригент проявив себе самовідданим охоронцем української духовної хорової спадщини і традицій УГКЦ.

Завдяки його наполегливому самовідданому служінню українському хоровому мистецтву хор церкви святої Варвари у Відні стає центром української культури не лише Австрії, а всього українського зарубіжжя.

Упродовж свого життя диригентові А. Гнатишину доводилося працювати з різними хоровими колективами: з хором Греко-Католицької церкви в Берліні (1942–1943), хором міського театру у Відні (1944–1945), хором сербської церкви св. Сави і Російської Православної церкви св. Миколи (1951–1955) та ін. А. Гнатишин був засновником багатьох хорових колективів, оригінального бас-квартету “Тарас Бульба”; організатором значної кількості радіо- та телепередач на станціях різних країн, записів хорових творів на платівках, дисках, що стали “золотим фондом” української вокально-хорової спадщини.

Багатогранна і плідна творча діяльність професора Андрія Гнатишина неодноразово відзначалась високими нагородами: срібний хрест (від Папи Івана XXIII), медаль заслуги “Бенемеренті” (від Папи Павла VI); титул лицаря-

командора Ордену святого Сильвестра (від Папи Івана Павла II); золота медаль (від ординарія католиків візантійського обряду в Австрії Кардинала Гроера), “Золотий хрест заслуги” (від віденського крайового уряду, 1977) та срібну медаль від бургомістра Відня.

Отже, творча особистість А. Гнатишина, починаючи з 30-х років минулого століття, мала визначальний вплив на розвиток музичної культури українського зарубіжжя: його духовні і світські композиції були популярними на всіх континентах світу, а хор церкви св. Варвари у Відні та його диригент – А. Гнатишин сприяли тому, що Відень став центром музичної та духовної культури закордонних українців.

### Література

1. Диригент і композитор Андрій Гнатишин. Матеріали до біографії (Ред. Т. Данник). – Відень. – 1994. – 226 с.
2. Кияновська Л. Основні етапи музичних зв’язків західної України й Австрії: спроба історичної систематизації // Подорож до Європи (Упор. О. Гаврилів, Т. Гаврилів). – Львів: ВНТЛ – Класика, 2005. – С. 116-132.
3. Самотос Н. Андрій Гнатишин // Музика. – 1996. – № 6. – С. 16-17.
4. Шарко Б. Композитор і диригент Андрій Гнатишин // Українське слово. – Париж, 1990. – 14 січня. – С. 8-11.
5. Шульгіна В. Музично-просвітницька діяльність українського диригента і композитора Андрія Гнатишина в Австрії // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського і збірник наукових статей. – К., 2001. – Вип. 17. – С. 276-285.

*Денисюк Ольга Юрївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### **БОГДАН ЛЕПКИЙ ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ КРАКОВА 1930-х РОКІВ**

У 1930-х роках ХХ століття Краків був чи не найбільшим осередком української громади на землях Польщі. Тут вирувало українське життя. Вихідці з України гуртувались навколо заснованої ще у XVIII столітті греко-католицької церкви св. Норберта та краківської філії товариства “Просвіта”, в стінах якої здійснювали свою діяльність різні студентські товариства, наприклад “Сян”, “Запоріжжя”, “Зарево”. Своєю активною творчою діяльністю вони формували та розвивали осередок українського мистецького середовища Кракова. Слід зазначити, що філія товариства “Просвіта” у Кракові була заснована в грудні 1894 року як читальня “Просвіти”. З вибухом польсько-української війни польська влада зачиняє Читальню, і тільки завдяки заходам радника А.Будзиновського у 1923 році відновлено її роботу як філії львівського товариства “Просвіта” [1, 46].

Коллективним наставником та опорою для молоді стала українська інтелігенція Кракова старшого покоління – Б. Лепкий, В. Кубійович, І. Зелінський, Р. Коритовський, І. Фещенко-Чопівський та інші. Проте чи не найбільше підтримки митці отримували від поета, педагога, літературознавця, перекладача та митця Богдана Лепкого, який був для них і батьком, і духовним наставником, і вчителем, і меценатом. Саме він допоміг молодим амбітним митцям Кракова, серед яких були як студенти Краківської академії мистецтв (КАМ. – Авт.), так і професійні митці, організувати український мистецький гурток “Зарево”, а завдяки його авторитету гуртківцям було дозволено збиратися і працювати при Ягеллонському університеті. У рамках цього мистецького об’єднання найуспішніше вдалося реалізувати культурно-художній обмін між польським та українським народами.

На той час фактично кожен українець, який навчався у Кракові, намагався долучитися до справи українства на теренах Польщі. “Національна ідея була тією могутньою об’єднавчою силою і для молодих, і для старших за віком”, – зазначає мистецтвознавець Б. Стебельський [2, 332]. Неоцінимий внесок у розвиток українсько-польських мистецьких взаємин своєю творчою та педагогічною діяльністю зробив саме Богдан Лепкий. Викладаючи українську мову і літературу в Ягеллонському університеті, він був своєрідним неофіційним послом української культури у Польщі, а його помешкання зазвичай називали “українською амбасадю”. У справі популяризації української культури серед поляків Б. Лепкий багато зробив і на посаді заступника голови краківської філії Просвіти.

Богдан Лепкий жваво цікавився студентською молоддю, яка вивчала мистецтво та літературу, адже і сам колись мріяв стати художником (у Бережанській гімназії вчителем Б. Лепкого був художник Ю. Панькевич, який і привив любов до мистецтва. З гімназійного періоду навіть відомі твори митця – портрети діда о. М. Глібовицького, матері та батька, а також ряд портретів українських письменників, що прикрашали стіни гімназії. По закінченні навчання в гімназії 1891 року Лепкий навіть вступив до Віденської Академії мистецтв, де навчався один семестр) [3].

Свого часу він зазначив навіть таке: “Коли б не був письменником, тоді хотів би бути лише малярем” [4, 58]. Хоча професійним митцем поету так і не довелося стати, протягом всього життя він знаходив час на мистецтво – працював творчо, цікавився мистецькими проблемами, товаришував із багатьма професорами КАМ, зібрав чималу колекцію картин та різьбярських робіт визначних діячів української культури. Тому не дивно, що для багатьох студентів-українців Краківської академії мистецтв Б. Лепкий був першим і найважливішим наставником.

Краківська оселя Б. Лепкого була найбільш знаним та відвідуваним українським домом як для старшої за віком польської та української інтелігенції, так і для студентської молоді. Із вдячністю та теплотою згадують педагога українські митці. “Богдан Лепкий був дуже ніжним і сердечним чоловіком, завжди елегантно одягнутий, підкреслено ввічливий, уважний до всіх. Не байдужий до чужої біди, з великим співчуттям сприймав клопоти й потреби, недолю своїх родаків і старався за всяку ціну допомагати. Таким був зичливим, як батько рідний. Таким залишився навіки у пам’яті тих, що його бодай раз бачили”, – відзначає митець М. Зорій [5, 6].

Через все своє життя проніс найкращі спогади про Б. Лепкого і митець Д.-Л. Іванцев: “Вперше я його побачив у 1929 році за кафедрою у “Просвіті”. Він читав лекції з літератури про Шевченка і значення його творчості у світовій літературі. Я був дуже захоплений і зовнішнім виглядом, і мовою, і навіть поставою Богдана Лепкого. Відчувалоса відразу, що це глибоко ерудований викладач, людина широких обріїв і високої культури” [6, 3].

Для багатьох студентів КАМ Б. Лепкий був також меценатом. “...Богдан Лепкий цікавився мистецтвом усе своє життя і допомагав студентам своїми порадами та вказівками, і навіть матеріально... Не один художник завдячував йому, що міг продовжувати студії в за граничних академіях” [7, 12]. Наприклад, скульптору Г. Круку він допоміг перейти на подальше навчання до Берлінської академії мистецтв, а також сприяв в отриманні творчих замовлень: “...за його порученням парох греко-католицької церкви св. Норберта на вул. Старовішльній в Кракові замовив у мене виготовлення бічного вітваря, у центрі якого було Розп'яття Христа. Винагорода за вітвар мене поставила тоді “на ноги” як матеріально так і морально”, – із вдячністю згадує Г. Крук [8, 58].

Творча праця Б. Лепкого на педагогічній ниві залишила не менш помітний слід у пам'яті багатьох молодих українських митців, що відвідували його оселю в Кракові. Адже окрім лекцій в університеті та в краківській філії Просвіти, поет вечорами читав студентам курси літератури і мистецтва у власній оселі, знайомив із ідеалами та кращими взірцями української культури. “...Протягом чотирьох років доводилось не раз слухати його лекції та виступи, бувати в його домі, – пише художник Д. Іванцев. – Професор проживав з дружиною і двома ще незаміжніми доньками. В невеличкій вітальні висіли різні картини. Між ними мило вражали оригінальні пастелі гуцульських типів Северина, а особливо портрет сплячої дівчинки з довгими блондкосами, роботи Осипа Куриласа, якою господар дуже тішився. Богдан Лепкий ніколи не читав лекцій з конспектів, він читав їх невимушено, мовби імпровізуючи, і ми любили ходити на його “виклади”, як було прийнято тоді говорити...” [6, 3].

Як бачимо, навколо Б. Лепкого гуртувалася українська культурна еліта, серед якої і студенти КАМ. Літературна творчість, громадська та культурна діяльність українського поета не могли не вплинути на формування світогляду, мистецьких поглядів українських студентів Краківської академії мистецтв, які зуміли чимало запозичити у свого наставника, великого майстра слова.

### Література

1. Бажанський М. Дещо зі студентського життя в Кракові // Альманах українського студентського життя в Кракові. – Краків: Українська студентська громада, 1931. – С. 46
2. Стебельський Б. Ідеї і творчість: [зб. статей та есе]. – Торонто, 1991. – 320 с.
3. Антонович С. Богдан Лепкий як маляр, іконописець і мистецтвознавець // Матеріали науково-теоретичної конференції, присвяченої 120-річчю від дня народження Б. Лепкого. – Івано-Франківськ, 1992.
4. Подуфалий В. Б. Лепкий як маляр // Тернопіль. – 1991. – №3. – С. 58.
5. Зорій М. Він світ лікував добром. Спогади про Богдана Лепкого // Галичина. – 1992. – С. 6.

6. Іванцев Д. Український демостен. Спомини про Б. Лепкого // Комсомольський прапор. – 29 лип. 1989. – С. 3.
7. Іванцев Д. Краківські стежки // Слово Просвіти. – 1996. – С. 12.
8. Крук Г. Мій шлях до різьби // Перевал. – 1993. – №2. – С. 58.

*Дутчак Віолетта Григорівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри Прикарпатського національного  
університету ім. В. Стефаника*

## **КУЛЬТУРНО-ГРОМАДСЬКА І ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА ЛУЦІВА (ВЕЛИКОБРИТАНІЯ): ЮВІЛЕЙНІ УЗАГАЛЬНЕННЯ**

Розвиток музичної культури України ХХ століття неможливо розглядати без врахування діяльності митців українського зарубіжжя, що часто виступали як каталізатори багатьох процесів у музиці, малярстві, театрі, освіті тощо. Мистецтво бандуристів діаспори – складова частина загальної духовної культури українського народу, що охоплює широкі сфери діяльності як у виконавстві, творчості, конструюванні інструментарію, так і у громадській, методично-педагогічній, видавничій справах. Постаті багатьох митців діаспори сьогодні повертаються в Україну, стають об'єктом і літературно-публіцистичних, і ґрунтовних наукових студій. Серед таких постатей вагоме місце займає Володимир Луців – співак, бандурист, мистецький критик, імпресаріо-менеджер численних гастролей колективів українського зарубіжжя, пропагандист української культури в світі, уродженець Прикарпаття (Надвірна, 25.06.1929), який вже багато років проживає в столиці Великобританії. – м. Лондоні.

До 10-ліття Незалежності України (2001). Володимир Луців подарував своєму рідному місту Надвірній у Музей історії Надвірнянщини величезну колекцію мистецьких творів та особистий архів, що охоплює документи творчої спадщини співака – фоно- і відеотеку, багату книгозбірню мистецьких видань діаспори, листи та кореспонденцію, твори образотворчого мистецтва та скульптури, графіки, а також нотний архів та концертні бандури майстрів братів П. і О. Гончаренків та В. Гляда. Мемуарне видання “Від Бистриці до Темзи”, що було приурочене до ювілейного 70-ліття В. Луціва, і ставило метою ознайомити громадськість з його життєвим і творчим шляхом, відтворити найважливіші сторінки його громадсько-культурологічної діяльності. Видання вміщує спогади співака, уривки деяких його статей та листування [1].

Різностороння діяльність Володимира Луціва, що продовжується і досі, на порозі його 80-ліття, постала як предмет нашого дослідження. Життєвий і творчий шлях Володимира Луціва проходив і відбувається в неоднозначні періоди історії України, і хоча його більша половина припала на перебування за кордоном, але завжди він безпосередньо пов'язаний із її культурою. На 1956–1980-ті роки припадає пік активності концертно-гастрольної діяльності митця, а з 1980-х років до наших днів, коли відбувається переорієнтація діяльності В. Луціва з вико-

навської на організаційно-менеджерську, як координатора мистецьких, церковно-релігійних акцій, гастролей в Україні та за кордоном.

Основними сферами культурно-громадської діяльності Володимира Луціва періоду 50-х років ХХ століття – початку ХХІ століття можна вважати:

**концертно-пропагандистську**, що охоплює виконавську працю В. Луціва (як співака, бандуриста), основою якої є популяризація української музики в світі (географія його виступів охоплює як країни Європи (Франція, Англія, Німеччина, Бельгія, Італія), Азії (Ізраїль), так і Америки (США, Канада) та Австралії; за період своєї творчої діяльності В.Луців брав участь у понад 2000 виступів);

**організаційно-просвітницьку**, що охоплює координацію мистецьких подій, гастролей українських колективів діаспори у світі, в Україні (Візантійського хору під кер. М. Антоновича, хору ім. М. Лисенка з Голландії, хорів “Гомін”, “Думка”, балету “Орлик” та ін.), виставок образотворчого мистецтва, церковно-релігійних урочистостей в Україні та за кордоном (святкування 100-літнього ювілею та перепоховання у Львові тлінних останків Патріарха Й. Сліпого, святкування в Німеччині, Польщі, Італії 1000-ліття Християнства, в якому брали участь численні українські колективи зі всього світу, святкування 400-ліття Берестейської унії в Римі тощо), меценатство (як ініціатора створення мистецького благодійного фонду для молоді Надвірнянщини в 2002 році);

**критично-публіцистичну** – Луців виступає як учасник радіо- і телепередач, оглядач музичних і художніх подій, публіцист, будучи дописувачем таких видань як “Українська думка”, “Визвольний шлях”, “Український самостійник”, “Свобода” та ін. Його публіцистика – це свого роду антологія реалій мистецького життя діаспори та історії української культури. Серед жанрів статей вирізняються: статті-есе, статті-дослідження, відгуки-рефлексії, критичні нариси, інтерв’ю, доповіді.

Виконавська діяльність В. Луціва в другій половині ХХ століття зосереджена за напрямками сольного вокального концертування (з опорою на естрадно-популярний стиль, романсовий, жартівливий, шлягерний репертуар) та бандурного вокально-інструментального мистецтва (з опорою на традиційний кобзарський епічний стиль виконання дум, псалмів, історичних пісень, з одного боку, та концертно-академічний стиль у виконанні інструментальних творів з камерним оркестром, пісенно-романсової лірики з бандурою, з іншого).

Аналіз нотографії репертуару В. Луціва з фондів Музею історії Надвірнянщини дозволяє визначити:

**орієнтацію музичних уподобань** митця на українську духовну хорову музику (композиторів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, давніх церковних розспівів, речитацій і псалмів, молебнів та літургій); класичну українську оперу (М. Лисенка, С. Гулака-Артемівського); музичну шевченкіану (кантати М. Лисенка, С. Людкевича, М. Кузана, численні пісні та романси на слова великого Кобзаря); зарубіжна класику (симфонії Моцарта, Гайдна, Прокоф’єва, опери Масканьї, Россіні, Верді); обрядову музику слов’янських народів; неаполітанські та латиноамериканські вокально-інструментальні композиції; різножанрові українські народні пісні;

**музично-естетичні засади стилю** В. Луціва на основі виконавських традицій видатних співаків сучасності (Енріко Карузо, Соломії Крушельницької, Карло Берлгонці, Михайла Мінського, Ігоря Раковського, Михайла Скали-

Старицького, Богдана Папроцького та інших) в їх орієнтації на класично-академічний стиль у поєднанні з національними музичними традиціями;

**різноманітність репертуару** В. Луціва в жанровому аспекті (від дум, псалм, різнохарактерних українських пісень і до пісень-романсів, балад, арій композиторів сучасності А. Гнатишина, О. Бобикевича, А. Рудницького), в стилістичному розмаїтті (від народного українського епосу і до творів класичного, романтичного, постмодерного спрямування);

**спадкоємність традиції кобзарської школи** (полтавського регіону, звідки родом вчитель В. Луціва – Григорій Назаренко) – у репертуарі, грі, вокальних інтонаціях, інтерпретаційних засадах, її збереження в умовах іншомовного оточення.

Багатогранність таланту Володимира Луціва, його мистецька спадщина, представлена в Музеї історії Надвірнянщини, ще може мати ґрунтовне опрацювання, дослідження з боку науковців різного профілю – мистецтвознавців, істориків, релігієзнавців, які знайдуть тут багатий і важливий матеріал для аналізів та узагальнень.

### Література

1. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи. – Львів: Дивосвіт, 1999. – 608 с.
2. Гаврилович І. Фонд для юних талантів назвали іменем лондонця... // Галичина. – 28 верес. 2002. – С. 4.
3. Дутчак В. Співак-бандурист Володимир Луців // Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С. 37-46. – (Серія: “Мистецтвознавство”; вип. IV)
4. Дутчак В. Мистецтво бандуристів українського зарубіжжя // Українознавчі студії. – №2. – 2000. – Івано-Франківськ: Плай, 2000 – С. 283-293.
5. Інтерв'ю В. Дутчак з В. Луцівим. – 30 серп. 2001. – Аудіозапис.
6. Луців В. Святкування 1000-ліття Хрещення Руси-України в Польщі // Українська думка. – Лондон. – 3, 10, 17, 24 листоп., 1 і 8 груд. 1988.

*Жеребна Марія Степанівна,  
старший викладач Тернопільського державного  
економічного університету,  
аспірант Інституту педагогіки АПН України*

## ОСВІТНІ ПРОЦЕСИ НА АНЕКСОВАНИХ АВСТРО-УГОРСЬКОЮ ІМПЕРІЄЮ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У РОЗВІДКАХ ДІЯЧІВ ДІАСПОРИ

Становлення національної системи освіти на західноукраїнських землях достатньо висвітлене у науковій літературі. Впродовж ХІХ–ХХ століть підготовлено і опубліковано багато досліджень. Звернімося до витоків становлення даної проблематики. Спробуємо при цьому зрозуміти, які світоглядні тенденції були притаманні дослідникам у період різких загострень політичної ситуації та змін суспільного ладу.

У перші десять років Радянської влади на Україні, попри всі негаразди, схема українського історичного процесу, розроблена М. Грушевським і за його

подальшого керівництва розвивалась. Українська Академія наук була осередком праці, до котрої прилучилися і вчені інших міст. У 30-х роках як, почалися репресивні заходи, заслання М. Грушевського та інших знаних історіографів. Знищувалися видання, рукописи, архівні матеріали. З 1936 року вся праця уцілілих співробітників була підкорена директивам партії, “головною з яких було – виявляти єдність українського і великоруського народів, благодійний вплив на українську культуру “старшого брата” [3, 26]. Всі подальші історичні дослідження радянського періоду строго контролювалися щодо виконання цих настанов.

Добре відомо, що спадщина галицьких, буковинських та закарпатських вчених дорадянського періоду (у даному випадку до вересня 1939 року), не переобтяжена радянською партійною ідеологією, має сьогодні велику цінність для встановлення істинної картини розвитку, зокрема педагогічної думки та освіти. Попри всі негаразди проводилися дослідження з історії освіти, культури. Для становлення педагогічної науки багато зробили І. Франко, І. Левицький, А. Андрохович, К. Стадницький, В. Теплицький, О. Терлецький, І. Кривецький, О. Павлик, Є. Перфецький, С. Смаль-Стоцький та інші, які присвятили українській освіті багато розвідок.

Те саме стосується і досліджень, здійснених у 20–60-х роках ХХ століття українською діаспорою за кордоном. Після втрати Україною самостійності (листопад 1920 року) урядові, культурно-освітні, військові чиновники опинилися у сусідніх державах – Польщі та Чехословаччині. Прагнення чехів і українців звільнитися з-під гніту Австро-Угорської монархії привели до взаємних симпатій, тому з 1921 року країна стала центром української наукової еміграції, сюди з Відня перемістилися наукові установи, що стало можливим завдяки матеріальній підтримці президента Чехословацької республіки Томаша Масарика (1918–1935). З проблемами України, зокрема Галичини, він вперше зіткнувся під час роботи у Віденському парламенті, був знайомий з українським національним рухом у західному регіоні [2, 318].

Головними осередками історичних досліджень в еміграції були Прага (Український Вільний Університет, Українське Історично-Філологічне Товариство, Музей Визвольної Боротьби України), Берлін (Український Науковий Інститут), Варшава (Український Науковий Інститут, Українське Воєнно-Історичне Товариство), частково – Париж. Після Другої світової війни міцний науковий осередок був також у Римі. Там поновив свою наукову діяльність чин Василіан. Священнослужителі видають “Записки Чину св. Василія Великого”, де досліджують, зокрема, роль церкви у розвитку початкової освіти у Галичині та на Закарпатті впродовж ХVI–ХХ століть [3, 29]. Міцний фундамент національної освіти заклали праці професора педагогіки Українського вільного університету в Мюнхені Григорія Ващенка, державного і церковного діяча, професора Українського високого педагогічного інституту в Празі Івана Огієнка, професора педагогіки Українського вільного університету, його останнього ректора в Празі о. Августина Волошина, а також професора Степана Сірополка. Розвідки цих вчених за радянських часів в Україні не були доступними. Їх вважаємо сьогодні одними з перших системних викладів педагогічних поглядів, заснованих на багатовіковому досвіді українського народу.



Великою цінністю є монографія С. Сірополка “Історія освіти в Україні”, написана автором у еміграції (Прага, 1936–1956), котра вперше опублікована у Києві в 2001 році. Це “унікальне дослідження культурно-освітньої діяльності зачисляють до найкращих досягнень історіографічної спадщини українського народу”. Його, як “інтелектуальну зброю в боротьбі за Українську Правду” передали освітянам Друзі Товариства Ващенко (Торонто) [4, 4-5]. У передмові до другого видання С. Сірополко зазначає: “Отож насмілюся долучити до другого видання своєї праці нові розділи про історію освіти до 1920 року у Галичині (від 1772 року), Буковині та Закарпатській Україні, хоча ті розділи, сам добре відчуваю, занадто стислі та не зовсім досконалі. Але що ж робити, коли від 1937 року аж до цього часу ніхто не спромігся заповнити ту прогалину? Сподіваюся, що майбутні історики освіти на українських землях внесуть до нових розділів моєї праці значні доповнення і поправки на основі тих матеріалів, що для мене залишилися недоступні” [4, 23].

Серед професорів Українського педагогічного інституту в Празі були такі яскраві особистості як Леонід Білецький (історія української літератури), Софія Русова (теорія педагогіки), Дмитро Дорошенко (історія України), Василь Барвінський (теорія музики), Дмитро Чижевський (філософія), Іван Горбачевський (хімія), Володимир Січинський (теорія мистецтва). Імена цих вчених до недавня були відомі лише вузькому колу спеціалістів, про багатогранність їх творчості взагалі ніхто не знав. Опинившись у вигнанні, українська інтелігенція не припиняла свого служіння національній справі, збирала і творила нові духовні скарби [1, 18-29].

Таким чином, вивчивши основні фундаментальні історіографічні розвідки українських вчених дореволюційного періоду, праці співробітників Академії Наук у Києві до 30-х років (очолюваної М. Грушевським), творчий доробок галицьких, буковинських та закарпатських істориків та педагогів дорадянського періоду (до 1939 року), а також розвідки в еміграції, констатуємо багато спільного у судженнях щодо розвитку освіти на західноукраїнських землях, звичайно, є й певні розходження.

### Література

1. Беднаржова Тетяна. Степан Сірополко – подвижник українського шкільництва. – Львів: Вільна Україна, 1998. – 318 с.
2. Верига Ваніль. Нариси з історії України (кінець XIII – початок XX ст.). – Львів: Світ, 1996. – 448 ст.
3. Полонська-Василенко Наталія. Історія України. Том 2. – К.: Либідь, 2002. – 606 с.
4. Сірополко Степан. Історія освіти в Україні. – Львів, 2000. – 1020 с.

*Карась Ганна Василівна,  
кандидат педагогічних наук,  
доцент, докторант Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **УНІВЕРСУМ ДАРІЇ ГОРДИНСЬКОЇ-КАРАНОВИЧ (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Провідні діячі музичної культури української діаспори в силу свого таланту, суспільно-історичних умов та вимог часу часто надавали своїй діяльності універсального значення. Вона мала не тільки суб'єктивний, але й об'єктивний художницький імператив, як владне моральне і творче веління, що яскраво спалахує в моменти екстремальних соціокультурних ситуацій, однією з яких була творчість в умовах еміграції.

До таких постатей належить Дарія Гординська-Каранович (18.10.1908, м. Коломия, тепер Івано-Франківської обл. – 09. 12. 1999, м. Ньюарк, США). Проживши довге творче життя, вона явила світові органічну цілісність своєї особистості, своєрідний універсум як відома піаністка, педагог, музикознавець і музично-громадська діячка у США, і у кожній з цих якостей проявила себе всебічно. Дочка літературознавця Ярослава Гординського, сестра відомого поета, художника, мистецтвознавця Святослава Гординського, здобувши освіту у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (1917–1929; клас фортепіано В. Барвінського), Дарія продовжувала вдосконалюватися у Віденській музичній академії (1929–1933; клас фортепіано П. Вайнгартена, приватні уроки у Е. Зауера та Е. Штоєрмана). Дебютувала вона як піаністка у Відні з філармонійним квітетом, тут стає дипломанткою 2-го Міжнародного конкурсу музикантів (1933). З 1936 року Д. Гординська виступала з сольними концертами у Відні (1936, 1941), Лінці, Варшаві, Брно, Берліні, Празі, Зальцбурзі, Львові (1938), містечках Галичини. У її репертуарі були твори українських (В. Барвінського, Л. Ревуцького, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Б. Лятошинського, В. Косенка, в т.ч. діаспорних – В. Грудіна, М. Фоменка, Т. Микиші, І. Соневицького) та зарубіжних (Л. Бетховена, Й. Брамса, К. Сен-Санса, Ф. Шопена та ін.) композиторів. Це піаністка емоційного складу, яка відзначалася високою піаністичною культурою ліричного наповнення, глибоким і шляхетним тоном та пластичністю. Ряд статей провідного музикознавця з проблем львівської фортепіанної школи Н. Кашкадамової [1], яка власне найбільше зробила для повернення імені Д. Каранович в Україну, присвячені всебічній характеристиці стильових особливостей піаністки, на основі яких визначено стиль виконавиці як неоромантичний або сецесії: "...така неоромантична стилістика має широку європейську і, зокрема, австро-німецьку базу, та, мабуть, не чужа була західно-українському піанізму першої половини ХХ століття, добре поєднувалася з м'яким слов'янським темпераментом" [2, 172].

Під час переїзду до США у 1952 році на кораблі "Квін Мері" Д. Гординська виступила з концертом, серед слухачів якого були Вінстон Черчіль та державний секретар США Дін Ачесон. Згодом піаністка концертує у Нью-Йорку ("Тавн-Голл", 1952, 1963), Ньюарку, Філадельфії, Клівленді,

Детройті, Чікаго, Міннеаполісі, а також у містах Канади (Торонто та ін.), активно пропагувала у США українську музику. Вона, зокрема, 1963 року виступала в багатьох містах Америки з монографічним концертом пам'яті свого вчителя В. Барвінського, відредагувала і видала фортепіанні твори Н. Нижанківського, записала на плівку твори М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького (1985). У 1990 році на запрошення Львівської консерваторії ім. М. Лисенка Д. Каранович побувала у місті своєї юності.

Багаторічною і плідною була її педагогічна діяльність: з 1952 року – викладач, у 1983–1999 – президент Українського Музичного Інституту Америки, в якому зберігають принципи навчання і традиції львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Як вірна учениця В. Барвінського Д. Каранович розвивала його методичні засади [3], була першим виконавцем одного з найбільших і найважчих фортепіанних творів композитора – “Української сюїти”, рукопис якого врятувала і зберігала в репертуарі протягом всього творчого життя. У методичних статтях вона звертала увагу на індивідуальний підхід до учнів, розвиток їх зацікавленості до музики, особистий приклад педагога як виконавця [4]. Д. Гординська-Каранович проявила себе і як музикознавець. Вона – автор статей та спогадів про В. Барвінського, Р. Савицького, Т. Микишу, З. Лиська, Л. Горницького, святкування сторіччя опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського у Нью-Йорку 1963 року [5], передмови до багатотомного збірника *Українські Народні Мелодії* З. Лиська та ін. Її хвилювали проблеми музичної історіографії – пише критичну статтю-рецензію на книгу А. Рудницького, в якій принципово відстоює авторитет провідних діячів української музики [6]. Д. Гординська-Каранович пронесла через все своє життя щире любов і відданість українській музичній культурі і її ім'я, повернувшись в Україну, посідає тут одне з чільних місць.

## Література

1. Кашкадамова Н. Дарія Гординська-Каранович як піаністка Львівської школи (до визначення стилю) // Музика Галичини. *Musica Galiciana*. Том II /Ред.-упор. Ю. Ясіновський. – Львів: Сполум, 1999. – С. 143–148; Кашкадамова Н. Учениця Василя Барвінського – Дарія Гординська-Каранович // Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи: [Матеріали наук.-практ. конф.(Львів, 5 квітня 2006 р.) / Ред.-упор. Воробкевич Т.]. – Львів, 2006. – С. 20–29.
2. Кашкадамова Н. Артистка з роду Гординських // Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: [статті. Рецензії. Матеріали]. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2001. – С. 165–177.
3. Гординська-Каранович Д. про методику фортеп'янного навчання В. Барвінського (Львів, 1990 – зустріч в ЛДК) // Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи: [Матеріали наук.-практ. конф.(Львів, 5 квітня 2006 р.) / Ред.-упор. Воробкевич Т.]. – Львів, 2006. – С. 102–103.
4. Гординська-Каранович Д. З педагогічних спостережень // Вісті (Сан Пауло, Мінн., США). –1968. – Ч.4 (27). – С. 17–18.
5. Гординська-Каранович Д. “Запорожець за Дунаєм” Ньюйоркського оперного ансамблю в Ньарку // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: 1915–1991. Том II. / Редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава та ін. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. – С. 453–454.

6. Гординська-Каранович Д. Книжка без почуття міри вартостей//Проблеми музичної історіографії. Статті та рецензії Д. Гординської-Каранович, І. Ковалева, З. Лиська, І. Соневицького з приводу появи книжки А. Рудницького “Українська музика”. – Нью-Йорк, 1965. – С. 5–9.

*Коваль Ігор Михайлович,  
доцент Прикарпатського національного  
університету ім. В. Стефаника  
Палагнюк Михайло,  
аспірант Прикарпатського національного  
університету ім. В. Стефаника*

## **УКРАЇНСЬКИЙ ДОСЛІДНИК ПІДЗЕМНОГО АРХІВУ ЧЕХІЇ**

В українській історіографії має місце така істотна проблема як маловідомі, призабуті і зовсім забуті персоналії видатних вітчизняних учених. До них можна віднести ім'я академіка Чехословацької академії наук Івана Івановича Борковського.

Народився І. Борковський 8 вересня 1897 року в робітничо-селянській родині в селі Чортовець Городенківського району Івано-Франківської області [1]. Навчався в Чортовецькій початковій школі, а згодом у Станіславському (м. Івано-Франківськ) ремісничому училищі. З 1918 року був воїном Української Галицької Армії. За дорученням армійського командування особисто брав участь у переговорах з Нестором Махном. Внаслідок поразки українців у Визвольних змаганнях 1917–1920 років І. Борковський з іншими вояками УГА емігрував на територію Чехословацької республіки. У м. Йозефові в таборі для інтернованих солдатів з України продовжив навчання [2]. Після завершення гімназійних студій у Вищій педагогічній школі він навчався у Карловому університеті Праги на філософському факультеті. Дослідники його наукової біографії відзначають, що майбутній вчений вивчав “археологію у всесвітньо відомого славіста Любора Нідерле, в разі з ним слухачами семінару цього професора були Я. Пастернак – найвидатніший дослідник Галича, чеські археологи, згодом академіки Я. Філіп, Я. Бем, серб М. Хрбїч та інші” [3, 86]. На його становлення як професіонала-археолога особливо вплинула дружба і співпраця з ученим Ярославом Пастернаком, який вже на той час мав захищений докторат і уславився своїми відкриттями на празьких Градчанах [4, 24-27].

У 1929 році Іван Борковський успішно захистив дисертаційне дослідження, присвячене ранньонеолітичній археологічній культурі шнурової кераміки (III-II тис. до н.е.). Цій науковій темі археолог присвятив ще такі праці: “Нові матеріали до шнурової культури” (1934), “Проблеми середньовічної шнурової культури” (1934), “Шнурова кераміка на Україні” (1936) [5, 122].

Свій науковий талант дослідник старовини розвинув на посаді асистента археолога Інституту археології Чехословацької академії наук та на кафедрі археології Українського Вільного Університету в Празі. Він був активним співробітником Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова, Українського історико-філософського товариства. З честю репрезентував чеську і українську археологічну науку на міжнародних форумах: археологічному

з'їзді в Берліні, конгресах у Парижі та Лондоні, міжнародному з'їзді славистів у Варшаві (1934), українських наукових з'їздах 1926 та 1932 років у Празі. У 1938 році провідні українські науковці обрали І. Борковського дійсним членом Наукового Товариства ім. Т. Шевченка у Львові. Дослідник не поривав наукових контактів із Україною. Так, відомий у Галичині просвітянський часопис “Життя і знання” поміщував на своїх сторінках його публікації, що розкривали важливі епізоди з історії світового мистецтва [6, 187-191].

Наступною науковою проблемою, якій присвятив археологічну творчість І. Борковський, стало вивчення ранньослов'янської кераміки. Сформульований науковцем термін “празька культура”, що окреслює історію слов'янського етносу в VI–VII століттях, назавжди закріпився в археологічній літературі. Його праця “Старослов'янська кераміка в Середній Європі” (1940), на думку сучасного відомого дослідника Володимира Барана, дала повне “визначення хронології цих пам'яток і їхнє місце серед слов'янських старожитностей” [7, 33]. Фашистські власті, які окупувала тоді Чехословаччину, сприйняли появу монографії І. Борковського як виклик нацистській ідеології, адже в дослідженні доводилось прадавнє слов'янське коріння чеського народу. Вченому реально загрожувала смертельна небезпека і тільки втручання найавторитетніших німецьких та австрійських археологів врятувало йому життя. З того часу науковець перебував під постійним наглядом гітлерівського гестапо. Грані його національного патріотизму розкриває й організаційно-наукова діяльність Івана Борковського на посаді ректора Українського Вільного Університету в найтяжчий для існування закладу період – 1938–1945 роки. Цього важливого епізоду в науковій кар'єрі І. Борковському не простили вже радянські спецслужби. Зокрема, їхніми хижими стараннями було репресовано першу дружину дослідника, а його переслідували до кінця життя за націоналізм.

Головним напрямком археологічних досліджень науковця упродовж п'ятдесяти років було вивчення Празького середньовічного граду, яке він узагальнив у докторській дисертації “Празький град у світлі нових досліджень” (1961). Окрім того, археолог ґрунтовно розкопав Лівий Градець Праги. Наукова увага І. Борковського торкалася й актуальних проблем археологічних старожитностей з римської і кельтської доби, а також особливостей поховальних обрядів ранніх слов'ян.

Помер І. Борковський 17 березня 1976 року. З великими почесними був похований на Ольшанському кладовищі в центрі Праги.

Так само, як у свій час на рубежі XIX–XX століть чех Вікентій Хвойка кинув жмут світла в темряву далеких віків і вийняв з товщі землі раритети невідомих до нього археологічних українських культур: трипільську (IV–III тис. до н. е.), зарубинецьку (II ст. до н. е. – II ст. н. е.), черняхівську (II–V ст. н. е.), так і в новітній час українські вчені В. Щербаківський (1876–1957), Л. Чикаленко (1888–1965), Я. Пастернак (1892–1969), О. Ольжич-Кандиба (1907–1944) сповнили свій обов'язок перед чеською наукою. Серед цієї когорти знаменитостей навіки золотими літерами в аннали світової історії вписано ім'я Івана Борковського.

## Література

1. ДАІФО (Державний архів Івано-Франківської області). – Ф. -Р-63І. – Оп. 2. – Спр. 28. – С. 5. Метрична книга по селу Чортовець народження 1875–1899.
2. ЦДАВ України (Центральний державний архів міністерства внутрішніх справ України). – Ф. 3859. – Оп. І. – Од. зб. 346. – С. 26.
3. Петегирич В. Іван Борковський – видатний археолог з Прикарпаття // Постаті української археології. – Львів, 1998. – С. 86-87.
4. Коваль І., Миронюк І. Ярослав Пастернак – дослідник старожитностей України. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2006. – 144 с.
5. Левкун Я. Археолог Іван Борковський: повернення у славі в Україну. – Снятин, 2007. – 232 с.
6. Борковський І. Історія та культура етрусків // Життя і знання. – 1931. – Ч.6. – С. 187-191.
7. Баран В. Давні слов'яни. – К., 1998. – 336 с.

*Казарцева Тетяна Сергіївна,  
викладач-методист Івано-Франківського  
державного музичного училища ім. Д. Січинського*

## ІРА МАЛАНЮК. ГОЛОС ЇЇ СЕРЦЯ ПОВЕРНУВСЯ В УКРАЇНУ

Іра Маланюк народилась 29 січня 1919 року, у м. Станиславі (нині Івано-Франківськ). Вона почесний професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (1998), почесний член Львівського, Івано-Франківського товариств Р. Вагнера (Міжнародна асоціація Вагнерівських товариств).

Майбутня оперна діва навчалася в українській приватній школі ім. М. Шашкевича та два роки в українській жіночій гімназії. Захоплення музикою і вокальні дані привели її до консерваторії при Польському музичному товаристві ім. Монюшка у Станіславі. Далі – навчання у знаменитого Адама Дідуря у Львові (1937–1939), потім у А. Бар-Мільденбургм (Відень, 1944).

Солістка оперних театрів Львова (1940–1944), Граца (1945–1947), Цюриха (1947–1952), Мюнхена (1952–1970), Відня (1956–1974). Її міжнародна гастрольна діяльність охопила практично всі найбільші оперні сцени Європи. На Вагнерівському фестивалі 1951 року врятувала оперу “Перстень Нібелунгів” під орудою Герберта фон Караяна, за три години вивчила незнайому партію Фріки, змінивши співачку, яка захворіла. Тріумфальний виступ співачки почули в прямій трансляції єврорадіо. З цього часу розпочинається світова слава Примадонни. Співала під батуту великих диригентів Фуртверглера, Герберта фон Караяна, Дімітрі Мітропульоса, Бруно Вальтера та ін. Її партнерами по сцені були провідні співаки Маріо дель Монако, Джозеппе ді Стефано, Марта Мьодль, Марія Чеботарі...

Внесок Іри Маланюк у вокальну педагогіку, в навчання співу високо цінується в Австрії. Вона була запрошена до почесного комітету Товариства приятелів музичних закладів у Відні. 70-річчя великої співачки було відзначене у пресі статтями і спогадами, особливо тепло її вітали у Граці. Ось фрагмент статті з “Wochenpost” від 2 березня 1989 року під назвою “Незабутній Керубіно.

Іра Маланюк святкувала своє 70-річчя”: “Велика дама музики недавно обходила 70-річчя свого народження: Іра Маланюк, гість всіх великих оперних сцен, “Каммерзенгерін” мюнхенської і віденської Державних опер, нагороджена численними почесними відзнаками, на протязі кільканадцяти років професор інтерпретації пісень у Грацькій вищій музичній школі” [5, 98]. Нагороджена в Австрії “Почесним хрестом знання і мистецтва” (1965). З 1990 року запровадила на власні кошти стипендіальний фонд для кращих випускників камерного співу Вищої музичної школи в м.Граці. “Серед володарів чудового дару, що підкоряв серця шанувальників оперного мистецтва, є світової слави українські співаки Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Іра Маланюк”, – писав Микола Колесса.

У 1994–2002 роках побувала у Львові, Івано-Франківську, Коломиї. Жителі с. Глушків (Поділля) радісно вітали біля церкви, де на меморіальній дошці – ім’я її прадіда, який давав гроші на будівництво, а також родинного гробівця (поховані предки по материній лінії Жуковські, Могильницькі). Знаменно, що презентація її мемуарів відбулася в місті її дитинства і юності – в Івано-Франківську (2002). Здобувши європейську славу, Примадонна завжди наголошувала: “Я українка з Галичини” [2, 10].

Про життя на оперній сцені, про події й людей, з якими звела її мистецька кар’єра, розповідає “голосом серця” Іра Маланюк в “Автобіографії співачки”. Ця книга вийшла в світ у рік її 80-річчя в Австрії, була розрахована на німецькомовного читача. Звідси екскурси в історичне минуле України, роз’яснення суті політичних, релігійних та мовних утисків у рідному краю. Щире бажання поділитися спогадами з читачем рідною українською мовою підхопило Львівське Товариство Ріхарда Вагнера. У передмові Іра Маланюк звертається до нас: “...тішуся з кожної можливості поділитися своїми думками з цінителями оперного мистецтва. Понад усе, що відтепер мій “Голос серця” заговорить рідною мовою і для моїх співвітчизників стане доступним життєвий шлях ще однієї української співачки, привідкриється картина оперного світу, який для Іри Маланюк став рідним домом на все життя” [4, 6-7].

“Нова Венера, яка прийшла з України” і стала “однією з найвизначніших артисток”, “найбільших співачок континенту”, “справжня Примадонна”, “яка належить до найкращих у міжнародному сузір’ї” і “найбільших у світі виконавців Вагнерівських опер”. Ось такі свідчення музичних критиків середини ХХ століття з різних країн світу і стосуються вони автора книги “Голос серця” Іри Маланюк [5, 62-65]. З інтерв’ю української піаністки (учениці В. Барвінського) Дарії Гординської-Каранович: “... висловити нашу радість з нагоди Вашого цьогорічного виступу на Шевченківському святі у Відні. Ви не тільки високо піднесли рівень цієї академії, але й нам усім доказали, що Ви є одною з найкращих інтерпретаторів українських пісень. Культурою і музикальністю нагадуєте нашу Соломію Крушельницьку” [1, 66-67].

До речі, в архіві співачки знаходиться книга формату нотного альбому з таким написом: “Професор вищої школи, “Каммерзенгерін” Іра Маланюк, клас інтерпретації пісень у вищій школі музики і сценічного мистецтва в Граці 1970–1989 рр.”. Це зразок для кожного навчального закладу як слід пошановувати

своїх працівників, які йдуть на заслужений відпочинок. Тут широко описана педагогічна діяльність, а програми концертів і дипломних іспитів її класу засвідчують широкий стильовий діапазон виконуваних авторів різних епох, від бароко до сучасності. Навчала не оперного співу, а камерного. Але, власне, виконання пісень, романсів, витонченої, інтимної музики є справою найскладнішою, бо вимагає великого співацького досвіду, культури, ерудиції, знання психології. Іра Маланюк цими всіма якостями володіла у найвищій ступені та мала ще підхід, ключ до інтелекту, душі, педагогічний хист передавати свої знання, вміння учням. Крім поточного навчання проводила семінари інтерпретації камерного репертуару.

Своє життєве кредо велика співачка виразила такими словами: “Мені снилося, що життя – радість. Я пробудилася і зрозуміла – це обов’язок. Я почала працювати і ось – обов’язок став радістю!” [4, 248-249].

З палкими побажаннями звернулася до учасників I Всеукраїнського конкурсу молодих вокалістів Іри Маланюк, який відбувся з великим успіхом 18-21.04.2007 року в м. Івано-Франківську, кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури України, доцент Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, секретар оргкомітету та журі конкурсу, в даний час докторант ДАКККіМ Ганна Карась: “Хочеться побажати молодим співакам – учасникам конкурсу, щоб ці дві домінанти “обов’язок став радістю” нашої Великої землячки супроводжували їх творче життя”.

Для талановитої молоді важливим є сам приклад творчого і тернистого шляху “українки з Галичини”, яка дійшла до вершин світової слави величезним зусиллям волі у постійній наполегливій праці, “... кожен митець проходить свій творчий шлях, але любов до музики, відданість високим ідеалам єднає та зближує нас, навіть якщо розділяють відстань і час” [3, 8]. Мистецька освіта визначає трансляцію музичних надбань нації у свідомість кожного студента як актуальні завдання, за умови звернення до ролі діячів діаспори в утвердженні українських культурних цінностей для всього світу

### Література

1. Гординська-Каранович Дарія. З інтерв’ю у Відні // Наше життя. – 1956 – № 8. Вид. “Союз Українок Америки”. – С. 66-67.
2. Заник Вероніка. Каммерзенгерін повертається // Часопис “Західний кур’єр”. – 24 травня 2000. – С. 10.
3. Колесса Микола. Слово про співачку // Іра Маланюк. Голос серця. Автобіографія співачки. – Вид-во “Collegium musicum” Львівського товариства Р. Вагнера. – 2001. – 306 с.
4. Маланюк Іра. Голос серця. Автобіографія співачки. – Вид-во “Collegium musicum” Львівського товариства Ріхарда Вагнера, 2001. – 306 с.
5. Павлишин Стефанія. Історія однієї кар’єри // Редакція газети “Неділя, видавництво “Вільна Україна”. – Львів, 1994. – 107 с.



*Косаковська Леся Петрівна,  
старший викладач Волинського національного  
університету ім. Л. Українки*

## **КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА КОНЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФА В.К. АВРАМЕНКА В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ**

Функція українсько діаспори в Канаді відповідала завданням збереження історичної пам'яті спадкоємності єдиної культури, пов'язаної з єдиною ментальною сутністю (за певних розбіжностей) представників української нації. При цьому ментальні особливості трансформувалися згідно зі специфічними умовами культурного розвитку країн мешкання діаспори та регіональних властивостей. У цьому контексті на перший план виходять світоглядні питання традиційної культури, роль спадкоємності (традицій) та оновлення (інновацій) в розвитку культури, виявлення соціальних функцій традиційно-побутових компонентів.

В.К. Авраменко був вимушений пристосовуватись до умов еміграції та очікувати тих зрушень, які б надали Україні статус незалежності. Він, за аналогією з ідеологічною традицією Д. Донцова, відчував духовно-вольову сутність нації, а її втіленням вважав українську державність. В основі світоглядної концепції митця лежить ідея про особливі риси українського народу та його культуру: волелюбність та природний демократизм, поетичність і віротерпимість. Ці ідеї сягають періоду Кирило-Мефодіївського братства, вони підтримувались на території Галичини, де В. Авраменко на початку 20-х років ХХ століття вів активну творчу діяльність. Боротьба Василя Авраменка за збереження самобутності українського хореографічного мистецтва була однією з форм боротьби за ствердження національної самосвідомості, яка, зазвичай, набуває політичних форм.

У брошурі І. Боберського "Два вечори Авраменка", виданій 1927 року, було зафіксовано виконання таких танців школи Василя Авраменка, як "Великодня гаївка", "Козачок подільський", "Катерина", "Гопак колом", "Коломийка", "Метелиця в'юча", "Журавель", "Козачок", "Чумак", "Аркан", "Танець Гонти", "Чумачок", "Запорозький герць". Більшість з них увійшли описами у перше видання книги митця "Українські національні танки, музика і стрій". З культурологічної точки зору, цікавою є "Великодня гаївка" у постановці В. К. Авраменка, як театралізована танцювальна сцена під акомпанемент оркестру (диригент Є. Турула). Великодня гаївка входила в програму двох танкових вечорів В. Авраменка на сцені театру "Playhouse" у Вінніпезі 3 та 4 червня 1927 року. Це видовище І. Боберський описав у газеті "Канадійський фермер" 26 та 29 червня 1927 року. У постановці Великодньої гаївки В. Авраменка відчувається модерний пошук містеріальності, не лише народних ритуалів, але й християнського культу, пошук митцем їхнього синтезу. Тому не випадковим видається застосування митцем народних замовлянь, християнської пісні "Благообразний Іосиф", декорацій церкви. Цікаво, що Василь Авраменко наполягав на молитовному походженні веснянки, її змісті як прохання та подяка Богові.

Доведено, що В. К. Авраменко вивів народний танець на новий щабель еволюції – витвір високого мистецтва, та заклав міцні підвалини українського

національного балету. За визначенням І. Боберського, В. Авраменко “вишляхотлив” український танець, підніс його на висоту артистичної краси. Після 1933 року В. Авраменко припиняє артистичну діяльність та звертається до індустрії кіно. Цей поворот мистецьких пріоритетів хореографа ще не знайшов визначеної оцінки в історіографії. Наприклад, Ірена Книш шкодує за сценічною творчістю митця та негативно ставиться до його кар’єри у кіно. Однак незаперечним є той факт, що звернення В. К. Авраменка до кінематографу було нічим іншим, як продовженням його творчих пошуків та популяризації українського мистецтва засобами більш сучасними та відповідними умовам країн, де перебували українські емігранти. Про це свідчить й репертуар його кінопродукції (“Наталка-Полтавка”, “Запорожець за Дунаєм”, “Тріумф українського танку”, “Трагедія карпатської України” та ін.), характер її поширення (показ кінострічок під час пересувань В. Авраменка містами та країнами, де проживали емігранти з України). Причинами вад першого звукового фільму В. К. Авраменка “Наталка – Полтавка” були відсутність режисерського досвіду, брак фахового сценарію та непридатність лібретто опери для фільму, оскільки арії, природні для жанру опери, в кіно були занадто статичними. Новий кінодоробок митця “Запорожець за Дунаєм” 1938 року (в англійському прокаті “Козаки у вигнанні”) був значно кращим від попередньої екранізації, що визначила англійська преса США та Канади. Схвальні відгуки цієї преси можна пояснити тим, що “Запорожець за Дунаєм”, на відміну від суто фольклорної “Наталки Полтавки”, був створений С. Гулаком-Артемівським під впливом італійської опери. Ця “італійська” українська мелодика була більше до вподоби американським та канадським глядачам, оскільки нагадувала установлені зразки великої опери, виконаної на професійному рівні.

Фільм “Triumph of Ukrainian Folk Ballet” (“Тріумф українського народного балету”, а не “українського народного танку”, як звичайно перекладають його назву) було закінчено В. Авраменком наприкінці 1930-х. До фільму увійшли документальні чорно-білі та кольорові кадри (останні переважно із синхронним озвученням) із записом виступів учнів школи Василя Авраменка, його власного танцювального соло та короткими фрагментами доповідей осіб з оточення хореографа щодо теми фільму. “Тріумф українського народного балету” повторює основні положення чисельних статей, що виходили протягом 20 – 30-х років ХХ століття у Канаді і США та висвітлювали творчий шлях В. Авраменка і його заслуги у розвитку української народної хореографії в еміграції, а документальні кадри є свідченням мистецьких досягнень його школи. Таким чином, фільм “Тріумф українського народного балету” цілком виправдовує свою пишномовну назву і є фактичним підтвердженням мистецьких та суспільно-політичних процесів, з якими українці пов’язували своє майбутнє на чужині. В.К. Авраменко був одним з піонерів українського кіновиробництва на американському континенті. Його кінострічки мали не лише пропагандивну цінність, але мистецьку та історичну. Кінодоробок В. Авраменка є однією з перших спроб створення українського музичного фільму. Кінематографічна спадщина хореографа дає можливість нащадкам побачити авторське виконання та його постановки танців, зафіксовані на плівку. На тлі радянського мистецтва, що нівелювало національну своєрідність та стверджувало цінність інтернаціоналізму, просякнутого

єдиною ідеєю побудови щасливого комуністичного суспільства, значення творчості балетмейстера у діаспорі полягає не лише у популяризації народного танцю за кордоном, але й у продовженні та розвитку хореографії В. Верховинця у напрямі “дбайливої” інсценізації фольклорних танців, глибокого розуміння їхньої національної специфіки.

*Прокопович Тетяна Юрївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент Рівненського державного  
гуманітарного університету*

## **НАЦІОНАЛЬНЕ САМОВИЗНАЧЕННЯ МИТЦЯ-ЕМІГРАНТА У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

У розвитку українського мистецтва ХХ століття виразно виокремилась самотність і водночас органічна гілка національної культури – творчість митців-емігрантів. Всупереч очевидній приреченості еміграційних осередків на культурну асиміляцію мистецтво української діаспори постає у множинності проявів національного художнього мислення. Це дає привід науковцям розглядати вітчизняну мистецьку спадщину минулого століття як етнодисперсне явище.

Варто лише придивитись до надбань вихідців із України, котрі творили в умовах інонаціонального полікультурного простору, щоб говорити про їх зв'язок із національною традицією, вкоріненість свідомості у художні знаки етносу. Це виразно проступає у арт-продукції композиторів А. Гнатишина, З. Лавришина, В. Балея; художників В. Лазарович-Сенчук, С. Гординського, Я. Гніздовського; поетів В. Ворскло, І. Качуровського, Р. Бабовала. Зрозуміло, перелік імен можна істотно розширити. Та важливе інше: вельми різноманітними постають інтерпретації генетично рідного мистецького досвіду в творчості українських переселенців – від прискіпливого дотримання автентичних художніх парадигм до сміливих інтертекстуальних ігор. Власне, у цьому самовідтворенні і самооновленні постає динамічна національна культура, яка, виявляється, може успішно розвиватися у діаспорі.

Гідний подиву розвій українського мистецтва за межами геоетнічної території впродовж минулого століття (не враховуючи останнього десятиліття) потребує з'ясування специфіки формування авторської позиції переселенця у соціокультурному континуумі. Слід зазначити, що увага зосереджена на особливостях розвитку мистецтва української діаспори в період бездержавної нації. Ймовірно, зміна суспільно-політичного і художнього життя в незалежній Українській державі внесла деякі корективи у творчість митців “українського зарубіжжя”. В цьому аспекті дослідникам відкривається нагода простежити динаміку культурно-мистецьких процесів у діаспорі за різних політичних обставин. Варто збагнути: успіх і поразки українських державно-визвольних змагань суттєво впливають на розвій національної мистецької школи.

Наразі вельми цікаво розглянути творчу діяльність українських переселенців у ситуації бездержавної нації. По суті, віддалений від рідної землі митець-емігрант має право вибору – інтегрувати, “вростати” у ґрунт іонаціональної традиції або ж ідентифікувати себе в площині духовного досвіду предків. Ясна річ, йдеться про цілковито антитетичні світоглядні установки, а не різнонаправлені шляхи взаємодії “свого” і “чужого”, загалом притаманні художньому процесу. Враховуючи перебування митця в умовах полінаціонального середовища з відсутністю генетично рідних географічних і соціокультурних координат, дедалі виразніше простежується поведінка автора стосовно прийняття чи відсікання “чужинських структур”.

Здавалося б, позбавлений рідного духовно-культурного джерела митець має прийняти стереотипи культури тої держави, яку він обрав місцем проживання після вимушеного від’їзду з батьківщини. До того ж, сильніший соціокультурний організм ставить у не вигідні умови слабший, нівелює його неповторність. Зрештою, мало привабливою для творчої людини є економічний бік художньої діяльності, направленої на пошук власного шляху в полікультурному просторі. Одним словом, ці аргументи не на користь розвитку етнокультурної своєрідності в еміграції. Проте в реальній мистецькій практиці представники української діаспори демонструють принципове збереження, герметизацію національної культури у іонаціональному художньому контексті. Ця думка неодноразово артикулювалася митцями-емігрантами в епістолярній літературі, зокрема, у спогадах “Музичними шляхами” В. Витвицького [1], “Меморabilia” Р. Глукка [2] тощо. Аналогічні погляди українських переселенців обґрунтували діаспорні науковці, такі як А. Княжинський [3], С. Ярмусь [6], М. Шлемкевич [5], В. Шаян [4]. Їх аналітичні розвідки, з-поміж цікавих концепцій “психології переміщених осіб”, варті уваги як репрезентанти національної екзистенції вченого-емігранта.

Очевидно, цілеспрямоване дистанціювання творчої особистості від реалій “чужого” культурного середовища головним чином є результатом його пошуку національної тожсамості. Рефлектуючи над своїм місцем у світі, український переселенець ідеалізує автохтонну художню традицію як своєрідний концентрат “духу нації”. У пістрявому річищі мистецького процесу, представленому різними художніми течіями і розмаїтими етнокультурними нашаруваннями, художня свідомість емігранта зорієнтована на національне самопізнання і самовизначення. Саме на цьому ціннісному стержні формується неповторний образно-смісловий і художньо-виразовий комплекс діаспорного мистецтва.

Зрозуміло, що індивідуальна авторська інтенція емігранта, направлена на розвиток національної традиції, керується загальноприйнятими в громадах українських переселенців духовними пріоритетами. Самоочевидним є намагання митця-емігранта унаочнити історичну пам’ять українства, виконуючи у такий спосіб важливу культурологічну місію: допомогти вихідцю з України не втратити своїх культурних коренів, “воскресити” відчуття причетності до національної духовності в умовах полінаціонального культурного простору. Не випадково, за океаном, в місцях скупчення переселенців, утворилися і жваво функціонують своєрідні оази української культури, де спілкуються батьківською мовою, сповідують християнські цінності в національному ключі, дотримуються прадідівських звичаїв і леліють вітчизняний мистецький спадок. До таких зразків слід

віднести вакаційне село Глен Спей (штат Нью-Йорк, США) або ж “Село української культурної спадщини” (с. Альберта, поблизу Едмонта, Канада).

Оцінюючи творчість митців української діаспори як відображення світоглядно-естетичних орієнтирів еміграційних громад, необхідно також легітимізувати їх здобутки у національній мистецькій школі. Скерованість творчої еліти на внутрішні духовні потреби українських переселенців жодним чином не виключала прагнення синхронізувати художній процес у діаспорі з тим, що протікав на землі предків. Серед нагальних завдань, приміром, було завдання компенсувати втрати, котрі зазнало національне мистецтво в радянській Україні. Власне, жвавий творчий інтерес митців-емігрантів до релігійної жанровості в певній мірі було викликано переслідуванням церкви на батьківщині за часів атеїстичного режиму. Досягнення митців-емігрантів у культовій архітектурі й іконописі, літургійній і паралітургійній музиці забезпечили непереривання розвитку національної церковної традиції у ХХ столітті та мають неабияке значення для відродження її в Україні.

Звісно, накопичений нині масив даних про мистецьку практику українських переселенців ініціює подальше вивчення і теоретичне узагальнення ролі діячів української діаспори в розвитку національної культури. Тож художня діяльність емігранта великою мірою дозволила йому відчувати себе українцем в інонаціональному полікультурному просторі, протиставити реальному світу – художній, наповнений національними знаками.

### Література

1. Витвицький В. Музичними шляхами: Спогади. – Сучасність, 1989. – 215 с.
2. Глукко Р. Memorabilia: Спомини. – Львів: Афіша, 2003. – 176 с.
3. Княжинський А. Дух нації. Соціологічно-етнологічна студія. – Нью-Йорк – Філадельфія – Мюнхен: Наук. тов. ім. Шевченка, 1959. – 291 с.
4. Шаян В. Віра предків наших. Т.1 – Гамільтон: Об'єднання українців рідної віри, 1987. – 893 с.
5. Шлемкевич М. Загублена українська людина. – Нью-Йорк: Друкарня Р. Крупка – М. Пирський, 1954. – 160 с.
6. Ярмусь С. Духовність українського народу: Короткий орієнтаційний нарис. – Вінніпег : Волинь, 1983. – 227 с.

*Синкевич Наталія Тадеївна,  
магістрантка, викладач кафедри методики  
музичного виховання і диригування  
Дрогобицького державного  
педагогічного університету ім. І. Франка*

**МИХАЙЛО (ОРЕСТ) ГАЙВОРОНСЬКИЙ – ВИЗНАЧНИЙ  
ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ, НАУКИ  
ТА ОСВІТИ ЗА КОРДОНОМ**

Ім'я українського композитора, диригента, педагога, музично-громадського діяча Михайла Гайворонського повертається до нас після довгих років забуття. Для радянської системи на це були вагомі причини – адже він свого часу перебував у лавах січових стрільців, а в середині 20-х років ХХ століття виїхав до Америки, звідки вже не повернувся. Михайло Гайворонський прославився передусім як автор оригінальних стрілецьких пісень і обробок мелодій інших композиторів, які творили цей своєрідний пласт пісенної культури доби визвольних змагань. Його спадщину складають також оркестрові та камерні, вокально-хорові й сольні композиції, сценічна й духовна музика, твори для дітей, серед яких “Співаник для дітей дошкільного і шкільного віку”, видані 1922 року у Львові; “Дитячі пісні для фортепіано” та “Збірник Українських Пісень для Молоді”, видані за океаном (1940).

Гайворонський народився 15 вересня 1892 року в Заліщиках – одному із найбільш мальовничих містечок Галичини. З ранніх років у нього проявився потяг до музики: у вісім років він почав вчитися гри на скрипці та опановував ази музичної теорії, співав як соліст-сопраніст у церковному хорі. З 12-річного віку хлопцеві довелося й самому диригувати цим хором. Під час навчання в учительській семінарії Михайло грав у симфонічному оркестрі на віолончелі, одночасно ознайомився з грою на духових інструментах і поглибив свої теоретичні знання. У 17 років він давав собі раду з оркестрами та хорами навколишніх сіл. Уже відтоді юнак відчув у душі “тверді й незламні основи національного почуття, які не захиталися впродовж цілого життя. Вони саме завели його в ряди української військової формації з першого моменту існування легіону Українських Січових Стрільців, вони теж збудили в ньому гаряче бажання праці й творчости на ниві української культури”, про що писав Василь Витвицький у своїй монографії про Гайворонського [1, 13]. Контакти з хорами збудили в ньому прагнення до компонування. У 1911 році з'явилися хоровий твір на слова М. Шашкевича та скрипкові мініатюри. Закінчивши семінарію, Гайворонський їде до Львова та вступає до Вищого музичного інституту, де удосконалює гру на скрипці, студіює теорію. Паралельно слухає музикологічні виклади в університеті. Вчителюючи біля Львова, знайомиться з Євгеном Коновальцем – майбутнім чільником національної визвольної боротьби.

З початком Першої світової війни Гайворонський вступив до стрілецьких лав, брав участь у боях на горі Маківці, дослужився до капельмейстера військового духового оркестру. Разом з Романом Купчинським та Левом Лепким співпрацювали над створенням стрілецького пісенно-хорового репертуару. Саме тоді з'являються такі шедеври цього репертуару авторства Гайворонського, як “Їхав стрілець на війноньку”, “Йде січове військо” тощо. У вирі воєнних подій пропадає майже весь його композиторський доробок для духового оркестру. Після переходу Січових Стрільців за Збруч у 1919 році він стає диригентом оркестру в театрі М. Садовського, згодом його призначають головним військовим капельмейстером армії Української Народної Республіки. В Києві Гайворонський знайомиться з провідними діячами національного музичного мистецтва – Миколою Леонтовичем, Кирилом Стеценком, Олександром Кошицем та ін. По закінченню війни повертається до Львова, де викладає гру на скрипці у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка та навчає співу й музики у вчительській семінарії та ді-

вочій гімназії Сестер Василянок. Керував також зведеними хорами львівського “Бояна” та студентським чоловічим хором “Бандурист”, деякий час був диригентом симфонічного оркестру і диригентом хорів “Просвіти”.

Ведучи активну музично-громадську та педагогічну діяльність, митець все ж усвідомлював брак фахового вишколу у галузі компонування. В 1923 році він вирішує емігрувати до США. Як зазначає О. Підківка, це рішення, окрім бажання продовжити музичну освіту, було продиктоване також і тим, що “Гайворонський був у числі тих, за ким стежила таємна польська поліція” [3, 95]. Починалися переслідування і арешти тих, хто був у стрілецькому війську чи симпатизував січовим стрільцям.

В Америці Гайворонський деякий час перебував у м. Вунсакет, а з 1924 року оселився у Нью-Йорку. З цим мегаполісом пов’язаний 25-літній плідний період його композиторської, педагогічної та музично-організаційної праці. Вже від початку перебування у Нью-Йорку він разом із скрипалем Романом Придаткевичем засновує музичну школу під назвою “Українська консерваторія” [1, 35]. Метою її заснування, як зазначив В. Витвицький, “була, крім навчання, популяризація української музики, особливо інструментальної, на той час майже невідомої в Америці”. Хоча консерваторія проіснувала недовго, викладачі та учні часто давали концерти з вокальних та інструментальних творів українських композиторів. Провадив Гайворонський і диригентську роботу з різними українськими хорами, зокрема, деякий час очолював Український хор ім. Леонтовича.

Удосконаливши знання англійської мови, Гайворонський вступає до музичного відділу Колумбійського університету. Тут під керівництвом професорів Даніеля Грегорі Мейсона, С. Бінггема та інших опановував музичний аналіз, оркестрування та композицію. Пише ряд творів, серед яких Рондо для віолончелі й органу, Прелюд і fuga для струнного оркестру, вокальні композиції. Доказом успішного навчання й визнання Гайворонського стало присудження йому керівництвом університету стипендії ім. Мозенталя в числі інших 78 студентів різних факультетів.

В далекій Америці не забував він рідної України: постійно листувався з музикантами і композиторами по обидва боки Дніпра, цікавився новинами музичного життя. Показово те, що не лише переписувався, а й з перших своїх заробітків надавав матеріальну допомогу Музичному Інституту ім. Лисенка у Львові; виробив і переслав на батьківщину план широко запланованої акції для піднесення музичної культури Галичини, а передусім – для виховання хороших диригентів; проводив акцію зі збору коштів на будівництво пам’ятника на могилі Миколи Лисенка в Києві. У 1927 році Гайворонський заснував у Нью-Йорку видавництво “Українська музична накладня”, що видавало найкращі твори українських авторів. Як тільки заснувався у 1936 році “Союз Українських Професійних Музик” у Львові, Гайворонський відразу став його дійсним членом, вступивши у композиторську, виконавську та педагогічну секції. Орган Спілки – місячник “Українська музика” знайшов у ньому надійного передплатника і співпрацівника.

Разом з іншими українськими музикантами та диригентами Михайло Гайворонський організував з кількох хорів 200-особовий колектив “Сімка хорів” і став його диригентом. Цей хор давав концерти в славному залі “Карнегі Холл”.

У 40-х роках Гайворонський створює струнний квартет “Морозенко”, “Різдвяну сюїту”, сюїту для скрипки і фортепіано та вокальну музику, пише ряд музикологічних розвідок (серед яких “Композитор Денис Січинський”, “Перша оркестра УСС”, “Наша музика в Америці”, “Про Олександра Мишугу – великого громадянина і співака” та ін.), заглиблюється у вивчення українського та інонаціонального фольклору.

Важливою ділянкою праці Гайворонського на чужині стала робота з молодим поколінням українських емігрантів. Він організував молодіжний струнний оркестр, який виступав з великим успіхом. Як педагог проявив себе вимогливим і водночас врівноваженим, доброзичливим, уважним до учнів. З молоддю була пов’язана остання композиторська робота Гайворонського. Для весняного фестивалю, організованого Ньюйоркським комітетом і присвяченого 300-літтю в’їзду Богдана Хмельницького у Київ, він написав низку вокальних номерів.

У час найбільшого розквіту творчих сил до Гайворонського закралася важка хвороба, що “підрізала крила до творчого польоту” (Я. Михальчишин) [2, 217]. Все ж віра у виздоровлення не покидала його, і він писав Р. Придаткевичу: “... такий гарний світ, стільки чару, така майстерна будова всього, усе живе, невимушене і чудове” [Там само]. Помер Михайло Гайворонський 11 вересня 1949 року в Нью-Йорку, похований на кладовищі св. Івана у Міддл Вилідж. Усе створене ним черпало натхнення у його відданій любові до України, і тому можна сміливо стверджувати, що він є визначним представником національної культури, науки і освіти за кордоном.

### Література

1. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. – Львів, 2001.
2. Михальчишин Я. Український композитор на чужині (Михайло Гайворонський) // Михальчишин Я. З музикою крізь життя. – Львів: Каменяр, 1992.
3. Підківка О. Після довгих років забуття (про життя і творчість українських композиторів). – Львів, 2003.

*Сопільняк Микола Миколайович,  
кандидат педагогічних наук,  
викладач кафедри ДПМ Миколаївської філії  
Київського Національного Університету  
культури і мистецтв*

## УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЗА КОРДОНОМ У ПІСЛЯВОЄННИЙ ПЕРІОД



Розглядаючи питання української мистецької освіти за кордоном у післявоєнний період, треба відзначити, що вона базувалася на принципі реалізації вітчизняних навчально-творчих завдань поза Батьківщиною.

Значення мистецької спадщини, створеної українцями в еміграції, в загальній скарбниці українського мистецтва сьогодні усвідомлене не виправдано меншою мірою, ніж воно того заслуговує. Потяг до художньої творчості в різних видах образотворчого, декоративно-прикладного та народного мистецтва був притаманний українцям поза Батьківщиною впродовж усього ХХ століття як насущна духовна потреба, як спосіб збереження зв'язку з Батьківщиною і праці для неї. Очевидно, що при мистецтвознавчому аналізі виявлених численних творів необхідно враховувати як творчі завдання, які ставили перед собою митці-емігранти, так і вплив естетичних категорій культурно-мистецького середовища нових країн перебування.

Саме мистецькоосвітній контекст виступив головним чинником, що вирізняв митців еміграційної доби після Першої світової війни від тих, хто покинув Україну після Другої світової.

Гостру нестачу теоретичної мистецтвознавчої бази, як і власних закладів практичного мистецького вишколу, митці-емігранти компенсували, насамперед, визначенням сучасних їм та історичних авторитетів в українському мистецтві, зверненням до їхньої теоретичної та творчої спадщини.

Близькість ідейних позицій у творчості митців на еміграції яскраво ілюструє постать одного з найбільших реформаторів у мистецтві скульптури ХХ століття – О. Архипенка. Задовольняючи насущні духовні потреби української еміграції в репрезентативно-меморіальній скульптурі, О. Архипенко водночас ставив і реалізував творчі завдання світового масштабу, відповідаючи новітнім естетичним категоріям мистецтва.

Утім, більшість митців від перших хвиль еміграції дотримувалася дистанційованих поглядів та оцінок мистецтва, що оточувало їх у країнах перебування. Еміграційне мистецтво здебільшого м'яко накопичувало власну нову мову, рідко полемізуючи із “чужою” класикою. При всій індивідуальності творчого самовиразу більшості митців було притаманне відчуття єдиного національного мистецького організму. Національно самобутні риси мистецького світосприйняття жодною мірою не суперечили загальнолюдським культурним та естетичним ідеалам, що дозволяло органічно вписувати збереження національної духовності та мистецької традиції в розв'язок актуальних мистецьких проблем у світовому контексті.

Рух українських митців-педагогів в галузі декоративного і суміжних мистецтв до країн Західного світу поетапно вкладається у наступні періоди: 1880–1910 – праця випускників художньо-промислових шкіл України на художніх підприємствах західноєвропейських країн; 1912–1914 – навчально-творчий процес в деревообробних, керамічних та інших школах-майстернях у європейських таборах для військовополонених, що постали після Першої світової війни; 1920–1930 – запровадження керамічної освіти в Краківській АМ, в Інституті пластичного мистецтва ім. Щепанського в Кракові, в Українській Студії пластичного мистецтва в Празі; 1945 – 1948 рр. – школи-майстерні та виставки образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва у таборах для переміщених осіб у Німеччині; 1950–1960 – студійне декоративно-ужиткове мистецтво та ви-

кладання українських митців у Франції та в США; 1970–1980 – в США, в Аргентині, Канаді, Франції, Австралії.

В усіх зазначених країнах в різні часові періоди українське мистецтво позначилося видатними досягненнями на виставках та на ниві мистецького вишколу. Були охоплені ділянки камерної пластики та скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва на основі традицій з орнаментальною палітрою усіх етнографічних регіонів України. Паралельно українські митці зверталися до світової мистецької спадщини та країн свого перебування, творчо інтерпретуючи їх згідно з власними естетичними уподобаннями. Підкреслене відображення емігрантами традицій власного минулого сприяло усвідомленню своєї етнокультурної утності та слугувало своєрідним психологічним самоствердженням.

У творах кращих митців на еміграції романтичною мовою віддзеркалилася міфологія, обрядовість, архаїка, регіональні традиції народного мистецтва та української мистецької освіти.

Щодо нового українського мистецтва та навчально-творчої практики варто підкреслити наступні позиції: художні особливості виробів, створених у досліджуваний період у навчальних закладах та промислах відзначаються органічним зв'язком з художнім досвідом і традиціями.

Мистецькі навчальні заклади стали своєрідною експериментальною базою для теоретичного і практичного розв'язання проблеми поєднання домашнього промислу, організованих промислів і професійного мистецтва.

Неминучим для даного дослідження є з'ясування проблеми постійної і нероздільної взаємодії форм і методів навчання декоративно-ужитковому і образотворчому мистецтву. Ця зустрічна взаємодія яскраво відслідковується вже починаючи з базових навчальних предметів: рисунку, живопису, композиції.

Історію мистецької освіти не можна збагнути, виходячи лише з абстрактної історії художніх стилів. Важливіше при цьому віднайти джерела стилістичних правил і схем мистецьких форм, тлумачення цих абстракцій апологетами мистецькоосвітніх методик.

Найвірнішим індикатором мистецької якості освітнього процесу є “плоди”, – насамперед навчально-творчі роботи учнів, що сукупно з творами митців-педагогів ілюструють ті чи інші художні позиції. Ці позиції ми розглядаємо у такій послідовності: прикладна і книжково-журнальна графіка; монументально-декоративна скульптура і живопис; художня кераміка; художній метал (ковальство, емальерство і фалеристика); килимарство і ткацтво; художні вироби з дерева та меблі.

Просторово-композиційні структури металу, кераміки, меблів та дерев'яних архітектурних елементів інтер'єру пристосовувалися до стилістичних реалій історичної архітектури з метою досягнення єдності художнього образу середовища, яке водночас розвивалося відповідно до нових потреб.

Серед закономірностей цієї інтеграції у досліджуваний період слід виділити вплив ідейно-естетичних устремлінь суспільства до формування українського, гуцульського, закопанського стилів як локальних відгалужень загальноєвропейської стилістики модерну, а також пошуків локальних образів Ар Деко. Багатоваріантність образів і якостей інтер'єрів та екстер'єрів, породжених інтеграцією декоративно-ужиткових і монументальних мистецтв, об'єднаних близькістю мети їх формування, у підсумку оформилася в єдине, хоча й багатогранне мистецьке явище. З цією метою в навчальних закладах роз-

роблялися основи методів взаємодії мистецтв і архітектури в естетичному формуванні міського середовища.

Для кожного виду мистецтва застосовувався певний творчий підхід, що відрізнявся від інших ступенем його творчого розвитку. В кінцевому результаті формувалася органічна інтеграція на основі програмної ідеї тих чи інших стилістичних пошуків залежно від характеру і потреб кожного історичного етапу.

**Фур'єр Ірина Аронівна,**  
*кандидат філософських наук, старший викладач  
Державної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **ДИЯВОЛАДА ВАСИЛЯ БАРКИ**

У 1940 році молодий український поет Василь Барка захищає кандидатську дисертацію “Про стиль “Божественної комедії” Данте”. Через десять років у Нью-Йорку, у невеличкій кімнатці в дешевому негритянському кварталі, а потім у старій дерев'яній водонапірній вежі, де оселився поет, що відтепер міг собі дозволити лише одну банку риби на два дні і миску найдешевшого рису, – він знову цитує друзям староіталійською мовою Данте. Між цими двома подіями – кілька збірок віршів, за які Барка названий в Україні “класовим ворогом у поезії”, війна, полон, концтабір у Німеччині та наскрізний лейтмотив перефразованого Сквороди: “Світ упіймав мене, але не втримав”.

У 1989 року Василь Барка написав передмову до свого роману “Жовтий князь” (1963), де визначив основні структурні плани цього твору, у якому вплив дантівського символізму очевидний: реалістичне зображення трагедії голодомору, передача внутрішнього стану людини, яка гине у пеклі голоду; “метафізичний вимір”, що полягає у висвітленні явищ із іншої сфери – “із світу темних могутностей, незамиримо ворожих людській природі”. Переплетення, взаємоперехід реалістичного і символічного виявляється вже на початку роману: у недільний святковий ранок мати вдягає малу Оленку, яка вся у білому, на чолі у неї квіти, які, “здавалося, посилали бризкучий промінчик на всі сторони”. Однак саме цього ранку поруч із радістю життя з'являється смерть, віра змінюється безнадією, розгубленістю, знесиленням. У родину входить голод, який поступово руйнує звичний побут, збиває усталений ритм праці, яка перестає бути сенсом життя та перетворюється у недосяжну мрію.

Беззахисних людей, що втікають від голоду, викидають із поїзда на “шпалах, облитих смолою” у прірву, у пекло. Описаний таким чином світ абсурдний, це дантові кола пекла, де всі правічні закономірності порушено: хлібороби вмирають голодною смертю, у селі спустошені обезлюднені подвір'я, високі бур'яни в густому тумані-мороці, криниця, що наповнена не водою, а трупами. Живе перетворюється на неживе. “Саранчею хату спустошують до невпізнання вже відразу”, символ охорони родинного затишку, давніх традицій, віри, втілення душевної гармонії і захисту змінюється символом (зображеним до смутку реалістично) спустошеного, зруйнованого, вистудженого дому, де людина почува-

ється беззахисною, беспорядною. Хати із вибитими вікнами “німі демони підмінили”. Сади вирубано, все, що цвіло, перетворилося в дикі зарості. Однак це зроблене не демонами, а слухняними владі маленькими людьми, які “їдуть під колесо, що самі розкрутили”.

Символом “демонів” при владі є в романі Григорій Отроходін, у “зеленкавому” френчі та з жовтавим кольором обличчя.

Образ жовтого кольору – символ смутку, страху, біди, це не лише жовті мертві тіла, але й перетворення живих на апокаліптичного жовтого князя-звіра, мертву душу, тварину, що в агонії та безсиллі голодної смерті вимушена їсти своїх рідних або уособлює собою жорстокість, цинізм, злість, владність. Раптом стала переслідувати всіх “невситима жадоба до їжі”, “голод повиснув серед повітря і почав мучити”. Один із героїв глянув на птаха у небі і мимоволі уявив поживну істоту – без пір’я...

Людина стає незвично нервовою: “З якоюсь, ніби дитячою, образливістю болючою вражалася душа від дрібниці, хоч одночасно, при пекучій діткливості і загостреності, наставало зглушення в істоті, через що речі, важливі колись, погасли значенням для думки, мов зовсім порожні...” Усе єство заповонила одна мета – знайти щось їстівне, страх перед невідомістю, жаль, турбота, відповідальність за рідних. “Ще ніколи за життя таким диким зойком, нікому не чутним, проте безмірно пекучим, не рвалася в душі жадоба: з’їсти хліба!” Барка пише про цю жадобу не як про тілесну – це “в душі жадоба”. Зміни в людській душі описані і так: для хлопчика Андрійка навколишній світ раптом став як одна сторона, чужа і ворожа, а він, Андрій, і його мама, і сусіди, що живі тримаються, – друга сторона, в якій втрачено мир з першою; треба стерегтись на кожному кроці. Так відтворюється метафізичний світ людини ХХ століття, самотньої у зчужілому світі, де люди роз’єднуються, відчужуються один від одного у недовір’ї, байдужості від втоми, безсиллі. Автор резюмує: “Розсипано зв’язки людські і всяк понурим напрямком своїм простує з замкнутою думкою і відстороненістю серця, мов здичавілий”.

Свою самотність хлопчик Андрійко усвідомлює тоді, коли розуміє, що нема вже “найдобрішої душі в світі: його мами”. Хлопчик у своїй душі намагається зберегти цей добрий сонячний світ, згадує те, що встигла його навчити мама, кожному подробицю тих уроків життя. Ці спогади підтримують, додають сил. Коли ж чужі люди з любов’ю прихистили та нагодували цього єдиного, хто вижив з усієї родини, наймолодшого хлопчика Андрія, справжнім хлібом, що нагадав йому сонце, він “лише тихо і слабо відчував”, що є сила в світі “дужча за сонце”.

У 1933 році Василь Барка сам пережив голодомор: “Голод витерплювався важко, в повному виснаженні, з дюжиною відкритих при напрямках кровоносних судин ранок; ... Трудно було ходити і треба було часом обпиратися об стіни чи паркани. Здавалось: ось кінець – але з милостивої волі Божої пощасливилось вижити, можливо, для свідчення: що сталось”. “Тихе і слабе” відчуття хлопчика Андрія є тим свідченням.

## ЗМІСТ

### **Пленарне засідання Особистість в процесі самоорганізації культури України**

**Богущий Ю.П.**

Українська творча еліта в контексті сучасних проблем  
духовного розвитку суспільства..... 3

**Бенч О.Г.**

Диригентське мистецтво Елеонори Виноградової ..... 7

**Афанасьєв Ю.Л.**

Феномен Болеслава Яворського у вітчизняній музичній культурі ..... 9

**Рижкова С.А.**

Українські постаті західноєвропейської культури доби Відродження ..... 13

**Чаяло П.П.**

Вчення академіка Вернадського про ноосферу: реальність чи утопія? ..... 15

### **Секція №1 Світоглядні традиції українських просвітників та реформаторів**

**Безручко О.В.**

І.П.Кавалерідзе: невідомі сторінки педагогічної діяльності ..... 18

**Белкін М.Л., Белкіна Ю.Л.**

Філософсько-правова концепція І.Канта і сучасне законодавство України ..... 21

**Богатирьов В.О.**

Вплив європейських театральних пошуків початку ХХ століття  
на формування творчої особистості Леся Курбаса ..... 23

**Бойко В.І.**

Микола Міхновський – апостол української державності і свободи ..... 26

**Бондар Т.І.**

Риторика Феофана Прокоповича в контексті політичних реалій..... 28

**Босик З.О.**

Народознавча діяльність Василя Скуратівського ..... 30

<b>Будзар М.М.</b> “Культурна біографія” родових садиб Маркевичів-Марковичів у історичному просторі ХІХ сторіччя.....	32
<b>Валуца С.О.</b> Михайло Старицький – відданий лицар українського театру.....	34
<b>Васюта І.В.</b> Короткий курс історії мистецтв у контексті навчальних програм школи мистецтв .....	36
<b>Васюта О.П.</b> Музичний театр Чернігівщини ХІХ століття – важлива віха театральної культури України .....	39
<b>Ващенко Д.В.</b> Магнетична постать князя Ярослава в ореолі музичного театру України .....	42
<b>Віннікова Ю.Л.</b> Григорій Миколайович Беклемішев – фундатор української фортепіанної школи .....	46
<b>Гавеля Б.Р.</b> Вплив демократичних поглядів Івана Франка на розбудову майбутньої України як розвиненої, висококультурної нації Європи з новою політичною культурою .....	48
<b>Гавеля О.М.</b> Культурна цілісність поглядів Г.Ф. Гринька стосовно ролі і місця обдарованої особистості в українському суспільстві .....	51
<b>Головач Н.М.</b> Науково-релігійна спадщина Арсена Річинського.....	54
<b>Гордієнко Д.С.</b> Петро Люперольський як історик античності .....	56
<b>Горенко Л.І.</b> Культурознавчі праці І.С. Нечуй-Левицького: українознавчий аспект .....	58
<b>Гуцал Л.А.</b> Внесок Л. Севрука в розвиток методики навчання природознавства.....	62
<b>Дороніна Д.І.</b> Громадська та публіцистична діяльність вченого-економіста Івана Васильовича Вернадського (1821-1884).....	64

<b>Заєць С.С.</b> Митрополит Андрій Шептицький – опікун сирітських закладів Галичини .....	66
<b>Зайцевський М.І.</b> Іван Огієнко (митрополит Іларіон): його внесок в розвиток української духовності та культури .....	68
<b>Зосім О.Л.</b> Дослідники української духовної пісні кінця XIX – початку XX століття.....	70
<b>Кирилюк В.М.</b> Творчість Марії Заньковецької.....	75
<b>Кислий А.О.</b> Іван Власовський про релігійну освіту в українському суспільстві .....	78
<b>Ковальський О.В.</b> Роль українських етнологів у зародженні національної фольклористики як науки .....	80
<b>Копитко Г.Ю.</b> Особливості українського церковного співу в різні культурно-історичні епохи.....	83
<b>Корецька А.І.</b> І.М. Стешенко – перший міністр освіти України.....	86
<b>Коростильов Т.В.</b> Соціокультурний портрет провінційного вченого І.Г. Туркевич (1856 – 1938).....	87
<b>Кузьменко І.Г.</b> Видатний український бібліограф – Михайло Григорович Швалб.....	89
<b>Кириченко І.</b> Софія Русова: культурно-освітня діяльність у чернігівській “Громаді” .....	93
<b>Лисенко О.В.</b> Духовне життя українського народу кінця XIX століття у творчості Миколи Ге 1876 – 1894 рр. ....	96
<b>Малихіна М.А.</b> Погляди Г.С. Сковороди на виховну роль мистецтва.....	98

<b>Мелешкіна І.О.</b> Володимир Михайлович Скляренко – видатний український режисер Березільської школи .....	100
<b>Михальчук В.В</b> К.К. Костанді і виставкова діяльність Товариства південноросійських художників наприкінці ХІХ – початку ХХ століть .....	102
<b>Нестеренко Л.О.</b> Освітні та виховні засади в школі бджільництва П. Прокоповича (1826 – 1879) .....	105
<b>Нелюбов О.Б.</b> Чи існує єдине Православ'я в незалежній Україні? .....	108
<b>Оленюк Д.В.</b> Внесок Модеста Менцинського в музичне мистецтво Західної України .....	110
<b>Павленко Г.Л.</b> Михайло Федорович Покотило (Видатний актор, режисер і педагог) .....	112
<b>Парахіна М.Б.</b> Наукова діяльність Лободи Андрія Митрофановича .....	114
<b>Поліщук Г.П.</b> Розбудова української системи освіти у діяльності Григорія Гринька .....	115
<b>Потапенко С.П.</b> Іван Осипович та Петро Іванович Острозько-Лохвицькі та їхня родинна хроніка .....	118
<b>Путро А.О.</b> Перший ректор Київської духовної академії .....	121
<b>Пушонкова О.А.</b> Особистість Г.Сковороди та гармонізація ментальних умов існування українського етносу .....	123
<b>Ревенок Н.М.</b> Видатні майстри української порцеляни 20 – 50-х років ХХ століття .....	125
<b>Садовенко С.М.</b> Педагогічні погляди Софії Русової на дитячу гру як основу розвитку особистості .....	127



<b>Самойленко О.Г.</b> Микола Олексійович Лавровський в становленні історичної освіти на Лівобережній Україні в другій половині XIX століття .....	132
<b>Самойленко О.В.</b> Є.П. Стеблін-Камінський – директор-реформатор і просвітник .....	133
<b>Святненко А.В.</b> Наукова діяльність Київського митрополита Євгенія Болховітінова .....	135
<b>Соколюк С.І.</b> Екскурс у минуле: сторінка історії розвитку електронного телебачення .....	137
<b>Сопільняк Н.М.</b> Мистецька освіта в західноукраїнських землях другої половини XIX-XX століття .....	139
<b>Строжеску С.М.</b> Становлення і розвиток звукового кінематографу.....	142
<b>Струтинська Н.Д.</b> Гнат Мартинович Хоткевич – видатний театральний діяч.....	144
<b>Солов'яненко А.А.</b> Режисерський почерк Дмитра Миколайовича Смолича .....	146
<b>Терещенко-Кайдан Л. В.</b> Вплив творчості українського майстра церковного співу Гаврила Головні на розвиток російської культури XVIII століття .....	148
<b>Тканко Т.В.</b> Діяльність вчених Київського Політехнічного інституту у складі обласного військово-промислового комітету у роки Першої світової війни .....	149
<b>Товстоляк Н.М.</b> Петро Григорович Редкін (до 200-річчя з дня народження).....	152
<b>Хабурська С.М.</b> Традиції театру корифеїв у формуванні актора синтетичного музично-драматичного українського театру .....	154
<b>Харук Н.І.</b> Феофан Прокопович – видатний реформатор українського театру .....	157

<b>Хижняк О.Е.</b> Творча постать Миколи Берсона: у пошуках нових мистецьких інтерпретацій .....	159
<b>Чижов О.І.</b> Культурно-просвітницька діяльність першого Харківського єпископа Христофора Сулими (1799 – 1813) .....	161
<b>Шевченко В.І., Боднар Г.В., Вінічук І.М.</b> Парадигми В.М. Глушкова .....	163
<b>Шевчук О.М.</b> Просвітницько-педагогічна діяльність П.Г. Житецького, викладача колегії Павла Галагана .....	166
<b>Шилова Н.В.</b> Вагомий внесок М.П. Старицького в розвиток української культури другої половини ХІХ століття.....	168
<b>Шлемко О.Д.</b> Леся Курбас: пошуки власного театрального шляху (1911 – 1912) .....	170
<b>Шман С.Ю.</b> Невідомі твори Людмили Морозової: проблеми експертизи .....	172
<b>Щербакова О.Л.</b> Основні напрями науково-педагогічної діяльності Я. Ф.Чепіги .....	175

**Секція №2**  
**Діяльність представників сучасної**  
**української еліти щодо формування національного**  
**наукового та культурно-освітнього простору**

<b>Айдіна В.С.</b> Творчість народного артиста України, режисера Едуарда Марковича Митницького – дзеркало його світоглядних традицій.....	179
<b>Афоніна О.С.</b> Творчість Валентина Сильвестрова у дзеркалі преси.....	180
<b>Белічко Н.Ю.</b> Родина Бородаїв – київські художники-емальєри.....	182
<b>Бермес І.Л.</b> Олена Сотничук: штрихи до портрета педагога.....	185

<b>Богданова І.В.</b> Діяльність сучасних термінологів Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв у контексті самоорганізації та динаміки розвитку термінологічної культури України.....	188
<b>Бадалов О.</b> Творча діяльність піаністів-педагогів Чернігівщини як чинник розвитку музичної культури регіону.....	193
<b>Бондарєва Л.М.</b> Науково-творчий доробок Народної артистки України Наталії Свириденко у дослідженнях клавішних інструментів.....	195
<b>Бондарчук В.О.</b> Помістя Симиренків у контексті культурно-музичного розвитку Черкащини.....	197
<b>Войтова Л.В.</b> Роль С.Т.Шацького в запровадженні краєзнавства у навчально-виховний процес школи.....	201
<b>Гаврилко Н.А.</b> Іван-Валентин Задорожний – видатний художник.....	203
<b>Дорогих Л.В.</b> Роль видатних митців кінця ХІХ – початку ХХ століття у розвитку аматорського мистецтва в Україні.....	204
<b>Зеліско Л.І.</b> Духовність українського народу як об’єкт наукових досліджень Я. Пастернака.....	207
<b>Іванчик А.О.</b> Мюзикл як актуальний жанр у формуванні сучасного українського музичного театру.....	210
<b>Ільєнко І.М.</b> Творча постать Сержа Лифаря у мистецькому просторі України.....	211
<b>Калабська В.С.</b> Патріотична діяльність та спадщина С. Рудницького.....	213
<b>Касян Л.Г.</b> Постать Бориса Антоненка-Давидовича в мовно-літературному процесі ХХ століття.....	215

<b>Кірсанова О.В.</b> Творче застосування педагогічних ідей М.Г. Стельмаховича у теорії і практиці сучасної школи.....	217
<b>Коляда Н.М.</b> І. Соколянський (1889 – 1960) – теоретик дитячого руху в Україні (20-ті роки ХХ століття.....)	219
<b>Конончук Т.І.</b> Богдан Певний як мистецтвознавець і пропагандист Української культури в світі.....	221
<b>Копитко Г.Ю.</b> До питання кліросного репертуару сільських церков Київщини.....	223
<b>Коротя-Ковальська В.П.</b> Василь Ємець – творець першої української капели бандуристів, співак, бандурист, письменник (1890 – 1982) .....	225
<b>Кулик А.О.</b> В.В.Дубравін: вагомість внеску у фольклористично-музикознавчу та педагогічну вітчизняну науку .....	231
<b>Куровська І.Р.</b> Видатні постаті бандуристів Криму (друга половина ХХ – початок ХІІ століття).....	233
<b>Куценко Т.В.</b> Творчість українських естрадних співаків у контексті розвитку української національної ідеї.....	236
<b>Ковальська-Фрайт О.В.</b> Любов Кияновська – видатний діяч сучасної української науки, освіти та культури .....	238
<b>Малиневська В.М., Андрійчук Т.В.</b> Михайло Коцюбинський як український патріот та європейський письменник.....	241
<b>Новосельська Н.Т.</b> Національне виховання в педагогічній спадщині Григорія Ващенка.....	247
<b>Пасічник О.В.</b> В'язнично-таборова тематика у творчості Уласа Самчука.....	249

<b>Петренко О.М.</b> Світоглядні аспекти творчості І.Г.Черкесової.....	252
<b>Полушкіна Т.В.</b> Київський університет за часів ректора В.В. Скопенка (1985 – 2008).....	254
<b>Пронь А.М.</b> Творча спадщина В.Верховинця .....	256
<b>Слабченко М.О.</b> Творча постать Я.В. Дюміна у контексті становлення професійної музичної освіти на Херсонщині .....	258
<b>Супрун А.Г.</b> Проблеми співвідношення мистецтва і наукового пізнання у творчості В.П. Іванова .....	259
<b>Танченко Н.В.</b> Народні мотиви у творчості сучасних художників-ілюстраторів української книги для дітей (кінець ХХ – початок ХХІ століття) на прикладі творчості К. Лавра .....	261
<b>Толошняк Н.А.</b> Роль музикознавчої публіцистики Бориса Кудрика в активізації культурно-освітніх тенденцій на теренах Галичини (перша третина ХХ століття) .....	263
<b>Ущанівська О.М.</b> Творча постать Євгена Петриченка як образ митця сучасної Донеччини .....	266
<b>Федорків О.П.</b> Василь Барвінський – промотор культурно-освітнього простору Галичини першої половини ХХ століття.....	268
<b>Фесік О.І.</b> Григорій Ващенко – видатний вчений-державник, фундатор української національної освіти .....	270
<b>Хайдар Н.О.</b> Феномен “Звенигори” Олександра Довженка .....	272
<b>Хамідова Н.М.</b> Національна (інтелектуальна) еліта як суб’єкт соціокультурного процесу .....	275

<b>Черкесова І.Г.</b> Проблема творчої особистості в контексті сучасної художньої культури .....	277
<b>Чернета Т.О.</b> Лідія Воріна – фундатор бандурної школи на Дніпропетровщині.....	279
<b>Чернецька С.Ю.</b> Василь Скуратівський – популяризатор автентичної, глибинної народної культури .....	282
<b>Шутко Ю.І.</b> Професор Володимир Сергійович Антонов – видатна постать українського флейтового мистецтва .....	284
<b>Яковлев О.В.</b> Книжкові пам’ятки зі спадщини видатних діячів України 20-х років ХХ століття.....	287
<b>Ярошко О.З.</b> Сучасні вітчизняні міжнародно-політологічні дослідження місця і ролі України в міжнародних відносинах .....	289

### **Секція №3**

## **Роль діячів діаспори в утвердженні українських цінностей**

<b>Бойко Ю.О.</b> Громадсько-політична та науково-публіцистична діяльність Є. Чикаленка в еміграції (1919 – 1929) .....	293
<b>Борисова Т.Б.</b> Діаспора й Україна: аспекти і механізми взаємодії .....	295
<b>Бровченко Т.С.</b> Роль Микити Шаповала у наданні допомоги українським емігрантам урядом Чехословацької республіки (перша половина 20-х років ХХ століття) .....	296
<b>Гирич Я.М.</b> Володимир Кубійович про демографічну ситуацію та урбанізацію в УРСР у 50-60 роках ХХ століття .....	298

<b>Горбач Ю.С.</b> Петро Волиняк (Чечет) – кореспондент митрополита Іларіона (Івана Огієнка) .....	300
<b>Дем'янець І.Й.</b> Андрій Гнатишин – репрезентант української музичної культури у Відні .....	304
<b>Денисюк О.Ю.</b> Богдан Лепкий та культурно-мистецьке середовище Кракова 1930-х років .....	306
<b>Дутчак В.Г.</b> Культурно-громадська і виконавська діяльність Володимира Луціва (Великобританія): ювілейні узагальнення .....	309
<b>Жеребна М. С.</b> Освітні процеси на анексованих Австро-Угорською імперією західноукраїнських землях у розвідках діячів діаспори .....	311
<b>Карась Г.В.</b> Універсум Дарії Гординської-Каранович (до 100-річчя від дня народження) .....	314
<b>Коваль І.М.</b> Український дослідник підземного архіву Чехії .....	316
<b>Казарцева Т.С.</b> Іра Маланюк. Голос її серця повернувся в Україну .....	318
<b>Косаковська Л.П.</b> Культурно-мистецька концепція українського хореографа В.К. Авраменка в умовах еміграції .....	321
<b>Прокопович Т.Ю.</b> Національне самовизначення митця-емігранта у полікультурному просторі .....	323
<b>Синкевич Н.Т.</b> Михайло (Орест) Гайворонський – визначний представник української культури, науки та освіти за кордоном .....	325
<b>Сопільняк М.М.</b> Українська мистецька освіта за кордоном у післявоєнний період .....	328
<b>Фур'єр І.А.</b> Дияволіада Василя Барки .....	331

**МАТЕРІАЛИ**

**Всеукраїнської науково-практичної конференції**

**ВИДАТНІ ПОСТАТІ  
НАУКИ, КУЛЬТУРИ І ОСВІТИ  
УКРАЇНИ**

**30 – 31 жовтня 2008 р.**

Підп. до друку 26.03.2009. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Зам.38.  
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк.20,0. Наклад 160 прим.

---

Видавець і виготівник

Друкарня Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв

*Адреса: 01015, Київ-15, вул.. І. Мазени 21*

Свідоцтво пр внесеня до Державного реєстру суб'єктів  
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.