

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
Рада молодих вчених

ISSN 2308-4855

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК:
Міжвузівський збірник наукових праць
молодих вчених Дрогобицького
державного педагогічного університету
імені Івана Франка**

ВИПУСК 6

Загальна редакція М.П. Пантюка

Збірник засновано в 2012 році

Дрогобич
2013

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 10 від 18 вересня 2013 року)*

Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / Редактори-упорядники В. Гльницький, А. Душний, І. Зимомря. – Дрогобич, 2013. – Вип. 6. – 216 с.

Видання розраховане на тих, хто цікавиться питаннями різножанрових аспектів історії, філології, мистецтвознавства.

Головний редактор

Пантюк М.П. – доктор педагогічних наук, професор.

Заступники головного редактора

Гльницький В.І. – кандидат історичних наук, доцент (співредактор); **Душний А.І.** – кандидат педагогічних наук, доцент, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти (співредактор); **Зимомря І.М.** – доктор філологічних наук, професор (співредактор).

Редакційна колегія:

Бистрова О.О. – доктор філологічних наук, професор; **Борщевич В.Т.** – доктор історичних наук, доцент; **Давидов М.А.** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Міжнародної академії інформатизації, заслужений діяч мистецтв України; **Дмитрів І.І.** – кандидат філологічних наук, доцент (відп. секретар); **Добрянський І.А.** – доктор педагогічних наук, професор; **Єременко О.В.** – доктор педагогічних наук, професор; **Зимомря М.І.** – доктор філологічних наук, професор; **Іванишин П.В.** – доктор філологічних наук, професор; **Квас О.В.** – доктор педагогічних наук, доцент; **Кемінь В.П.** – доктор педагогічних наук, професор; **Кияновська Л.О.** – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України; **Козаренко О.В.** – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України; **Козир А.В.** – доктор педагогічних наук, професор; **Литвин М.Р.** – доктор історичних наук, професор; **Медведик Ю.Є.** – доктор мистецтвознавства, професор; **Оршанський Л.В.** – доктор педагогічних наук, професор; **Петренко О.М.** – доктор історичних наук, професор; **Сабат Г.П.** – доктор філологічних наук, професор; **Сейко Н.А.** – доктор педагогічних наук, професор; **Сеник Л.Т.** – доктор філологічних наук, професор; **Сеньків М.В.** – доктор історичних наук, професор; **Сергійчук В.І.** – доктор історичних наук, професор; **Ситник О.М.** – доктор історичних наук, доцент; **Сташевська І.О.** – доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти; **Стемпнік Анджей** – доктор абіл., професор; **Тельвак В.В.** – доктор історичних наук, професор; **Циховська Е.Д.** – доктор філологічних наук, професор; **Футала В. П.** – доктор історичних наук, професор.

Рецензенти:

Скотна Надія Володимирівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри практичної психології, ректор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Падалка Галина Микитівна – доктор педагогічних наук, професор кафедри фортепіанного виконавства та художньої культури Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова.

Білий Дмитро Дмитрович – доктор історичних наук, професор кафедри українознавства Донецького юридичного інституту МВС України.

Астаф'єв Олександр Григорович – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Свідощтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка» Серія КВ № 19906-9706Р від 14.05.2013 р.

**Засновник – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
співзасновники Гльницький В.І., Душний А.І., Зимомря І.М.**

© Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2013
© Гльницький В.І., Душний А.І., Зимомря І.М., 2013

ПЕРЕДМОВА

Шановні читачі! Пропонуємо вашій увазі 6-й випуск збірника «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка», який періодично виходить з ініціативи Ради молодих вчених нашого університету.

Наукова і творча активність молодих науковців заслуговує визнання і схвальних відгуків, адже у збірнику мають змогу публікувати результати наукових досліджень не лише магістранти, аспіранти та викладачі Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, а й молоді дослідники з інших навчальних закладів. У такий спосіб налагоджується тісна співпраця між ВНЗ, що сприяє активному обмінові науково-практичним досвідом.

Основну частину 6-го випуску збірника складають матеріали конференції, проведеної Радою молодих вчених: «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи» (Дрогобич, 21–22 листопада 2013 р.). Науковці України та зарубіжжя висвітлюють свої наукові сентенції в галузі гуманітарних наук: «Історія», «Мистецтвознавство», «Мовознавство. Літературознавство».

Матеріали, опубліковані у збірнику, відзначаються належним рівнем науковості. Редколегія забезпечує дотримання усіх необхідних вимог, які ставляться до такого типу видань.

Поставлені у статтях проблеми та шляхи їх вирішення засвідчують широку наукову компетентність молодих вчених. Сподіваємося, що результати досліджень, вміщені у збірнику, заповнять численні пробіли у різних галузях української науки і стануть важливою цеглиною у її розбудові.

Проректор з науково-педагогічної роботи
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка,
доктор педагогічних наук, професор,
Пантюк Микола Павлович

ІСТОРІЯ

УДК 821.161.2"18/19":908(477.83)-058.244

Володимир ГАЛИК,
м. Дрогобич**СІЛЬСЬКА СКОЛІВЩИНА У КРАЄЗНАВЧІЙ ТА
ЕТНОГРАФІЧНО-ФОЛЬКЛОРНІЙ СПАДЩИНІ
ІВАНА ФРАНКА**

У статті визначається місце сільських населених пунктів Сколівщини у краєзнавчій та етнографічно-фольклорній спадщині Івана Франка. Встановлено, що наукова діяльність Івана Франка на теренах Сколівщини базувалася на проведенні етнографічних експедицій з метою вивчення етнографічно-фольклорних особливостей краю.

Ключові слова: Іван Франко, сільська Сколівщина, історико-краєзнавчі дослідження, етнографічно-фольклорні дослідження.

Halyk V. Rural Skole District in Ivan Franko's Local Historical, Ethnographic and Folklore Output. The article concerns the location of rural settlements of Skole District as seen in Ivan Franko's local historical, ethnographic and folklore output. It was discovered that Ivan Franko's scientific activity in the area of Skole district was based on ethnographic expeditions which aimed at the studies of ethnographic and folklore features of the land.

Key words: Ivan Franko, rural Skole district, local historical research, ethnographic and folklore research.

Галык В. Сельская Сколивицина в краеведческом и этнографически-фольклорном наследстве Ивана Франко. В статье определяется место сельских населенных пунктов Сколивицины в краеведческом и этнографически-фольклорном наследстве Ивана Франко. Установлено, что научная деятельность Ивана Франко на территории Сколивицины базировалась на проведении этнографических экспедиций с целью изучения этнографическо-фольклорных особенностей края.

Ключевые слова: Иван Франко, сельская Сколивицина, историко-краеведческие исследования, этнографическо-фольклорные исследования.

Постановка проблеми. Сільські населені пункти Сколівщини цікавили Івана Франка протягом усього його життя, адже він активно займався вивченням історико-краєзнавчих та етнографічно-фольклорних

© Галик В. Сільська Сколівщина у краєзнавчій та етнографічно-фольклорній спадщині Івана Франка

матеріалів, які віднаходив на їх теренах. Села цього краю І. Франко часто відвідував ще під час навчання у Дрогобицькій гімназії та Львівському університеті, і тому не дивно, що цей край для Івана Франка став одним із основних плацдармів для формування його науково-краєзнавчої діяльності.

Аналіз досліджень. Порушувана нами тематика фрагментарно оглядалася різними дослідниками. Зокрема, в центрі їх зацікавлення перебували окремо взяті, загальні проблеми, без спеціальних акцентів на науково-краєзнавчу та етнографічно-фольклорну діяльність Івана Франка на теренах Сколівщини. Взаємозв'язки І. Франка з просвітянами краю та його пошуково-наукову й дослідницьку роботу на Сколівщині виокремлюються у наукових та науково-популярних нарисах Г. Дем'яна [13] та багатотомних працях Р. Горака та Я. Гнатива [2–12].

Мета статті – проаналізувати місце сільських населених пунктів Сколівщини у краєзнавчій та етнографічно-фольклорній спадщині Івана Франка.

Виклад основного матеріалу. Сколівщина, яка в часі життя І. Франка адміністративно входила в склад Стрийщини, посіла вагомую позицію у його житті і науковій діяльності. Першопричиною такого зацікавлення, мабуть, було те, що вчений, вочевидь, свідомо не розмежував зазначені території. Ще, навчаючись у Дрогобицькій гімназії, І. Франко розпочинає знайомство зі знаковими в історико-краєзнавчому контексті місцевостями цього краю. У «Передньому слові» до збірки оповідань, що вийшла 1913 р. під назвою «Рутенці», він писав: *«Незвичайними розривками в житті дрогобицьких гімназистів були екскурсії під проводом деяких учителів в околиці міста або до трох віддалених місцевостей... З важніших екскурсій... згадую тільки кілька прогулок до Урича. Одна з них, під проводом професора Верхратського, складалася майже з самих тільки русинів і дала йому багату збірку рідкісних хрущів, які всіли знаходити різні ученики, шпиряючи сюди й туди по лісі, біля джерел та потоків. У самім Уричі члени екскурсії оглядали оба величезні камені, що мають на собі сліди людської праці... Верхратський зловив тоді малесенького лилика-підковця... Таких самих лиликів я бачив пізніше також у Бубниці...»* [31, 9].

Про відвідування І. Франком сільських місцин Сколівщини дізнаємося з його листа до М. Драгоманова, де він повідомляє, що після закінчення сьомого класу Дрогобицької гімназії у 1874 р. в період канікул він не поїхав додому, а залізничним транспортом відправився до Стрия. Із Стрия сільськими шляхами вирушив до Синевідська, а звідти перебрався на Побук, Бубнице, Тисів, Церковну, Мізунь, Велдіж і зайшов

аж до Лолина. В цей час молодий І. Франко відвідав і Труханів. За його словами, ця *«коротенька»* мандрівка дала йому змогу докладніше *«пізнати трохи більше світу і людей»* [25, 244], ніж він знав до того.

Під час таких подорожей І. Франко зібрав чималу кількість матеріалів, фактів з історії, культури та побуту місцевого населення, які він накопичував шляхом невимушених спостережень та використовував пізніше у своїх літературних і наукових творах. Риси соціально-економічного та культурного життя Сколівщини присутні, зокрема, в його повісті *«Петрії й Довбушуки»*, початковий варіант якої було опубліковано в 1875 – 1876 рр. в студентському журналі *«Друг»* під псевдонімом *«Джеджалик»* [30, 327]. Впродовж 1909 – 1912 рр. І. Франко суттєво відредагував *«маловироблену мову»* повісті, значно скоротив текст, вніс зміни в сюжет та характеристику героїв [22, 509], і вона вийшла з друку поодинокую книгою на початку 1913 р. [30, 327] У цьому творі автор відтворює образ знаного провідника опришків Олекси Довбуша. Певний інтерес для нас становить післямова до повторного видання повісті, в якій згадує свої кількаразові відвідування Урицьких скель, що *«мають на собі сліди великої людської праці з передісторичних та дуже давніх історичних часів. Подібні скелі звиджував і оглядав я пізніше також у Бубнищу та Синевідську Нижнім, – ся остання досі, здається, зовсім невідома ані нашим туристам, ані дослідникам нашої старовини»* [30, 488].

У селі Головецькому, що на Сколівщині, був колись парохом син Миколи Устияновича Сава. У нього у 80-х рр. XIX ст. впродовж двох років у час вакацій перебував І. Франко. З сільського приходства робив учений прогулянки до Тухлі та обидвох Рожанок, територія яких стала сюжетом до пізнішої повісті *«Захар Беркут»*. І. Франко також бував у Рожанці та любувався її чудовими краєвидами [1, 34–35].

У наукових працях Івана Франка зустрічаємо обґрунтовані судження початків літературного процесу на Сколівщині. Так, у статті *«Карпаторуське письменство XVII – XVIII вв.»* він писав, що навіть у важких умовах того часу в Карпатах відбувається досить жвавий письменницький рух. Саме тут, на думку І. Франка, складаються майже чистою народною мовою розмаїті рукописні збірники, про що свідчать два такі манускрипти, які знайдено на території Сколівщини, а зокрема в селі Хітар тодішнього Стрийського повіту, тепер – Хітар Сколівського району, та в Тухлі [24, 208–209].

Велику вартість для дослідження історії Сколівщини мають місцеві історичні пісні, особливо ті, де оспівано опришківський рух. Поширені у них й мотиви про татаро-турецькі напади, боротьбу козаків з найзни-

ками. Побутовали на Сколівщині й адаптовані до місцевого колориту загальноукраїнські пісні про Байду, Морозенка. Своєрідний бойківський варіант про Саву Чалого записав у 1895 р. В. Гнатюк у с. Хітарі. Поряд у с. Корчині зафіксована в 1881 р. пісня про придушення угорського повстання 1848 – 1849 рр. на чолі з Лайошом Кошутом, яку подав І. Франко у праці «Кошут і Кошутська війна» [15, 461–477]. Також як культурно-історичний сюжет І. Франко опублікував із своєю передмовою в 1896 р. «Вірші Степана Шепедія», вихідця із Лавочного, написані ще в середині XIX ст. Їх виявив влітку 1895 р. під час перебування в Лавочному і Опірці та передав І. Франку відомий фольклорист О. Роздольський [19, 2–14].

З діяльністю Івана Франка на теренах Сколівщини пов'язаний новий період в історії розвитку галицького краєзнавства, етнографії та фольклору. Влітку 1884 р. він організував подорож української студентської молоді. Заздалегідь було ретельно визначено напрям і мету мандрівки, поінформовано про них не лише учасників, а й населення тих міст і сіл, які передбачалось відвідати. Молодь вбачала у своїй подорожі не прогулянку, а серйозну громадську працю, яка зобов'язана зараджувати пробудженню політичної і національної свідомості населення. У населених пунктах, через які проходила мандрівка, мали відбутися музично-декламаційні вечорниці з танцями, котрі, окрім товариських забав, мали за мету ознайомити молодь із різними прошарками тутешньої провінційної інтелігенції [32, 251].

Цього ж року І. Франко видрукував окремою брошурою накладом студентського комітету як своєрідну «програму дій» віршований опис маршруту «Українсько-руська студентська мандрівка літом 1884 р.» [22, 416]. Ця програма є важливим документом, що засвідчує глибоку обізнаність молодого письменника з визначними місцями краю. Віршований опис-програма містить цікаві згадки і розповіді про Урич і Урицькі скелі, Корчин і Бубнище, Сколе і гору Зелемінь, факти з історії краю та свідчення про становище його населення [32, 250–262]. Варто наголосити, що учасники подорожі розпочали свою мандрівку від Дрогобича і пройшли через Східницю, Урич, Підгородці, Верхнє Синевідсько, Тишівницю, Труханів, Бубнище [32, 251].

Ще перед студентською мандрівкою, в описі села Синевідська на Сколівщині І. Франко показує, що тут було торговельне товариство, яке привертало увагу багатьох економістів і етнографів. У листі до М. Драгоманова від 4 грудня 1883 р., ділячись думками про дослідницькі плани Етнографічного гуртка Товариства імені Т. Шевченка, писав, що в його програмі на найближчі місяці буде відвідання Синевідського, *«щоб до-*

слідити докладно відносини, життя і погляди тої єдиної в нашій краї торговельної спілки – осади» [26, 384]. Із цього листа також дізнаємося, що «одною з перших... екскурсій повинна бути екскурсія до двох невеличких осель – Білки й Костинева, про котрі писано мені, що у них і досі задержалась якась цікава форма поземельної общини, і то, мабуть, чи не основна на спільній управі поля» [26, 384].

Жахливу атмосферу життя підневільної чужоземцями людності відтворив письменник у статті «Вандрівка руської молодіжи». Він писав: «Невеличке вбоге гірське сільце Урич (або, як його звуть самі селяни, Уриче) належить до тих Богом і людьми забутих куточків світа, в котрих, здаєсь, ніколи не було і не буде якого-небудь живійшого життя, движення, руху. В подовжній долині над малим потоком дримає воно спокійно, сонне якесь, мракою повите. Маленька церковця під липами, убогий дім священика і показні дві коршми, – се одинокі сліди «духа часу», провіваючого, куди йому хочеся. Школи він ще не завів сюди. А преці-ж в лісистих проваллях на схід від того села, в величезних камінних «бовтах» якісь давні віки, якась старинна, дивна запропавша культура записала твердими і глибокими буквами свої сліди» [17, 1–2].

Після огляду скель в Уричі мандрівники вирушили до Підгородець. Далеко за село вийшли їх зустрічати О. Данилович із групою учнів. Невеликий дитячий хор заспівав пісню «Мир вам, браття», місцевий парох Онуфрій Данилович виголосив палку промову. Його маленька дочка вручила мандрівникам вінок з гірських квітів. З промовою-відповіддю виступив І. Франко, побажавши, «щоб, як ті шинобарвні квіти сего вінка, цвіла також і розвивалась краса рідної руської землі, змагалось її багатство і розгорявся чимраз яркіше вогонь патріотизму в руських серцях» [18, 2].

Пізніше І. Франко писав, що до найцікавіших і найпам'ятніших епізодів подорожі належить перебування групи в селі Корчин. Увечері до місцевої школи зійшлося майже все село [18, 2]. З великою увагою вислухали селяни доповідь І. Франка «О початках нашого народного відродження» [18, 2].

У 1904 р. І. Франко разом з іншими членами НТШ сформував наукову експедицію, яка мала на меті різнобічно дослідити Бойківщину. У зв'язку з браком часу члени подорожі вирішили дослідити та обстежити лише частину Бойківщини і пройти приблизний маршрут, почавши від Лютовиськ до Лавочного, пізніше гірськими стежками від Лавочного аж до Синевідська вздовж річок Опір та Стрий паралельно із залізничною колією [20, 68]. Учасники експедиції, збираючи народознавчі матеріали на теренах Сколівщини, відвідали села Верхне Висоцьке, Смерже

(тепер – Сможе), Феліцінталь (тепер – Долинівка), Аннаберг (тепер – Нагірне), Тухольку. Проте було досліджено лише долину річки Опір, роблячи зупинки в селах Лавочне, Тернавка, Славське, Тухля, Гребенів, місті Сколе і в селах Верхнє і Нижнє Синевідсько та Крушельниця, де і закінчився робочий маршрут експедиції. І. Франко зазначав, що *«експедиція користувалася гостинністю і щирою допомогою українських священиків – Качмарського, Давидяка, Мінька і Строцького»* і, підсумовуючи її роботу, стверджував, що *«Експедиція не мала ані можливості, ані наміру дати вичерпну картину цього певною мірою незвичайного, досі ще мало дослідженого гірського населення – бойків. Це була ніби тільки спроба, зроблена більше для того, щоб зафіксувати найбільш цікаве й те, що пізніше треба було глибше й ширше дослідити, щоб встановити головні риси терену, а не щоб вичерпати предмет дослідження»* [20, 70].

Експедиція тривала від 18 серпня до 24 вересня 1904 р. І. Франко брав у ній участь тільки до 5 вересня. Про виконану роботу він прозвітував у своїй статті 1905 р., яка була написана німецькою мовою «Eine ethnologische Expedition in das Wojkenland». Ця праця є однією з кращих народознавчих розвідок І. Франка і свого часу була кілька разів перекладена українською мовою та перевидана. Сьогодні є неоціненним джерелом відомостей про Бойківщину, в тому числі й Сколівщину.

Наукове значення для вивчення культури Сколівщини має також збірник «Галицько-руські народні приповідки», упорядкований І. Франком, де зафіксовано для нащадків чимало прислів'їв і приповідок, які нині уже майже вийшли з вжитку, або позбулися первісного змісту. Ареал фольклористичних пошуків І. Франка охоплює ті села, де він неодноразово бував чи гостював у своїх друзів: Климець, Корчин, Лисятичі, Либохора, Сенечів, Синевідсько, Тухля, Урич, Лавочне, Тухолька, Демня, Коростів, Підгородці, та місто Сколе [27, 28, 29]. Дослідник зібрав зразки прислів'їв і приповідок із чотирнадцяти населених пунктів сучасної Сколівщини, зберігши їх для вивчення наступними поколіннями.

У травні 1889 р. Іван Франко та Осип Маковей, проїжджаючи поїздом через Сколівщину, доїхали до станції Бескид, а звідти минули полонину Явірник, а також села Жупане і Климець до Карлсдорфа (в минулому місце висланьї німецьких поселенців, яке існувало до початку Другої світової війни на західній околиці села Климець). Тут зупинилися вони на відпочинок у знайомого вчителя і громадсько-культурного діяча Антона Березинського. 20 травня 1889 р. обидва письменники побували на Ворітському перевалі, відвідали багаті на рибу місця ріки Стрий, про що у своєму «Щоденнику» О. Маковей зазначив: *«Кінець»*

травня 1889 р... Скоро прийшли ми, зараз пішов Франко дивитись до ріки Стрия на риби. Бо він завзятий рибак, як був його батько і є його брати» [14, 218].

І. Франко бував тут і раніше з сім'єю. Зокрема, у серпні 1888 р. з Карлсдорфа він ходив у містечко Сморже, що славилося великим ярмарком рогатої худоби. Свої враження від нього він описав у нарисі «Ярмарок у Сморжу» [34, 342–345].

З півночі на південь через усю Сколівщину проїхав також залізницею І. Франко з М. Павликом у червні 1895 р., коли їхали на похорони М. Драгоманова в Софію. Свої враження з цієї сумної подорожі виклав І. Франко в оповіданні «Чиста раса» [33, 129–142].

Висновки. Сільська Сколівщина посідає значне місце у краєзнавчій та етнографічно-фольклорній спадщині Івана Франка. Ці терени описані у багатьох літературно-художніх, публіцистичних та наукових творах вченого, а також у його величезній епістолярній спадщині. Для вивчення етнографічних особливостей краю І. Франко організував влітку 1884 р. експедицію української студентської молоді, а 1904 р. разом з іншими членами НТШ наукову експедицію на Бойківщину, невід'ємною частиною якої була Сколівщина. Завдяки цим експедиціям дослідникові та його прихильникам вдалося відкрити для себе та зберегти в своїх наукових працях наступним поколінням відомості про особливості життя та побуту населення цього регіону, а також простежити їхню еволюцію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Боднарук І. На батьківщині Захара Беркута. Іван Франко й Тухольщина / І. Боднарук // Стрийщина. Історично-мемуарний збірник. – Нью Йорк – Торонто – Париж – Сидней : Б. в., 1993. – Т. III. – С. 32–46.
2. Горак Р. Іван Франко / Кн. восьма. Роки страждань / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів : Видавничий центр імені Івана Франка, 2007. – 546 с.
3. Горак Р. Іван Франко / Кн. дев'ята. Катастрофа / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів : Видавничий центр імені Івана Франка, 2008. – 480 с.
4. Горак Р. Іван Франко / Кн. десята. Quo tendis / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Ч. 1. – Львів : Видавничий центр імені Івана Франка, 2009. – 434 с.
5. Горак Р. Іван Франко / Кн. десята. Quo tendis / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Ч. 2. – Львів : Видавничий центр імені Івана Франка, 2009. – 360 с.
6. Горак Р. Іван Франко / Кн. друга. Цілком нормальна школа / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів : Видавництво отців Василян «Місіонер», 2001. – 204 с.
7. Горак Р. Іван Франко / Кн. п'ята. Не пора! / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів : Видавничий центр імені Івана Франка, 2005. – 426 с.
8. Горак Р. Іван Франко / Кн. перша. Рід Якова / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів : Видавництво отців Василян «Місіонер», 2000. – 232 с.

9. Горак Р. Іван Франко / Кн. сьома. Протистояння / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів : Видавничий центр імені Івана Франка, 2006. – 584 с.
10. Горак Р. Іван Франко / Кн. третя. Гімназія / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів : Видавництво отців Василіян «Місіонер», 2002. – 360 с.
11. Горак Р. Іван Франко / Кн. четверта. Університет / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів : Видавничий центр імені Івана Франка, 2004. – 472 с.
12. Горак Р. Іван Франко / Кн. шоста. В поті чола / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів : Видавничий центр імені Івана Франка, 2005. – 532 с.
13. Дем'ян Г. Таланти Бойківщини / Г. Дем'ян. – Львів : Каменяр, 1991. – 325 с.
14. Маковей О. Із щоденника / О. Маковей // Іван Франко у спогадах сучасників. – Кн. I. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1956. – С. 213–219.
15. Франко І. Ві. Кошут і Кошутська війна / Іван Франко // Житє і слово. Вістник літератури, історії і фольклору. – Львів : Друкарня Інститута Стaвропільського, 1894. – Т. I. – С. 461–477.
16. Франко І. VIII. Рукопис о. Теодора Поповича Тухлянського / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 32. – С. 273–280.
17. Франко І. Вандрівка рускої молодїжи. (II-га кореспонденція «Дїла».) / Іван Франко // Дїло. – Ч. 86. – 26 липня (7 серпня). – 1884. – С. 1–2.
18. Франко І. Вандрівка рускої молодїжи. (III-тя кореспонденція «Дїла».) / Іван Франко // Дїло. – Ч. 88. – 31 липня (12 серпня). – 1884. – С. 2.
19. Франко І. Вірші Степана Шепедія. [Додаток: тексти віршів] / Іван Франко // Записки НТШ. – Львів : Друкарня Наукового Товариства імені Шевченка, 1896. – Т. XI. – Кн. III. – С. 2–14.
20. Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину / Іван Франко // Франко І. Зібр. творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 68–100.
21. Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. Коментарі / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 22. – 515 с.
22. Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. Коментарі / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 397–436.
23. Франко І. Інтересний збірник з с. Хитара (пов<іт> Стрийський) (тимчасові відомості) / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 30. – С. 253–259.
24. Франко І. Карпаторуське письменство XVII – XVIII вв. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 32. – С. 207–229.
25. Франко І. Лист до М. П. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 236–252.
26. Франко І. Лист до М. П. Драгоманова від 4 грудня 1883 р. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 383–388.
27. Франко І. Передмова до другого тому (видання «Галицько-руські народні приповідки». Львів, 1908) / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у

50-ти т. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 38. – С. 317–322.

28. Франко І. Передмова до першого тому (видання «Галицько-руські народні приповідки»). Львів, 1905) / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 38. – С. 294–316.

29. Франко І. Передмова до третього тому (видання «Галицько-руські народні приповідки»). Львів, 1910) / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 38. – С. 323–328.

30. Франко І. Петрії і Довбушуки. Повість в двох частих. [Друга редакція] / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 327–488.

31. Франко І. Рутенці. Типи Галицьких русинів із 60-тих та 70-тих рр. мин[улого] в[іку]. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 15. – С. 7–41.

32. Франко І. Українсько-руська студентська мандрівка літом 1884 р. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 250–262.

33. Франко І. Чиста раса / Іван Франко // Жите і слово. Вістник літератури, політики і науки. – Львів : Друкарня Інститута Ставропігійського, 1896. – Рік. III. – Кн. II. – С. 129–142.

34. Франко І. Ярмарок у Смержу / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 19. – С. 342–345.

Статтю подано до редколегії 10.10.2013 р.

УДК 94 (477.83):342(430)"14"

**Микола ГАЛІВ,
Тарас БАТЮК,
м. Дрогобич**

АКТ НАДАННЯ НІМЕЦЬКОГО ПРАВА СЕЛАМ ГРУШІВ І ЛІТИНЯ НА ДРОГОБИЧЧИНІ (24 червня 1531 р.)

У статті проаналізовано акт надання німецького права селам Грушів (Грушова) і Літиня на Дрогобиччині від 24 червня 1531 р. Окреслено умови його надання, охарактеризовано зміст, перекладено і опубліковано сам документ.

Ключові слова: джерело, акт, німецьке право, села Грушів (Грушова) і Літиня, Дрогобицьке староство.

Haliv M., Batyuk T. The Act of German Law, Which Was Given to Villages Hrushiv and Litynya in Drohobych District (June 24, 1531). The article analyzes the act of German (Magdeburg) law, which was given to villages Hrushiv (Grushova) and Litynya in Drohobych district on June 24, 1531. It outlines the conditions of origin and gives the characterization of the content. Translation and publishing of the document was carried out.

Key words: source, act, German (Magdeburg) law, villages Hrushiv (Grushova) and Litynya, Drohobych eldership.

Галів Н., Батюк Т. Акт предоставлення немецкого права селам Грушув и Литыня на Дрогобиччине (24 июня 1531 г.). В статье проанализировано акт предоставления немецкого права селам Грушув (Грушова) и Литыня на Дрогобиччине от 24 июня 1531 г. Обозначено условия его возникновения, охарактеризовано содержание, переведено и опубликовано сам документ.

Ключевые слова: источник, акт, немецкое право, села Грушув (Грушова) и Литыня, Дрогобычское староство.

Постановка проблеми. В умовах актуалізації історико-краєзнавчих досліджень, що спостерігається на сучасному етапі розвитку історичної науки, назріває необхідність детального висвітлення історії сіл і міст нашого краю. Однак це завдання неможливо здійснити без уведення до наукового обігу значного комплексу невідомих або маловідомих актових джерел, багато з яких насправді є ключовими для розуміння й конструювання історії певних населених пунктів. Такими джерелами є, безумовно, й акти надання німецького (магдебурзького) права містам і селам

краю у XIV – XVI ст. Ця обставина обумовлює і обґрунтовує доцільність аналізу, зокрема, акту надання селам Грушова і Літиня (зараз с. Грушів і с. Літиня Дрогобицького району Львівської області) німецького права в першій половині XVI ст.

Аналіз досліджень. Історіографія проблеми поширення німецького права на теренах українсько-польського пограниччя насправді є доволі багатого (С. Курась, А. Бердецька, М. Горн та ін.). Цікавим дослідженням у цьому плані стала монографія польського історика Ельжбети Дибек «Локації на німецькому праві у Перемишльській землі в 1345 – 1434 роках» [19]. Серед українських учених питання поширення та функціонування німецького права у нашому крає торкалися В. Інкін [10], Ю. Гошко [5] та ін.

Слід зазначити, що аналізований нами документ аж ніяк не є невідомим, бо ще наприкінці XIX ст. потрапив у формі короткої анотації до «Актив гродських і земських» (т. 10) [18, 30, 32]. Пізніше його опрацював В. Інкін [10, 234–235, 254] та опублікував, на жаль, зі значними перекладацькими неточностями, львівський краєзнавець В. Лаба [11]. Прагнучи виправити помилки, відзначені нами у рецензії на книжку В. Лаби [3], ми ставимо собі за мету не просто вдруге оприлюднити документ, але й дати йому джерелознавчу характеристику.

Виклад основного матеріалу. Аналізований документ становить собою облату конфірмації привілею у Львівських гродських книгах за 1633 р. [14, 655–658]. Крім того, він був облатований у Жидачівських міських актах (1652 р.) [13, 1393–1396], Перемишльському гроді (1740 р.) [17, 2416–2419], а також знову у Львівському гродському суді (1636 р.) [15, 1247–1250] тощо. Копія однієї з львівських облат (1636 р.) знаходиться у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України (Фонд А. Чоловського) [1, 9 зв.–13]. Оригінал же цього документу до нашого часу, мабуть, не дійшов.

Тексти облат здебільшого ідентичні, щоправда наявні незначні відхилення, детерміновані філологічними здібностями чи неухважністю гродських писарів. Так, у облаті конфірмованого в 1636 р. привілею слова «прихилияючись до права земського» (як було в облаті 1633 р.) подано так: «прислухаючись до права земського». Інший приклад: тези «буде вільний своєю волею продати» (1633 р.) і «буде вільний своєю рукою продати» (1636 р.)

З огляду на те, що маємо справу з облатою, вважаємо недоцільним характеризувати матеріальну частину джерела (папір, чорнило, почерк писця тощо). Відзначимо, що оригінал документу мабуть був латиномовним, натомість облати – польськомовні з вкрапленнями латинізмів.

Власе акт надання німецького права селам Грушова і Літиня було здійснено дрогобицьким старостою Яном Кам'яноцьким у Грушові в суботу у день Івана Хрестителя (24 червня) 1531 р.

Зміст документа умовно можна поділити на чотири частини. У першій з них констатується факт викупу королем через дрогобицького старосту Яна з Кам'яноча сіл Грушова і Літиня та надання їм німецького права. Цікаво, що серед власників, у яких куплено села, названі лише зем'яни Губицькі – Юрко та Баль Бартоломій. Ще у 1508 р. вони були зафіксовані як власники Грушової, а Літиня належала шляхтичам Літинським [25, 114, 116]. Цілком можливо, що Губицькі між 1508 і 1531 рр. стали посідачами частини Літині, хоч про таку трансакцію наразі нічого невідомо. Більш вірогідною є гіпотеза, висловлена нами в публікації «Правова (майнова) та адміністративна належність села Літиня на Дрогобиччині у XV – XVIII ст.» [4], згідно з якою дрогобицький староста позаюрідичним шляхом приєднав Літиню до коронних маєтків. Відтак у 1531 р. Літиня перейшла до короля не лише від Губицьких, а й від Климка Літинського, якого або помилково, або з певних невідомих нам міркувань не згадали в акті надання Грушовій та Літині німецького права 24 червня 1531 р., і котрий отримав реальну винагороду лише 1554 р. Саме тоді Люблінський сейм затвердив обмін селами між Сигізмундом II Августом і Климентом Літинським – останній, віддаючи королеві Літиню, а також Тинів і Селище, отримував села Грушів і Кровичі в Любачівському старостві [20, 128]. Про втрату Літинськими села Літиня ще до 1554 р. говорить і люстрація Любачівського староства 1564 р., де зазначено, що дідичні села Літиня, Тинів і Селище «їм (шляхтичам Літинським. – Авт.) були раніше силою забрані панами старостами дрогобицькими» [7, 293].

Важливою, на наш погляд, є згадка й про те, що надане Грушовій і Літині німецьке право аж ніяк не було новим чи незнаним для селян цих сіл, бо їх власники й раніше, начебто, тримали своїх підданих в німецькому праві, але повинності брали «по-руськи». Зазначимо, надання с. Грушів німецького права датується 1422 р., коли його отримало місто Дрогобич (Грушів належав до маєтків дрогобицького вїта) [24, 97]. Тобто, на час включення цих добр до Дрогобицького староства мешканці Грушової (щодо Літині цього стверджувати не беремося) мали уже понад столітню традицію життєдіяльності у просторі норм німецького права. Щоправда, воно, очевидно, було неповним і не охоплювало усі сфери життя підданих, котрі все ж відробляли повинності й сплачували данини за старожитнім звичаєм («по-руськи»). Нічого дивного у цьому немає, оскільки німецьке (як і будь-яке інше іноземне) право, потрапля-

ючи на місцевий ґрунт, здебільшого синтезувалося з існуючими звичайними правовими нормами, часто перетворюючись на доволі химерний юридичний сплав, де зберігався принцип самоврядного управління (вибори громадою вїйта), але цивільні, кримінальні та інші норми набували ознак німецько-руської амбівалентності.

Другу частину документа складають загальні аспекти змісту наданого «на вічні часи» юридичного статусу. Передусім декларувалася особиста свобода селянина і рамки його розпорядження майном: відтепер він може його продати, обміняти і навіть піти геть з села без сплати вихідного. Однак при цьому повинен осадити на своєму наділі іншого господаря, щоб земля не пустувала, а податки і повинності й надалі сплачувалися та відроблялися.

Наступне положення цієї частини стосується лентвійтівського суду, з відання якого вилучалися справи, що належали до юрисдикції короля та його чиновників: про насильство, розбійництво на дорогах, пролиття шляхетської крові. Ці категорії справ належали до земського (шляхетського) права. Натомість, як відзначає В. Інкін, німецьке речове, карне і цивільне право застосовувалось у неурізаному вигляді [10, 234–235, 254].

Доволі неоднозначними для нас є такі слова із аналізованого привілею 1531 р.: «...ці обидва села будуть одного права слухати в Грушові, і в одному праві відповідати, ріллю свою записувати і не будуть повинні сусідам своїм та іншим чужим (іноземним) постороннім особам, лише правом німецьким тут то в Грушові і Літині [будуть] поступатися (керуватися. – Авт.)». Припускаємо, що йдеться про запровадження спільного обрання громадами Грушової і Літині єдиного для них громадського уряду, передусім вїйта, осередком якого проголошувалося село Грушова. Така заувага в документі могла бути викликана тим, що вїйтівство в Літині й надалі належало шляхтичам Літинським (можливо, саме їх згадано як «сусідів», до суду яких відтепер небажано було звертатися). Лише 30 березня 1539 р., з огляду на реформи королеви Бони, котра у 1537 р. стала державцею, а по суті, власницею Самбірського староства, чотири солтиства-князтва (Quattor scultetiae, vulgo kniastwa) у королівських селах Стрільбицька Воля, Волошинова Воля, Літиня, Стрільбичі за 460 марок-гривень і 16 грошей були відписані королеві. За літинське солтиство заплачено 182 марки і 40 грошей [21, 120]. Детальніше про це йдеться в обляті акту у Перемиських гродських книгах від 11 квітня 1540 р. З неї випливає, що самбірський староста Рафал Чосновський у присутності декількох шляхтичів (вони виступали поручителями) викупив за 182 марки-гривні «солтиство-князтво» (advocatia als knyastwo) у

Федька, сина Стецька Літинського, та Федька і Гриця, синів Михна Літинського [16, 142–144]. А теза про «записування ріллі» очевидно вказує на обов'язок новопосталого громадського уряду на чолі з виборним війтом вести належне справочинство, знову ж спільне для обох громад (у пізніших джерелах щодо цих двох сіл неодноразово згадуються спільні «книги Грушівські і Літинські»).

Третя і найбільша частина привілею декларує щорічні розміри повинностей, для визначення яких було проведено поміру ґрунтів. Загалом у селах наміряли 30 ланів (19 в Грушовій, 11 в Літині). Очевидно, місцеві дворища, яких, зважаючи на поборовий реєстр 1515 р., в Грушовій нараховувалося 11 (з них 4 спустошених татарами), а в Літині – 4 [25, 142–143], залишилися, проте мірилом оподаткування стали уже не вони, а лани, величина яких не була сталою і варіювалася від 24 до 54 і більше гектарів [9, 39–40]. З цього приводу, до слова, Ю. Гросман писав: «Найбільша трудність полягає у тому, що «лан» інколи уявляли собі не як точно визначену геометричну площу, а у вигляді, так би мовити, ідеального наділу, що повинен дати певну продукцію. Тому траплялося, що «лани» свідомо нарізали меншими чи більшими, залежно від рельєфу чи якості ґрунту. Різні «лани» можна зустріти навіть в межах одного села» [6, 53].

Загальні «тягарі», які поклалися на обидві громади, склалися з грошового чиншу, натуралій (виплачувалися щороку на свято св. папи Мартина – 11 листопада), а також повинностей. З кожного лану слід було сплачувати 2 гривні і 24 грошей, тобто 4 злотих чиншу. У контексті обрахунку цієї суми в документі згадується ліквідований фільварок та розподіл його ґрунтів між селянами. Мабуть, йдеться про фільварок Губицьких в Грушовій (до якого, можливо, належала частина Літині), бо про фільварок Літинських у Літині наразі не виявлено згадок в історичних джерелах. З огляду на розмір податку за прилучені екс-фільваркові землі, який складав майже половину (1 гривну – 48 грошей) чиншу з одного лану, припускаємо, що сам фільварок Губицьких займав приблизно 50% земель села Грушова. Панщину («роботизни»), котру селяни відробляли на фільваркових добрах, було комутовано в грошовий еквівалент (24 грошей з лану). Наголосимо, що упродовж XVII ст. розмір грошового чиншу сіл Грушова і Літинія зріс від 4 до 24 зл. з лану, що зафіксовано, зокрема, ревізією Самбірської економії 1686 р. [2, 88].

Розмір натуралій прив'язувався, з одного боку, до ланів (12 колод віса з усіх 30 ланів), з іншого – до числа господарів, які повинні «кожен зі свого хліба» давати по одній курці. Щоправда в люстрації 1570 р. зазначається, що, зокрема, літинські селяни одну курку та ще й 24 яйця сплачували щорічно з одного лану [8, 253]. На жаль, спираючись на привілей

1531 р. не можна визначити величину вівса, щороку сплачуваного до замку, бо колода як міра об'єму сипучих речовин і меду (XVI – XVIII ст.) не мала єдиного метрологічного стандарту, зате мала декілька різновидів (наприклад, у Галичині – львівський, стрийський, дрогобицький тощо). За нашими підрахунками, з 19 грушівських ланів припадало 7 колод і 5 відер-осьмачок, а з 11 літинських – 4 колоди і 3 осьмачки. Насправді – це небагато (приблизно 3 відра-осьмачки з лану). З люстрації ж 1570 р. випливає, що літинці з 11 ланів і однієї чверті сплачували вже 7 колод вівса [8, 253] – тобто приблизно 5 відер-осьмачок з лану. Натомість ревзія 1686 р. говорить про сплату з лану вже однієї колоди вівса, а також ще й однієї гуски, чотирьох курей, чотирьох каплунів, двох кіп (24 шт.) яєць [2, 88], що яскраво засвідчує невинне зростання натуральних данин.

Повинності, окреслені в аналізованому привілеї, зводяться до двох обов'язків: 1) раз на рік відбувати шарварки до млина, який, що цікаво, передбачалося збудувати в Літині. Зазначимо, що станом на 1515 р. в цьому селі вже був млин-фолюш [25, 143]. Ймовірно, він залишався у власності Літинських, тож за наказом старости слід було звести скарбовий млин. На 1570 р. уже згадується млин з одним колесом у Літині на річці Тисьмениця, який перебував в оренді [8, 255]; 2) відбувати повіз (надавати підводи і людей для перевезення певних вантажів) тоді, коли король зі своїм двором перебуватиме в Руському воєводстві. Важливо, що, немовби застерігаючи від можливих спроб перетворити цю повинність на регулярну, в документі зазначалася норма, відповідно до якої піддані згаданих сіл «не будуть повинні повозів везти, коли ЙКМ не буде з двором в землі Руській». До слова, через два роки (24 травня 1533 р.) з'явився привілей короля Сигізмунда I для мешканців сіл Дрогобицького староства, серед них і Грушової та Літині, де повторювалася ця вимога: надавати підводи слід було лише королеві, котрий можливо потребуватиме їх, будучи в руських краях [23, 61–65]. Попри це, з часом обов'язок повозу перетворився на невід'ємну складову повинностей селян зазначених сіл. У 1592 р., коли Грушова і Літиня опинилися в складі Самбірського староства [22, 143], з'явилася ординація, згідно з якою села рівнинних ключів зобов'язувались у порядку примусового наймання вивозити бочкову сіль із жуп на річкові склади до берегів Сяну (з лану по 24 бочки, або 8 возів; кожна поїздка прирівнювалась до чотирьох днів панщини). Форма наймання, як зауважив В. Інкін, приховувала неоплачувану панщинну частку в ньому, оскільки платилось по 5 грошів від бочки – на 3 гроші менше, ніж вільнонайманам [10, 36].

У документі йдеться і про оподаткування «попа» – руського православної священика, котрий з півланового попівства повинен платити

відповідну суму – 2 зл., тобто таку ж, як й інші піддані. Цікаво, що у 1515 р. священики і в Грушовій, і в Літині сплачували по 15 грошей (половину злотого) [25, 142–143]. Можливо, на той час з них брали менший чинш з огляду на збитки від татарського нападу, або ж у 1531 р. зросла величина попівства (відповідно, з півчверті до півлану). Це також, за умови наявності в священика тотожних розмірів ґрунту у 1515 і 1531 рр., може вказувати на збільшення загального чиншу, причому не лише з попа, але й зі звичайних кметів.

Крім того, у привілеї згадується й корчма в Грушовій, з якої корчмар щороку мав сплачувати окремий від громади чинш (або оренду), розміри якого у привілеї не фіксуються (мабуть тому, що не було виміряно ґрунтову посілість корчмаря). Зауважимо, що за люстрацією 1570 р. в Грушовій налічувалося вже два корчмарі, один з яких сплачував щороку 10 гривень (16 зл.), інший – 8 (12 зл. і 24 гр.) [8, 253].

Щодо останньої частини документа, котра становить перелік свідків, присутніх при помірі ґрунтів і наданні німецького права, то відсилаємо читача до генеалогічних довідкових видань, зокрема й праці І. Смутка [12].

Висновки. Отже, акт надання селам Грушова і Літиня німецького права від 24 червня 1531 р. зберігся у формі облат у актових книгах Львівського, Перемишльського, Жидачівського замку. Його структура охоплює декілька частин: викуп королем через дрогобицького старосту Яна з Кам'яноча згаданих та надання їм німецького права; загальні аспекти змісту наданого «на вічні часи» юридичного статусу, зокрема окреслення судових повноважень вїйта; щорічні розміри повинностей; перелік свідків. Перспективним напрямом подальших досліджень вважаємо здійснення компаративістичного аналізу цього документа з подібними правовими актами сіл і міст нашого регіону.

Документ

**Акт надання німецького права селам Грушова та Літиня
(24.06.1531 р.). Переклад**

Я, Ян з Кам'яноча, дідич Жешівський, урядник Дрогобицький, за наказом короля Його М-ті Пана мого милостивого Зигмунта Першого [титули], після викуплення ним сіл Грушова і Літиня, які викупив з рук зем'ян Губицьких Юрка і Баля Бартоломія, зволив своїх підданих потішити і зволив дати їм право німецьке, оскільки в німецькому праві в тих зем'ян вищеописаних сиділи і в тім праві [вони цих підданих] тримали, однак по-руськи брали. Його Кролівська М-ть, як Пан дідичний, через мене, урядника свого, зволив їм дати право німецьке на вічні часи і їх потомкам. Кожен з них [селян] буде вільний своєю волею продати, за-

мінити і, осадивши імення (маєтність. – Авт.), буде вільний піти геть без виходу, як право німецьке велить. Також Його Королівська М-ть, заховавши складники земського права свого [про] підпали, насильство, розбиття дороги (розбишацтво на дорогах. – Авт.), розлиття крові шляхецької та інші складники, котрі ЙКМ, прихилиючись до права земського, за собою залишає, і виймає з права німецького. ЙКМ-ть мені, урядникові своєму, наказав щоби виїхав з місцевою шляхтою [і] поміряв в тих то селах Грушовій і Літині поля, ріллю і луки. Тут наміряв дев'ятнадцять ланів в Грушовій і в Літині одинадцять. А оскільки ці обидва села будуть одного права слухати в Грушовій, і в одному праві відповідати, ріллю свою записувати, і не будуть повинні сусідам своїм та іншим чужим (іноземним. – Авт.) постороннім особам, лише правом німецьким тут то в Грушовій і Літині [будуть] поступатися (керуватися. – Авт.). ЙКМ [вирішив, щоб] з кожного лану на кожен рік на Св. Марціна по одній гривні чиншу платити. За фільварок, який там був і котрий розмірявся між ними (тобто ці землі прилучили до громад. – Авт.), постановили по другій гривні з кожного лану [платити]. За роботу, яку там робили до того фільварку – по півгривні з лану. А так [отже] кожен, хто на ланах сидить, з тих тридцяти ланів буде повинен давати кожного року по дві гривні і по грошей двадцять і чотири: з півлану – гривня і грошей дванадцять, з чверті – тридцять грошей, з півчверті – п'ятнадцять грошей. Священик має півлану [і] також має платити по гривні і грошей дванадцять. Теж там корчмар в тій Грушовій окремо від тих ланів кожного року має платити на св. Марціна. Теж будуть повинні всі посполиті з тих тридцяти ланів дати дванадцять колод вівса як з Грушової, так і Літині, і по одній курці кожен зі свого хліба. Один раз у рік ЙКМ-ть за тим осадженням і за ту данину відпускає з роботи всякої тільки [для] млина, який будуть повинні збудувати, язі ставити, оправити в Літині. Теж ЙКМ заховує собі повіз до Львова, до Городка, до Самбора, до Дрогобича, коли ЙКМ сам в землі Руській буде зі своїм двором і своєю персоною [...], але не будуть повинні повозів везти, коли ЙКМ не буде зі своїм двором в землі Руській.

При цьому було добрих людей досить: Ян Рихойський, Зигмунд Зажецький, Мацей Вацовський, Ян Молосецький, Олехно Ступницький, Якуб Сломський, Станіслав Заблотовський, Гжегож Беніковський, Денис Чобот, підстарости Дрогобицькі і інших досить, які є гідні віри. Діялося в Грушовій у суботу в день дня Св. Івана Хрестителя Року Божого MDXXXпершого.

Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 9. – Оп. 1. – Спр. 384. – Арк. 655–657; Спр. 387. – Арк. 1247–1250; Ф. 7.

– Оп. 1. – Спр. 42. – Арк. 1393–1396; Ф. 13. – Оп. 1. – Спр. 552. – Арк. 2416–2419; Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України. – Ф. 141 (А. Чоловський). – Оп. 1. – Спр. 1503 (Акти королівської гміни Грушів). – Арк. 9зв.–13.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника (далі – ВР ЛННБ). – Ф. 141 (А. Чоловський). – Оп. 1. – Спр. 1503.
2. ВР ЛННБ. Колекція мікрофільмів. – МР-69 : «Rewizja z inwentarzem Ekonomiej Samborskiej przed nas nizej mianowanych... kommissarzów spisana diebus julii 1686».
3. Галів М., Лаба В. Історія села Грушів від найдавніших часів до 1939 року. – Львів, 2008. – 100 с. [рецензія] / Микола Галів // Дрогобицький краєзнавчий збірник / [Ред. кол.: Л. Тимошенко (голов. ред.), В. Александрович, Л. Винар, Л. Войтович, Я. Ісаєвич та ін.] – Вип. XIII. – Дрогобич : Коло, 2009. – С. 372–382.
4. Галів М. Правова (майнова) та адміністративна належність села Літина на Дрогобищині у XV – XVIII ст. / Микола Галів // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [Редактори-упорядники В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – Вип. 4. – С. 12–20.
5. Гошко Ю. Звичаєве право населення Українських Карпат та Прикарпаття XIV – XIX ст. / Ю. Гошко. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1999. – 330 с.
6. Гроссман Ю. М. О расслоении крестьян Русского и Белзкого воеводств в XVII в. / Ю. М. Гроссман // Материали по истории сельского хозяйства и крестьянства СССР. – М. : Наука, 1974. – Сборник VIII. – С. 42–79.
7. Жерела до історії України-Руси видає Археографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. – Т. III : Люстрації земель Холмської, Белзької і Львівської 1564-5 р. – Львів, 1900. – 586 с.
8. Жерела до історії України-Руси видає Археографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. – Т. VII : Люстрація королівщин в руських землях корони з р. 1570. – Львів : Накл. НТШ, 1903. – 364 с.
9. Инкин В. Ф. Дворище и лан в королевских имениях Галичины в XVI – XVIII вв. / В. Ф. Инкин // Материали по истории сельского хозяйства и крестьянства СССР. – Москва : Наука, 1974. – Сборник VIII. – С. 27–41.
10. Інкін В. Сільське суспільство Галицького Прикарпаття у XVI – XVIII століттях: історичні нариси / Василь Інкін / [Упорядкування та наукова редакція Миколи Крикуна]. – Львів, 2004. – 420 с.
11. Лаба В. Історія села Грушів від найдавніших часів до 1939 року / Василь Лаба. – Львів, 2008. – 100 с.
12. Смуток І. Вступ до генеалогії шляхетських родів Самбірського повіту XVI – початку XVII ст. / Ігор Смуток. – Львів : Камула, 2008. – 339 с.

13. Центральний державний історичний архів України у Львові (далі – ЦДІАУ у Львові). – Ф. 7. – Оп. 1. – Спр. 42.
14. ЦДІАУ у Львові. – Ф. 9. – Оп. 1. – Спр. 384.
15. ЦДІАУ у Львові. – Ф. 9. – Оп. 1. – Спр. 387.
16. ЦДІАУ у Львові. – Ф. 13. – Оп. 1. – Спр. 14.
17. ЦДІАУ у Львові. – Ф. 13. – Оп. 1. – Спр. 552.
18. Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej, z archiwum tak zwanego Bernardyńskiego we Lwowie w skutek Fundacji A. Stadnickiego (далі – AGZ). – Lwow, 1884. – Т. X: Spis oblat zawartych w aktach grodu I ziemstwa lwowskiego. – 542 s.
19. Dybek E. Lokacje na prawie niemieckim w ziemi przemyskiej w latach 1345 – 1434 / E. Dybek. – Lublin : Tow. Naukowe KUL, 2004. – 242 s.
20. Matricularum Regni Poloniae Summaria, excussis codicibus, qui in Chartophylacio Maximo Varsoviensi asservantur (далі – MRPS). – Varsoviae, 1919. – P. V., Vol. 2. – XV + 1573 p.
21. MRPS. – Varsoviae, 1915. – P. IV., Vol. 3. – 439 p.
22. Sumariusz Metryki koronnej. Seria nowa. Tom IV: Księga wpiśów podkanclerzego Jana Tarnowskiego MK 137 z Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie 1592 / [Opracował Krzysztof Chłapowski]. – Warszawa : Wydawnictwo DiG, 2012. – Dok. N 331. – 309 s.
23. Z arhiwum Drohobycza. Zbiór przywilejów, aktów, dekretów granicznych, lustracyi, memorialów i t.p. / Wydał prof. Feliks Gątkiewicz. – Drohobycz : Z drukarni Jana Brosia, 1906. – 407 s.
24. Zbiór dokumentów Małopolskich / [Wyd. I. Sułkowska-Kurasiowa, S.Kuras]. Cz. I – VIII. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk : Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wyd-wo PAN, 1962 – 1975. – Cz. VII, 1975. – XXXI + 438 s.
25. Źródła dziejowe. – Warszawa, 1902. – Т. XVIII. Cz. 1: Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym. T. VII. Cz. 1: Ziemie ruskie. Ruś Czerwona / Opisana przez A. Jabłonowskiego. – 252 + XLVII + XVIII + 72 s.

Статтю подано до редколегії 10.10.2013 р.

УДК 94(477.8)(091)"19"

Василь ІЛЬНИЦЬКИЙ,
м. Дрогобич

ПОСТАТЬ ТРИФУНА ГАЧІЧА НА ТЛІ ВИЗВОЛЬНОГО РУХУ У КАРПАТСЬКОМУ КРАЇ ОУН

У статті на основі невідомих та маловідомих документів розкриваються особливості діяльності серба Трифуна Гачіча в українському національному русі опору. З'ясоване питання його ролі у налагодженні контактів із визвольним рухом Д. Михайловича. Доведено, що усі спроби радянських спецслужб залучити Т. Гачіча до оперативних заходів зазнали краху.

Ключові слова: Трифун Гачіч, ОУН, УПА, Карпатський край, чекісти.

Ilnytskyi V. The Figure of Trifun Hadzic against the Background of Liberation Movement in the Carpathians OUN. On the basis of unknown and less-known documents the activity of the Serb Trifun Hadzic in a Ukrainian national resistance movement is revealed. The question of his role in establishing the contact with D. Mihaylovich's liberation movement is clarified. It was proved that all attempts to involve T. Hadzic in the Soviet secret police operational measures have failed.

Key words: Trifun Hadzic, OUN, UPA, highlands, Soviet security servicemen.

Ільницький В. Фигура Трифуна Гачича на фоне освободительного движения в Карпатском крае ОУН. В статье на основе неизвестных и малоизвестных документов раскрываются особенности деятельности серба Трифуна Гачича в украинском национальном движении сопротивления. Выяснен вопрос его роли в налаживании контактов с освободительным движением Д. Михайловича. Доказано, что все попытки советских спецслужб привлечь Т. Гачича к оперативным мерам не оправдались.

Ключевые слова: Трифун Гачич, ОУН, УПА, Карпатский край, чекисты.

Постановка проблеми. Носії репресивно-каральної системи усвідомлювали: військова перемога над ОУН і УПА не означала перемогу над ідеєю українського національного визволення. Саме тому радянська ідеологічна машина упродовж усього періоду існування поширювала низу міфів, які формували негативне ставлення у суспільстві щодо українського національно-визвольного руху. Одним із таких міфів було вороже ставлення і нетерпимість націоналістів щодо представників інших національностей. Водночас наявність значного масиву документів дає

підстави стверджувати, що це було не так. Основним принципом відносин із представниками інших національностей поставало визнання прагнення українського народу до відновлення незалежної держави. У свою чергу, українські націоналісти підтримували спроби інших поневолених націй до відновлення їхніх національних держав. У контексті розгортання сучасних дискусій вивчення і висвітлення зазначених складних питань має істотне значення.

Аналіз досліджень. У сучасній історичній літературі практично відсутні праці про діяльність представників інших національностей у складі Карпатського краю ОУН. Фрагментарні відомості про участь іноземців у визвольному русі містяться в узагальнюючих дослідженнях Ю. Киричука, А. Русначенка [11; 13]. Окремі відомості про участь євреїв у визвольному русі надають праці В. В'ятровича [2]. Натомість аналогічних студій про участь сербів у національно-визвольному русі майже нема. Щоправда, участь серба Т. Гачіча у контексті спроб налагодження співпраці українських націоналістів із сербським антикомуністичним рухом висвітлюється у розвідці І. Патриляка та О. Пагірі [12]. Крім цього, про перебування серба на території Карпатського краю ОУН можна довідатися із декількох взаємодоповнюючих радянських і підпільних документів, а також зі спогадів Мирослава Симчича-«Кривоноса». На жаль, на сьогоднішній день нам не вдалося опрацювати матеріали самої кримінальної справи Т. Гачіча (у Галузевому державному архів Служби безпеки України та архіві Управління Служби безпеки України Івано-Франківської області вона відсутня) та віднайти інші підтвердуючі, доповнюючі матеріали з даного питання. Однак, відсутність будь-яких узагальнюючих праць, присвячених постаті серба Т. Гачіча, зумовлює нашу спробу здійснити науковий пошук на основі невідомих та мало-відомих документів.

Саме тому **мета статті** полягає у з'ясуванні особливостей діяльності Т. Гачіча у підпільно-революційному русі Карпатського краю ОУН, а також у розкритті спроби радянських спецслужб використати його у своїх оперативних заходах.

Виклад основного матеріалу. Дані про Т. Гачіча можна пізнати з його свідчень, спецповідомлень та переписки між НКВС УРСР та СРСР. Звісно, інформація у вказаних документах писалася зі слів самого Т. Гачіча, що надає їй суб'єктивного характеру. Відтак встановити ступінь її достовірності складно. Водночас дані, подані чекістами, вважаємо більш достовірними, оскільки Т. Гачіч був непересічним підпільником. Його допитували не тільки місцеві слідчі Івано-Франківської (Станіславської) області, але й республіканські. З-поміж них доцільно виокремити народного

комісара внутрішніх справ Головного управління боротьби із бандитизмом (ББ) НКВС СРСР – А. Леонтєва. Логічно, що дані, зазначені у протоколах допиту, перевірялися, у тім числі і шляхом запитів у Югославію. Спробі використати його в серйозній агентурній комбінації передувала ґрунтовна перевірка поданої у протоколі допиту інформації.

Арешт Трифуна Гачіча місцеві та республіканські спецслужби вважали особливим досягненням. Про це вони оперативно звітували у всесоюзне відомство. Зокрема, 3 жовтня 1944 р. заступник начальника відділу боротьби з бандитизмом НКВС СРСР полковник держбезпеки Свирин і начальник УНКВС у Станіславській області полковник державної безпеки І. Завгородній інформували у повідомленні заступника наркома внутрішніх справ СРСР комісара державної безпеки 2 рангу Круглова та народного комісара внутрішніх справ УРСР комісара державної безпеки 3 рангу В. Рясного. Відповідно до документа УНКВС Станіславської області 7 вересня 1944 р. у селі Троїця Снятинського р-ну (тодішнього Заболотівського р-ну) Івано-Франківської області – на основі агентурних даних – під час пересування сотні «Скуби» (із куреня «Чорних чортів», очолюваного «Козаком») затримали учасника УПА Гачіча Трифуна Обреновича [3, 121].

У пізніших інформаціях (27 жовтня 1944 р.) начальник УНКВС Станіславської області полковник держбезпеки І. Завгородній повідомляв народного комісара внутрішніх справ УРСР комісара державної безпеки 3 рангу Рясного, що покази затриманого Т. О. Гачіча представляють особливу цінність. Після цього, на вимогу начальника відділу ББ НКВС СРСР А. Леонтєва, Т. Гачіч літаком був направлений у Москву разом із матеріалами справи і протоколами його допитів [6, 33].

Незначні біографічні дані, названі самим Т. Гачічем на допиті, очевидно перевірялися чекістами. Зокрема, він вказав, що народився 1915 року у с. Чумич (Югославія), а за національністю – серб. За соціальним походженням – з родини селянина-середняка. Отримав солідну освіту, закінчивши Белградську військову академію. Упродовж 1936 – 1941 рр. служив у югославській королівській армії у чині поручника. У квітні 1941 р., після капітуляції югославської армії, Т. Гачіч потрапив до німецького полону. Відтак послідовно утримувався у таборах для військовополонених Франції, Німеччини (Нюрнберг) і України (Стрий). У таборі м. Стрий, за його власними свідченнями, проводив роботу із організації комуністичних ланок і вербував добровольців у югославську революційну армію. Перебуваючи у таборі, зумів вивчив українську і російську мови. У листопаді 1943 р. йому вдалося здійснити втечу із табору [5, 56, 59; 8, 335].

Намагаючись якомога швидше повернутися до Югославії, Т. Гачіч у грудні 1943 р. був затриманий боївкою СБ Коломийського окружного проводу ОУН. Після тривалої перевірки та фільтрації йому було запропоновано працювати викладачем старшинської школи УПА при вказаному проводі. На цю пропозицію він погодився [5, 56]. Від 21 червня до 20 серпня 1944 р. Т. Гачіч працював у старшинській школі при Коломийському окружному проводі ОУН викладачем стрілецької справи, а також проводив заняття із вивчення всіх відомих йому видів зброї різних армій [8, 335]. Про своє перебування у старшинській школі Т. Гачіч на допитах 16 вересня і 6 жовтня 1944 р. свідчив: *«Ця школа була створена у травні 1944 р. за ініціативою «Бориса», знаходилася на казарменному становищі і помічалася в домі мешканця с. Брустори Яблонівського району під горою Буковец. ... Випуск школи був святково відзначений виступом спеціально прибулого з цього приводу «Бориса», відповідальними промовама «полковника Кропиви» і «Степового», прийняттям слухачами присяги про вірність ОУН-УПА і врученням їм свідоцтв про закінчення школи. Після цієї церемонії всі присутні сфотографувалися перед приміщенням школи і кожному із них були вручені знімки на пам'ять»* [8, 335]. Перебуваючи в українському націоналістичному підпіллі, Т. Гачіч користувався псевдом «Гот». У цей період він неодноразово мав розмови із керівниками ОУН про необхідність налагодження контактів із четниками Д. Михайловича. Водночас Т. Гачіч намагався зв'язатися із провідником Станіславівського обласного проводу Ярославом Мельником-«Робертом» і навіть надсилав йому листа, копія якого чекістами була вилучена при обшуку. До речі в подальшому чекісти спробували використовувати цю обставину для встановлення зв'язку між Т. Гачічем і «Робертом» чи його штабом.

5 вересня 1944 р. Т. Гачіч отримав завдання від організаційного референта Коломийського окружного проводу ОУН Г. Легкого-«Бориса» пробратися до Югославії і встановити там зв'язок із четниками Михайловича, інформувати їх про політичну ситуацію в Україні та збройну боротьбу ОУН та УПА. Т. Гачіч повинен був зібрати також дані про боротьбу четників Д. Михайловича проти Народно-визвольної армії Югославії на чолі із Й. Тіто.

Механізм налагодження зв'язку був наступний. Після встановлення контакту Т. Гачіч повинен був із Югославії зв'язатися рацією із Коломийським окружним проводом ОУН для отримання подальших вказівок стосовно ведення переговорів із командуванням четників Михайловича у питаннях координації антибільшовицької боротьби. Зокрема, зв'язок між Г. Легким-«Борисом» і Т. Гачічем було обумовлено на 1, 10 і 30 чис-

ла кожного місяця (починаючи із жовтня). Водночас були встановлені пароль та порядок зв'язку по рації: позивний «Бориса» – sky (хвиля 143), позивний Т. Гачіча – got (хвиля – 165). Час роботи 15.00 за середньоєвропейським часом [9, 78; 5, 57].

7 вересня 1944 р. у с. Троїця Снятинського р-ну (тодішнього Заболотівського р-ну) Т. Гачіча було затримано разом із групою з восьми вояків, які дезертирували із угорської армії. Довідавшись про основне завдання Т. Гачіча, яке полягало у налагодженні контактів із четниками, чекісти Івано-Франківської області вважали доцільним використати обумовлений зв'язок між останнім та «Борисом» на предмет запенгування штабу Коломийського окружного проводу ОУН і наступної його ліквідації. Однак, обласні чекісти самостійно цього зробити не могли через відсутність відповідної апаратури. У зв'язку із цим просили надіслати їм пеленгаторні установки чи доручити НКДБ запенгувати штаб «Бориса» за вказаними вище радіограмами. У той час чекісти розробили спеціальний порядок роботи із налагодження зв'язку із Г. Легким-«Борисом», за яким Т. Гачіч протягом десяти хвилин (давав свій позивний SKY, потім тире, ОК і К, що означало перехід станції на прийом) викликав по рації «Бориса». Через десять хвилин станція Т. Гачіча відповідала наступним порядком: свій позивний (GOT), потім тире ОК, R-1 до 5 (в залежності від якості зв'язку), після чого давав QTC, що означало «маю для вас радіограму» і К – «переходжу на прийом». У подальшому радіооператори переговорювалися по колу. Текст радіограм передавався згідно спеціально виробленого для Т. Гачіча шифру [5, 58].

Після допиту та перевірки Т. Гачіча у Москві союзні спецслужби мали намір його використати більш масштабно. Зокрема, у січні 1945 р. народний комісар внутрішніх справ ГУББ НКВС СРСР А. Леонт'єв надіслав народному комісару внутрішніх справ УРСР Рясному інформацію по справі Т. Гачіча. Тут зазначалося, що Т. Гачіч направлявся у розпорядження Рясного у супроводі заступника начальника 1 відділення 1 відділу ГУББ НКВС СРСР підполковника Матвєєва для дальшого оперативного використання. А. Леонт'єв вважав, що Т. Гачіча доцільно буде використати, ввівши його у керівні кола підпілля. У Москві був розроблений план використання, легенда та завдання, які йшли у додатку. Відтак Т. Гачіча потрібно було уже на місці (Івано-Франківська обл.) використовувати спільно з іншим агентом, який перебував у республіканських чекістів і радистом, підібраним безпосередньо на місці. На думку А. Леонт'єва, Т. Гачіч міг бути уведений в підпілля із легендою спеціальної місії від четницького корпусу Д. Міхайловіча, який прибув

із Югославії для встановлення контакту та налагодження зв'язку з керівними колами ОУН і УПА. Наголошувалося: у випадку особистої згоди Т. Гачіча на використання за розробленим планом мав бути надісланий у розпорядження інший агент, а радиста для групи Т. Гачіча мали підібрати на місці із числа наявних агентів у місцевих чекістів. Зв'язок із Т. Гачічом планували здійснювати через надану йому радіостанцію за двома програмами [7, 2].

Перша програма – для випадку, коли оунівці будуть вимагати передати їм радіостанцію і шифр за наявності можливості роботи станції без контролю. За першого варіанту Т. Гачіч, передаючи оунівцям радіостанцію, знайомить їх із шифром четників Д. Михайловича, а про програму і шифри зв'язку із чекістами мовчить. Створюючи видимість зв'язку із четниками, Т. Гачіч при першій можливості посилає чекістам необхідні дані по другій програмі і шифру чекістів. В обох випадках Т. Гачіч буде постійно отримувати інформацію оунівців про стан справ, обстановку, повідомляти її чекістам під приводом інформування керівництва четників. Водночас А. Леонтєв наголошував: якщо НКВС УРСР з якихось переконань вважали недоцільним використання Т. Гачіча, його повинні були передати в УНКВС Станіславської області для використання у якості в'язня і навідника по відомих йому зв'язках ОУН і УПА [7, 3]. Перед цим А. Леонтєва особливо зацікавила інформація із допиту Т. Гачіча, в якій він зазначав наступне: разом із ним протягом січня – квітня 1944 р. у селах тодішнього Яблонівського району Станіславської (тепер – Івано-Франківської) області проживав партизан із відділу Ковпака – Бабин (Бобин) Микола Андрійович (бл. 1922 р.). Останній до війни був студентом Київського педагогічного інституту, а після поранення нібито відстав від відділу, був затриманий оунівцями і проживав за підробленими документами, видавав себе за дезертира. У квітні М. Бабин за дорученням Т. Гачіча і за його сприяння втік від оунівців і перейшов до червоноармійців. Саме у зв'язку із цим 29 жовтня 1944 р. А. Леонтєв писав начальнику відділу ББ НКВС УРСР Т. Буриліну, що потрібно негайно встановити, чи був М. Бабин у відділі Ковпака, за яких обставин потрапив до оунівців. У тому випадку, якщо би виявилася змога допитати його, то слід з'ясувати: 1. Обставини знайомства з Т. Гачічом; 2. Політичні переконання Т. Гачіча і його робота в ОУН; 3. Деталі його втечі від оунівців, яку участь приймав у цьому Т. Гачіч [4, 275–275зв.].

У листопаді 1944 р. заступник начальника відділу НКВС УРСР по ББ підполковник державної безпеки Т. Бурилін і начальник відділення відділу ББ НКВС УРСР старший лейтенант державної безпеки Вай-

сберг доповідали начальнику відділу ББ НКВС СРСР А. Леонтєву, що Микола Бабин в особовому складі партизан не числився і тому встановити місце його перебування і допитати за цими питаннями не було змоги [4, 274].

Проводячи подальше слідство, чекісти отримали від Т. Гачіча інформацію про близько 200 членів ОУН і УПА, у тім числі про весь склад Коломийського окружного проводу ОУН, командирів великих відділів УПА, керівників і 30 слухачів старшинської школи, а також структуру оунівських організацій на Станіславщині. За результатами, вказаними у протоколі допиту, начальник Коломийського оперативного сектора – заступник начальника УНКВС Плиенко проводив вилучення виявлених осіб в Коломийському, Яблонівському, Кутському, Жабівському районах [5, 58].

Попри все, Трифун Гачіч не дав згоди брати участь в оперативних заходах чекістів і у січні 1945 р. слідство по його справі було закінчено. За відсутності складу злочину він був звільнений з-під варти, а потім направлений на збірно-пересильний пункт уповноваженого по репатріації при РМ СРСР для відправки на батьківщину. До речі, сама архівно-слідча справа №21355 за звинуваченням Т. Гачіча зберігалася у архіві КДБ при РМ СРСР, що підтверджує особливу її цінність [8, 336].

У переписці чекісти називали Трифуна Гачіча «інтересною фігурою». Радянські спецслужби змушені були констатувати, що до кінця так і не могли його збагнути. Як один із варіантів не виключали, що Т. Гачіч працював за завданням німецької розвідки, а на радянські спецслужби робив вихід саме через Коломийський окружний провід, куди він був спеціально введений [5, 60].

Витяг із архівно-кримінальної справи Т. Гачіча вплив уже в іншій справі. Так, під час розгляду кримінальної справи за звинуваченням Симчича Мирослава Васильовича та спроби повторного його засудження (за «нововиявленими» обставинами), чекісти у м. Івано-Франківську склали 8 жовтня 1968 р. протокол огляду матеріалів архівно-слідчої справи (№Р 21355) за звинуваченням Трифуна Гачіча. Справа переглядалася слідчим слідчого відділення УКДБ по Івано-Франківській області капітаном Гончаровим за участі понятих Запорожець Ольги Василівни і Островерхової Євгенії Олександрівни. Огляд проводився у кабінеті слідчого із 14.00 до 15.45. У результаті було виявлено, що із числа слухачів, які закінчили старшинську школу Коломийського окружного проводу ОУН в серпні 1944 р., на допитах Т. Гачіч назвав: «Симчич Ярослав-«Кривоніс», 1925 року народження, уродженець і мешканець села Верхній Березів Яблонівського району» [8, 335].

Збереглися цікаві спогади, написані самим Т. Гачічем, про перебування у підпіллі. Документ написаний 29 січня 1944 р. за підписом «Гот». *«Дорогі друзі! Хочу Вам описати коротко свою подорож по Галичині. Я вийшовши з лягрумав лиш одну товаришку – паличку, що міряла води річок, а їх є дуже багато. В дорозі я стрінувся на селах з українськими націоналістами, які довідавшись про мою втечу і плян переходу до Югославії, радили йти радше через Румунію, як через Мадяричину. Тому, що були обдерті мої черевики, я задержався в одному селі, щоб їх направити. Там пізнав я кількох членів Організації українських націоналістів та юнаків. Вони дали мені різні книжки з яких я пізнав історію Українського Народу, літературу та географію України. Я пізнав життя та боротьбу українського народу протягом століть за свободу. Боровся той нарід проти Половців, Гунів, Татар, Москалів, Поляків і нині бореться проти Німаків. Теперішня Організація, що вже 23 роки веде боротьбу за свободу, зараз є базою національної партизанки. ОУН є сильно зорганізована, це «держава в державі». Вона береже життя кожного чоловіка, провіряє його працю та всі спрямовує на правильний шлях. Проти проступників є спеціальний апарат «боївки», що карає винувників. Поляки бояться та дрожать, як риби. Українці не признають їх вищости, (як панівного народу).*

Совітські і польські партизани не мають що робити на українських землях. В літі був у Галичині ген. Колпак з 5000 партизан, але зазнавши тут великих втрат від українських партизан, утік. Деякі з партизан Колпака остали в лісі і їх виловили, а деякі пристали до національних партизан.

Через Галичину можна їхати в кожную сторону, бо ОУН має сильні і безпечні зв'язки. Також є можливий перехід через границю, хоч тяжкі є там зв'язки, але на весні буде ліше. ... Як прийде весна, то я піду до своїх, щоб сплатити довг Вітчизні і разом з другими буду кувати долю Югославії. Українці до нас ставляться дуже прихильно і подивляють нашу партизанку. Я вірю, що українці дадуть Вам поміч в утечі, може вирвуть з лягрів, а напевно допоможуть на волі і переведуть через границю. Я тепер живу близько з українськими націоналістами. Як буду здоров, то може піду у їх партизанку, бо зближається час важких подій, час національної революції. Українці бють всіх своїх ворогів, головно москалів і німчаків» [10, 16].

Для повноти картини потрібно навести спогад про Т. Гачіча уже згаданого Мирослава Симчича: *«Колоритною фігурою в старшинській школі був серб Гачіч. Кадровий офіцер, син міністра, мабуть, внутрішніх справ Югославії, потрапив до фашистського полону. В концтаборі*

здружився з полоненими українцями-оунівцями. Підготували втечу й успішно її здійснили. Група з п'ятьох утікачів прибилася на Косівщину, карпатські ліси стали їм прихистком. Капітан Гачіч викладав у школі артилерію. Українською мовою оволодів доволі швидко, викладач з нього був неабиякий.

У мене з капітаном Гачічем трапився інцидент... Стою на бойовій стійці. Капітан Гачіч кудись відлучився з табору. Вечірня темрява й злива наче змовились – накрили – гори водночас. Темно, хоч око виколи. Коли це чую, хтось чалапає плаєм. Підпускаю близько, щоб не втік, а моді: «Стій! Хто йде?» «Капітан Гачіч», – відповідає з ледь помітним акцентом. Капітана-то я впізнав, але мушу за статутом запитати кличку. Називає, проте стару, ще вчорашню. Я йому: «Руки вгору!» Підняв мовчки. «Кругом!». Повернувся, знову ж таки беззвучно. «Долів!». Капітан покійно розлігся в калабані. Мало того, що лежить у баюрі, ще й зверху дощ періщить, як праником. Викликаю чергового з вартівні, бо не маю права покидати стійку. Той поки почув умовний сигнал у шумі дощу, поки причвалав, то Гачіч вимок, мов конопляний сніп. Хоч тіпай. Розлютився на мене невимовно. Проте совість моя чиста, бо діяв за статутом. Викладач ніяк не міг пробачити мені нічного «вимочування». Як я не старався, як не зубрив його предмет, жодної «п'ятірки» капітан мені не поставив [1, 142–143].

Висновки. Попри доволі незначну та неповністу з'ясовану інформацію про постаць Т. Гачіча, достовірним є факт його перебування та активної діяльності в українському визвольному русі. Власноручно написані спогади підтверджують відвертість та ширість цієї співпраці, захоплення рухом українських націоналістів. Тиск радянської репресивно-каральної системи та спроби використати Т. Гачіча в оперативних комбінаціях не зламали сербського патріота, захопленого українським визвольним рухом і не примусили його стати розмінною монетою у планах спецслужб. Водночас ця ситуація є прикладом толерантного ставлення ОУН і УПА до представників різних національностей, спроби їхнього залучення до визвольного руху поневолених народів, а також визнання права кожної нації на власну державу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрусак М. Брати грому / Михайло Андрусак. – Коломия : Вік, 2005. – 832 с.
2. В'ятрович В. Ставлення ОУН до євреїв : формування позицій на тлі катастрофи / Володимир В'ятрович. – Львів: «Мс», 2006. – 144 с.
3. ГДА СБУ. – Ф. 2-Н. – Оп. 55 (1953). – Спр. 5. – Т. 1. – 401 арк.
4. ГДА СБУ. – Ф. 2-Н. – Оп. 55 (1953). – Спр. 5. – Т. 4. – 448 арк.

5. ГДА СБУ. – Ф. 2-Н. – Оп. 65 (1953). – Спр. 4. – 275 арк.
6. ГДА СБУ. – Ф. 2-Н. – Оп. 67 (1953). – Спр. 11. – 62 арк.
7. ГДА СБУ. – Ф. 2-Н. – Оп. 106 (1954). – Спр. 1. – 265 арк.
8. ГДА СБУ. – Ф. 5. – Спр. 67616. – Т. 5. – 337 арк.
9. ГДА СБУ. – Ф. 13. – Спр. 372. – Т. 19. – 297 арк.
10. ГДА СБУ. – Ф. 13. – Спр. 398. – Т. 18. – 378 арк.
11. Киричук Ю. Український національний рух 40–50-х років ХХ століття : ідеологія та практика / Юрій Киричук. – Львів : Добра справа, 2003. – 464 с.
12. Патриляк І. Спроби українського націоналістичного підпілля нав'язати контакти із сербським і литовським антикомуністичними рухами (1943 – 1950 рр.) / Іван Патриляк, Олександр Пагіря // Сторінки воєнної історії України: Зб. наук. статей / [Відп. ред. О. Є. Лисенко]. НАН України. Інститут історії України. – К. : Інститут історії України, 2011. – Вип. 14. – С. 127 – 150.
13. Русначенко А. Народ збурений : Національно-визвольний рух в Україні й національні рухи опору в Білорусії, Литві, Латвії, Естонії у 1940–50-х роках / Анатолій Русначенко. – К. : Університетське видавництво «Пульсари», 2002. – 519 с.

Статтю подано до редколегії 09.10.2013 р.

УДК 94(≈411.16)-058.862"1912/1914":94(477.83)(091)

Богдан ЛАЗОРАК,
м. Дрогобич

БУДИНОК ДЛЯ ЄВРЕЙСЬКИХ СИРІТ ІМЕНІ ФРАНЦА ЙОСИФА І В ДРОГОБИЧІ (1912 – 1914 рр.): МАФІОЗНИЙ ПІАР ЧИ МИЛОСЕРДНА ФУНДАЦІЯ ЯКУБА ФАЙЄРШТАЙНА?

100-річному ювілею корпусу
історичного факультету ДДПУ ім. І. Франка
присвячую!

Лазорак Б. Будинок для єврейських сиріт імені Франца Йосифа І в Дрогобичі (1912 – 1914 рр.): мафіозний піар чи милосердна фундація Якуба Файєрштайна? На підставі невідомих джерельних свідчень у статті аналізується інституційний розвиток проекту, процес будівництва та церемонія посвяти Будинку для єврейських сиріт у Дрогобичі у 1912 – 1914 рр. Здійснено спробу характеристики змісту меценатської діяльності фундатора сиротинця – нафтового магната, політика та першого мафіозі Дрогобича початку ХХ ст. – Якуба Файєрштайна.

Ключові слова: будинок для єврейських сиріт, Якуб Файєрштайн, єврейський кагал, політичні махінації, меценатство.

Lazorak B. The Building for Jewish Orphans Named after Franz Joseph I in Drohobych (1912 – 1914): Mafia PR or Merciful Foundation of Jakub Fayyershtayn? Based on the unknown source evidences the institutional development of the project, the construction process and the ceremony of initiation of the House for Jewish orphans in Drohobych in 1912 – 1914 are analyzed in the article. An attempt was made to characterize the content of patronage conducted by the founder of the orphanage – oil magnate, politician and the first mafia man in Drohobych in early XX-th century – Jacob Fayyershtayn.

Keywords: the building for Jewish orphans, Jakub Fayyershtayn, the Jewish kahal, political manipulations, patronage.

Лазорак Б. Дом для єврейских сирот имени Франца Йосифа І в Дрогобыче (1912 – 1914 гг.): мафиозный пиар или милосердная фундация Якуба Файєрштайна? На основании неизвестных источниковых сведений в статье анализируется институциональное развитие проекта, процесс строительства и церемония посвящения Дома для еврейских сирот в Дрогобыче в 1912 – 1914 гг. Сделано попытку характеристики смысла меценатской деятельности фунда-

© Лазорак Б. Будинок для єврейських сиріт імені Франца Йосифа І в Дрогобичі (1912 – 1914 рр.): мафіозний піар чи милосердна фундація Якуба Файєрштайна?

тора приюта – нефтяного магната, політика и первого мафиози Дрогобича начала XX в. – Якуба Файерштайна.

Ключові слова: *дом для єврейських сирот, Якуб Файерштайн, єврейський кагал, політичні махінації, меценатство.*

Постановка проблеми. Більшість історичних будівель «австрійсько-го Дрогобича» XIX – початку XX ст., які збереглися до нашого часу, досі не мають своєї «написаної історії», яка, як видається, повинна ґрунтуватися на встановленні ключових фактів про: 1) час, джерела та фінансові розміри фундації; 2) проект архітектури та процес будівництва споруди; 3) відкриття та посвяту будівлі; 4) соціальне призначення та функції будівлі в міському середовищі від часу будівництва до сьогодні.

Аналіз досліджень. Зважаючи на той факт, що книга журналіста і поета Романа Пастуха «Вулицями старого Дрогобича» (Дрогобич, 1991 р.) внесла в науковий обіг грубі помилки стосовно багатьох будівель міста, актуальність джерелознавчого дослідження міських забудов Дрогобича є очевидною. До слова, більшість фактів, зібраних Р. Пастухом, стосуються інформації збереженої в історичній пам'яті міщан переважно міжвоєнної доби (1919 – 1939 рр.), коли значна частина міських приватних та державних будівель австрійського часу змінили своє соціальне призначення [7, 39–40]. Добре відомо, що люди, які народилися в міжвоєнний період, пам'ятали в основному первинне призначення будинків або ж скупі факти про їх ранню історію. Навіть попередньо накопичена краєзнавча література міжвоєнної доби зрідка описує деталі з історії сиротинцю. Наприклад, відомий польський краєзнавець Мсціслав Мсцівуєвський [17, 25–26] досліджував історію будинку вибірково, оминаючи факти про процес його будівництва, посвяту, внутрішню організацію тощо. Не випадково найновіша розвідка професора Леоніда Тимошенка про історію корпусу історичного факультету (колишнього сиротинцю в часі Австро-Угорщини і міжвоєнної Польщі) підтвердила актуальність пошуку нової інформації про будинок єврейських сиріт в Дрогобичі, принаймні на рівні збережених фондів архівів міських установ [8].

У фондосховищі Державного архіву Львівської області, а також на сторінках дрогобицької преси першої третини XX ст. нам вдалося віднайти блок нових джерельних свідчень про будинок єврейських сиріт у Дрогобичі, якому в 2013 р. виповнюється 100 років від часу завершення будівництва. Відтак, корпусу історичного факультету цього річ, як виявилось, властиве своєрідне свято з цієї нагоди.

Мета статті – на основі невідомих та маловідомих джерельних свідчень проаналізувати інституційний розвиток проекту, процес будівни-

цтва та церемонію посвяти будинку для єврейських сиріт у Дрогобичі у 1912 – 1914 рр. Охарактеризувати меценатську діяльність фундатора сиротинця – нафтового магната, політика Дрогобича початку ХХ ст. – Якуба Файерштайна.

Виклад основного матеріалу. Ініціатором побудови будинку навесні 1911 р. [21, 2] був відомий нафтовий магнат, політик та презес єврейського кагалу Дрогобича – Еліаш Файерштайн [20]. Однак, принаймні до кінця червня 1911 р. проект залишався лише на папері. Згодом справу будівництва сиротинцю почав реалізовувати син Еліаша – Якуб Файерштайн (1866 – †1927, Карлсбад) [11], який посівши місце батька в єврейському кагалі, мав сильний і водночас своєрідний авторитет у місті, оскільки його постать була доволі неоднозначною, так само як і мета, поставлена ним у його меценатській діяльності. Одні сучасники вважали його добрим меценатом та патріотом єврейської національної громади міста, інші – корупціонером, мафіозі і найбільшим злочинцем, політичні махінації якого спровокували «криваві вибори» 1911 р., бюрократизацію міської поліції та частини політиків магістрату і повітової ради.

Ще перед «кривавими виборами» його прибічники вважали, що Я. Файерштайн з давніх часів належав до найбільш шанованих і люб'язних людей в Дрогобичі, який мав «порядний характер, шляхетські манери, був великим філантропом і здобув свій статус завдяки своїй наполегливій праці» [14]. До початку Першої світової війни Я. Файерштайн обіймав кілька серйозних адміністративних посад: презеса єврейської ради в Дрогобичі, віцебургомістра міста (1905 – 1907 рр.) [6, 578–579], а також був дійсним членом різноманітних гуманітарних інституцій і товариств [14]. Я. Файерштайн, будучи серйозним політиком, долучився до організації власної партії «Файерштайна», з якої на вибори 1911 р. делегував доктора права Натана Левенштайна. На противагу його силам діяла сіоністська партія, якою керував пан Шпіцман і доктор Розенберг, яка постійно намагалася очорнити діяльність Я. Файерштайна і навіть в своїй одноденній газеті «Підкарпатський голос» намагалася викрити потаємні факти його кар'єри [14]. Після кривавих виборів, коли військові вбили 26 міщан і поранили 47 осіб, ім'я Я. Файерштайна все частіше почало асоціюватися з ініціатором цих подій [23]. Зрештою, джерельні свідчення містять чимало інформації про справжні особисті амбіції Я. Файерштайна, політичний піар якого завжди виступав на перше місце перед громадськістю краю. Не випадково його противники часто називали «...анальфаетом, який навіть не міг поставити особистого підпису на папері, і який був позбавлений найпримітивнішої культури.



Якуб Файерштайн (Портрет невідомого автора. Дрогобич, 1910 р.) та особистий підпис від 26 грудня 1912 р.

Був чоловіком упертим, в розмові доступним не для кожного, особливо для тих, хто виходив за межі його власного «Я» [23, 3–4]. Його потужний нафтовий капітал працював «виключно на його ім'я, гонор, авторитет і бажання управляти усім» [23, 4]. З його діяльністю пов'язують зародження авторитаризму в середовищі магістрату та інших державних інстанцій міста, підкуплених «вовчою клікою Файерштайна» [23, 4]. Скажімо, впродовж 1909 – 1914 рр. голосування щодо бургомістра залежало, в основному, від волі Я. Файерштайна, оскільки його політична група обіймала більшість магістрату. Добре відомо, що чиновників різних державних інституцій міста, які не влаштовували Я. Файерштайна і його нафтову промислову групу, швидко усували з посад [5, 658]. У

1909 р. в дрогобицькій газеті «Tydzień» було опубліковано інформацію про те, що на засіданнях гмінної ради магістрату, при вирішенні бюджетних питань, завжди панував незрозумілий суспільству дух Я. Файерштайна, «рука» якого впливала на всі прибуткові рішення урядників, незважаючи на те, що він не був бургомістром міста. В цей час «стара політична група» бургомистра Яна Невядомського вже не мала змоги конкурувати з «мафіозними групами нафтових магнатів» [2, 273]. Преса, однак, зуміла не побоятись такої антидемократичної системи в магістраті міста і, відверто дорікаючи, називала політику Я. Файерштайна «індивідуалістичною», яка ґрунтувалася часто на підтримці «karabinów mauzerskich» [12].

У будь-якому випадку будівництво будинку сиріт мало не тільки політичний характер в стосунку піару, але й позитивне культурно-релігійне значення для міста, позаяк величезна кількість безпритульних єврейських дітей з усього повіту отримала унікальну можливість повноцінного виховання, яке включало проживання і навчання в одному закладі. Як правило, це були діти бідних євреїв, які померли від важкої праці у нафтовому бізнесі «Ґалицької каліфорнії», значна частина дітей походила з єврейської дільниці Дрогобича, яка здавна називалася «Лан». Також в будинок першочергове право вступу мали діти єврейських родин, які постраждали в часі «кривавих виборів 1911 р.» [28]. В цілому, програма набору в сиротинець передбачала виховання єврейських дітей з усього повіту.

Проблема сирітства в Дрогобичі та повіті на початку ХХ ст. була однією із найбільшочіших, адже існував приплив робітників в часі «нафтової лихоманки», також фінансова криза 1905 р. серйозно збільшила потенційне число бідних робітників, а відтак і число смертності внаслідок голодних смертей, нещасних випадків. Не випадково після 1905 р. поживалась тенденція збільшення вдів і сиріт в повіті. В поодиноких випадках ця проблема вирішувалася за рахунок особистого опікунства або ж за рахунок «охоронок» (опікунств) релігійних громад, можливості яких завжди були обмежені і слабо фінансувалися державою. Наприклад, 10 грудня 1901 р. під час свого засідання дрогобицький магістрат, розглядаючи нагальні питання, пов'язані із проблемою сирітства у місті, схвалив рішення про підвищення дотацій на утримання лише трьох сиріт, якими опікувався пан Возняк [25]. Сума дотацій складала 300 корон на рік, тобто по 100 корон на кожну сироту [25]. Зауважимо, що з кожним роком кількість сиріт зростала, при цьому у межах різних національних громад. Наприклад, після того, як восени 1902 р. померли українці Марія і Василь Стасюки, сиротами залишилося 6 малих дітей [18].

Якщо в середовищі бідного та середнього міщанства ситуація з опікунством була невнормованою, то для дітей інтелігенції та урядовців діяли спеціальні програми. Так, в лютому 1906 р. у Відні було створено Товариство взаємодопомоги «Beamtenhilfe», члени якого мали власний бюджет і всіляко допомагали один одному, особливо вдовам та сиротам, родини яких входили в Товариство [10].

У Дрогобичі так само, як і в інших повітових містах, в системі міської феміни існувала посада судді, який відповідав за проблеми опікунства та сиріт. Наприклад, до середини серпня 1912 р. ці функції виконував суддя Кліш, який користувався позитивним авторитетом серед сиріт Дрогобицького повіту, оскільки щотижня організовував із ними зустрічі і безпосередньо надавав їм різноманітну підтримку. Не дивно, що коли він був переведений на службу до Підбужа, громадськість міста звернулася до радника повітової ради пана Пілецького з проханням постаратися повернути суддю Кліша в Дрогобич [22]. З різних джерел довідуємося, що саме цей суддя намагався лобювати фінансування справи опікунства з боку магістрату через усі доступні його юрисдикції інстанції.

Частина громадськості міста все ж часто протестувала навіть щодо мінімальних дотацій з боку магістрату на користь сиріт, мовляв, *«чого це вони повинні платити на утримання дітей пияків»* [16]. Збільшення цих докорів, особливо в часі «нафтової економічної кризи» 1905 р., змушувало урядників магістрату шукати нові джерела фінансування утримання сиріт.

У період з 15 грудня 1911 р. до початку січня 1912 р. Я. Файерштайн почав організовувати Товариство, яке б безпосередньо займалося підтримкою єврейських сиріт та будівництвом сиротинця, яке отримало назву «Towarzystwo ku wspieraniu wychowanków zakładu sierot żydowskich w Drohobyczu» (далі – «Товариство») [1, 1–1зв.]. 26 грудня 1912 р. у Дрогобичі відбулися Загальні збори 11 фундаторів «Товариства», які обрали своїм головою ініціатора справи Я. Файерштайна [1, 4]. Секретарем «Товариства» голова призначив Леона Шуцмана [1, 4]. На засіданні було уважно перечитано і проаналізовано зміст кожного параграфу статуту «Товариства», після чого одногослосно було прийнято рішення про його затвердження [1, 4]. Статут «Товариства» містив 18 параграфів, кожен з яких стосувався конкретного предметного розділу, які врегульовували інституційний розвиток «Товариства», його внутрішню організацію, функції і, щонайголовніше, процес будівництва сиротинця та механізми догляду за вихованцями [1, 4–7]:

§1. Громадське товариство діє в межах міста Дрогобича і має назву «Towarzystwo ku wspieraniu wychowanków zakładu sierot żydowskich w Drohobyczu».

§2. Основною ціллю «Товариства» є допомога вихованцям будинку для єврейських сиріт в Дрогобичі, а також співпраця з гміною єврейської національної громади міста в справі організації керівництва і догляду за будинком.

§3. Основними цілями товариства є: а) збір коштів від членів «Товариства» з метою створення фонду для часткового покриття коштів на утримання вихованців сиротинця; б) вибір делегатів з штату «Товариства» на посади управителів та наглядачів господарства сиротинця.

§4. Фондуші «Товариства» формуються за допомогою: а) членських внесків; б) добровільних датків готівкою чи натурою (будматеріал, транспорт, обладнання, харчі тощо); в) доходів від вистав, концертів, публічних виступів та добродійних акцій на користь будинку сиріт.

§5. До складу «Товариства» входять члени двох категорій: звичайні та почесні. Звичайним членом може бути будь-хто, хто зобов'язується сплачувати членські внески щонайменше у розмірі 6 корон на місяць, і при записі до книги учасників заплатить щонайменше 1 корону. Почесним членом може бути лише той учасник «Товариства», який буде обраний радою за заслуги перед «Товариством» чи громадськістю міста.

§6. Кожен член «Товариства» має право: а) брати участь в нарадах і голосуванні на засіданнях; б) пропонувати членів для прийняття; в) здійснювати внески та розпоряджатися ними в межах цілей «Товариства»; г) здійснювати особисте право вибору при усляких виборах під час засідань.

§7. Кожен член зобов'язується: а) регулярно виконувати постанову §5 щодо оплати; б) допомагати «Товариству» відповідно до своїх можливостей; в) підтримувати ухвали Загальних зборів «Товариства» та його відділу. Гонорові члени мають услякі права звичайних членів, а також звільнені від їхніх обов'язків.

§8. Припинення членства відбувається за умов: а) добровільного виходу з «Товариства» з обов'язковим письмовим повідомленням своїх намірів у відділ, за три місяці до закінчення адміністративного року; б) примусового виключення з «Товариства» на підставі рішення важливих приводів та рішення керівництва.

§9. Справами «Товариства» керують: 1) Відділ; 2) Загальні збори.

§10. Відділ складається із 12 членів і 4 заступників, які обираються на загальних зборах терміном на 6 років. Відділ обирає зі свого складу голову, заступника голови, секретаря, касира і господаря (завгоспа). Голова відділу є головою «Товариства». У випадку смерті члена Відділу або в разі його триразової неявки на зібрання Відділу, голова призначає на його місце того члена, за якого проголосувала більшість, а при однако-

вій кількості голосів функції члена виконує весь Відділ. Функції Відділу: 1) приймає членів; 2) укладає річні записи прибутків та витрат сиротинця і подає на затвердження в Раду єврейської національної громади міста; 3) щороку вибирає серед членів «Товариства» осіб, які не належать до Відділу, – інспекцію сиротинця, яка складається із 5 членів. Інспекція разом із делегатами від Ради єврейського кагалу здійснює нагляд за господарством сиротинця. До складу інспекції входять також одна або дві жінки. Інспекція звітує перед радою кагалу в поточних справах і делегує до складу Ради одного або двох членів, які мають право дорадчого голосу. Керівництво і секретар Відділу представляють «Товариство» і відповідають за усі залишки доходів, які в кінці кожного кварталу надсилають до каси єврейської гміни з метою утримання сиротинця.

§11. Засідання Відділу відбувається з волі своїх членів відповідно до потреб, принаймні 1 раз на місяць. Під час засідання 3 члени Відділу повинні повідомляти Відділ про Збори. Для прийняття рішень необхідно мінімум 4 голоси члена та керівника або його заступника. Під час засідання ведеться запис протоколу, а рішення зборів стверджує голова, секретар і один із членів Відділу. В разі відсутності голови його функції виконує заступник.

§12. Секретар здійснює кореспонденцію протоколів Загальних зборів, засідань Відділу, а також веде книги ухвал, виготовляє різноманітні запрошення, доручення голови і зберігає актову документацію «Товариства».

§13. Касир зберігає різні кошти «Товариства», виділяє гроші на підставі асигнацій господаря і записує прибутки та витрати до касової книги.

§14. Господар (завгосп) здійснює нагляд над господарством сиротинця, усіма службовцями, асигнує прибутки та витрати, ухвалені Відділом, щоквартально звітує за усі прибутки та витрати Відділу з метою відправлення надлишку коштів до каси кагалу.

§15. Звичайні загальні збори «Товариства» відбуваються в кінці кожного шкільного року. У випадку важливих справ чи у випадку прохання $\frac{1}{4}$ членів організуються надзвичайні збори. На загальні збори члени запрошуються у письмовій формі з відповідним поданням порядку денного. Ухвали приймаються тільки за наявності абсолютної більшості голосів. Зміна статуту може бути схвалена в присутності не менше 30 членів і за наявності $\frac{2}{3}$ голосів. Розпуск «товариства» може відбуватися лише в присутності $\frac{2}{3}$ членів за наявності $\frac{3}{4}$ голосів.

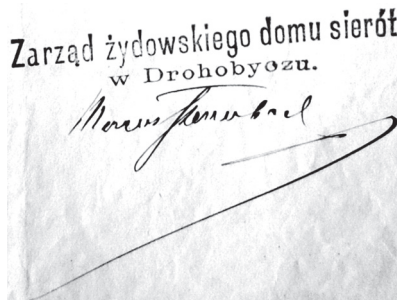
§16. Права вільних зборів: 1) прийняття звіту Відділу стосовно діяльності та фінансів; 2) вибори Відділу; 3) обирання почесних членів; 4) зміна статуту; 5) ліквідація «Товариства» при наявності $\frac{2}{3}$ звичайних членів.

§17. Суперечки між членами, а також між членами та Відділом вирішуються у «полюбовному» суді (внутрішньому), до складу якого кожна із сторін обирає по два судді, які в свою чергу добирають собі суперарбітра, а вразі незгоди арбітра обирає Відділ.

§18. У випадку ліквідації «Товариства» його майно передається на користь сиротинця.

26 грудня 1912 р. свої підписи в протоколі першого засідання Товариства і в статуті «Товариства» поставили: Маркус Штернбах, рабин Барух Маргулес, нафтовий магнат Давід Гартенберг, Осіас Шрайер, Норберт Шауфер, нафтовий магнат Ігнацій Файерштайн, Якуб Файерштайн, крайовий адвокат, д-р права Александер Бергверк, Леон Шутцман, Давід Блох, Ліпа Золлер (Фоллер?) [1, 4, 7].

31 січня 1913 р. Товариство надіслало до дрогобицького староства документацію про реєстрацію Товариства, яку попередньо юридично оформив дрогобицький адвокат, д-р права Леона Танненбаум [1, 1]. Після затвердження статуту і супровідних рішень в Дрогобичі документацію було надіслано на розгляд в канцелярію Високої Генеральної Делегатури у Львові [1, 1]. Реєстрація документів у Львові тривала впродовж 24 лютого – 23 травня 1913 р. і завершилась позитивним рішенням [1, 2–3]. 3 лютого 1913 р. управитель єврейської гміни Дрогобича М. Штернбах від імені гміни затвердив «Товариство» і його статут [1, 8]. 4 лютого 1913 р. через канцелярію дрогобицького староства польськомовний статут «Товариства» було подано на затвердження до Високого цісарсько-королівського Намісництва у Львові [1, 10]. Рішення про ствердження «Товариства» було прийняте 24 лютого 1913 р. [1, 10зв., 18], а остаточний рескрипт був виданий 1 березня 1913 р. [1, 22].



Канцелярський штампель уряду єврейського будинку сиріт в Дрогобичі та особистий підпис Маркуса Штернбаха (14 січня 1917 р.)

Паралельно із процесом становлення «Товариства», починаючи від кінця травня 1912 р., громадськість міста Дрогобича розпочала кампанію критики діяльності урядового комісара, який очолював міську касу заощаджень (ощадкасу). Критика стосувалася нагальної потреби фінансування будівництва будинку для єврейських сиріт, частка яких була в повіті найбільшою [15, 1]. Журналісти з'ясували, що проект будівництва був пов'язаний із потужними фінансовими махінаціями, які були вигідні як для міської каси заощаджень, так і для приватних магнатів, які долучалися до благородного проекту [15, 1]. Передовсім йшлося про те, що будинок для єврейських сиріт був першочерговим завданням і мав важливе соціальне значення для життя громади [15, 1]. З одного боку, віталася ініціатива комісара каси зібрати 100 000 корон, а з іншого – ставилося питання, де комісар буде брати іншу суму 100 000 корон, адже загальний бюджет вже на перших етапах проекту складав 200 000 корон [15, 1]. Як виявилось, комісар відкрив іпотечний кредит на користь Товариства зі сприяння будівництва будинку сиріт, що цілком могло бути пов'язане із фінансовими махінаціями, які в цілому можуть призвести до бюджетної ями в економіці цілого міста [15, 1]. Величний дім для єврейських сиріт, як зазначалося, «буде возвеличувати ім'я презеса єврейського кагалу», посаду якого тоді обіймав Я. Файерштайн [15, 1]. Водночас прогнозувалося, що будівля «неодмінно стане головною пам'яткою в списку заслуг міської каси заощаджень» [15, 1]. Спеціально для організації збору коштів на будівництво будинку сиріт Я. Файерштайн та комісар Каси попередньо провели у місті акцію під гаслом «Діти», яка відбувалася в часі урочистостей, пов'язаних із ювілейними святкуваннями на пошану Франца Йосифа I, який позиціонувався у монархії виключно з організацією справи милосердя [15, 1].

Зауважимо, що у своїх перших публікаціях щодо будівництва будинку сиріт журналісти мали за мету не стільки заперечити потребу його побудови, скільки показати односторонній характер фінансової політики комісара ошадної каси, який, схиляючись до ідей Я. Файерштайна, забував про численні проблеми із житлом для інших громадян, які потребували капітальних ремонтів. Як зазначалося, «комісар ошадної каси повинен однаково служити як сиротам, так і батькам родин, позбавлених даху над головою, і передовсім інтересам публічним» [15, 1].

Єврейський кагал Дрогобича самотужки аж ніяк не міг збудувати сиротинець, адже прибутки та видатки громади були доволі нестабільними. Наприклад, в 1913/1914 р. загальний прибуток громади стано-

вив 90 000 корон, а видатки 60 000 корон [20], відтак будівництво могло бути профінансовано виключно за сприяння приватного капіталу, щоправда, виключно через державні операції. Відтак, ще на початку червня 1912 р. журналісти міської газети «Reforma», акцентували увагу на тому, що проект будівництва від самого початку був покритий глибокими фінансовими таємницями і махінаціями, які тяжіли «з гори» [20]. Як зазначалося, «власні амбіції Я. Файерштайна в справі будівництва сиротинцю чомусь мають бути погашені за рахунок зруйнованої майнової бази не тільки єврейської громади, але й громади цілого міста» [20]. Вказувалося, зокрема, на те, що для локальних потреб можна було б zorganizувати невеликий фонд для будівництва значно меншого будинку, який би вміщав щонайбільше 50 сиріт [27], адже проблема сирітства у місті та околицях в межах єврейської громади не перевищувала більше половини цієї цифри [20], навіть з огляду на те, що за своєю чисельністю єврейський кагал в повіті становив у 1912 р. 32 000 осіб [27]. Проте за словами критиків, Я. Файерштайн «захотів за чужий рахунок, незважаючи на фінансові негаразди у місті, створити колосальну справу, щоб тільки на величному будинку для сиріт заблистів золотими літерами напис, що дана справа була здійснена за його презесури в кагалі» [20]. Зауважимо, що подібні фінансові механізми та піар-методи здійснив батько Якуба – Еліаш Файерштайн при будівництві однієї із єврейських божниць Дрогобича, на якій так само було викарбовано його ім'я [20].

На початку червня 1912 р. преса повідомила про чергове намагання Я. Файерштайна позичити у міської ощадної каси 180 000 корон, оскільки коштів знову забракло [28]. Нова позичка цілком могла призвести до банкрутства багатьох купців Дрогобича, бізнес яких черпав кошти саме через позички у ощадній касі [28]. Зважаючи на такі застереження, журналісти інколи із сарказмом рекомендували магнатам, які любіювали проект у владних інстанціях, використати власні кошти на будівництво. Наприклад, Я. Файерштайнові пропонувалося відмовитися на користь будівництва сиротинцю від своєї річної пенсії у розмірі 10 000 корон, які нараховувалися від посади директора приватного «Товариства ощадності та кредиту» [28]. Віцепрезесу єврейського кагалу Дрогобича Маркусу Штернбаху пропонувалося зректися від прибутків, які він отримував від подарованого йому публічного маєтку [28]. Водночас бургомістру Раймонду Ярошу пропонувалося перерахувати на рахунки Товариства з будівництва сиротинцю частину своїх доходів від курортного бізнесу в Трускавці [28]. На той час усіх у місті цікавило, звідки Я. Файерштайн буде брати кошти на оплату відсотків

від позики у ощадній касі, не враховуючи питання стосовно коштів на утримання адміністрації сиротинця та утримання дітей [28].

Строгість критики меценатства Я. Файерштана залежала від загальної фінансово-господарської політики, яку провадила його партія в магістраті. На відміну від інших національних громад, в часі урядування Я. Файерштайна єврейська гміна Дрогобича зрідка подавала до загальноміського звіту ґрунтовні дані про свої прибутки та витрати. Саме тому стосовно фінансових проектів у журналістів часто виникало запитання: як при такому низькому бюджеті єврейська національна громада може підтримувати серйозні видатки на проект будинку сиріт? [21]. 15 липня 1912 р., тобто ще на початкових етапах будівництва сиротинцю, журналісти облятувати інформацію про те, що видатки проекту перевищуватимуть 400 000 корон, а загальні кошти, зібрані єврейською громадою станом на початок будівництва, становили лише 130 487 корон 6 галлерів [21]. Не випадково, Я. Файерштайн зробив ставку на фінансові позички з боку міської Ощадної каси [21]. Відтак «послушні» урядники каси все ж видали ордер на 100 000 корон, які були позичені для будівництва сиротинцю. Та постало нове запитання, звідки Я. Фаерштайн візьме ще близько 170 000 корон? [21]. Влітку 1912 р. було підраховано, що лише утримання однієї сироти в будинку щороку коштує 400 корон, відповідно 100 сиріт – 40 000 корон [21]. Водночас оплата праці урядникам та адміністрації сиротинцю становила суму у розмірі 50 000 корон [21]. Відтак загальні видатки могли становити на початках близько 1 000 000 корон [21]. Фінансова схема проекту цікавила усіх тим більше, що грошові можливості загрожували потенційним банкрутством сиротинцю [21]. З іншого боку, навіть у разі завершення будівництва утримання будинку так чи інакше повинно було здійснюватися за рахунок коштів єврейської громади міста [27]. Саме тому під час виборів до кагалу журналісти рекомендували сіоністській партії оголосити бойкот, з метою відмежуватися від справи будівництва сиротинцю, ініційованого Я. Файерштайном [21]. Проте в середині жовтня 1912 р. на чолі кагалу знову ж таки стала політична група Я. Файерштайна [21].

У 1913 р. журналісти Дрогобича почали викривати інші негативні моменти, пов'язані із «відмиванням» коштів податкового уряду міста, які мали скеровуватися на потреби каси сиріт, які наповнювалася виключно за рахунок податків [19]. З'ясувалось, що лише в 1908 р. урядник податкової служби міста пан Валерій Гендзерський з рахунків сирітської каси незаконно перерахував на дрібні рахунки 41 688 корон [19]. Ці гроші частково покривали відсотки у місцевому банку від за-

стави власного будинку В. Гендзерського. Незважаючи на те, що міністерство фінансів виявило цей злочин і скерувало справу в суд [19], подібного роду випадки серйозно шкодили справі опіки над сиротами.

Місце для будівництва будинку для сиріт було виділено на пустинному ґрунті по вул. Собеського, який належав єврейській національній громаді Дрогобича [11]. Зважаючи на те, що початку будівництва перешкождали політичні війни, розпочаті у 1911 р. та фінансові негаразди [11], будівельні роботи розпочалися лише на початку травня 1912 р. і тривали до початку серпня 1913 р.

Проектні та інженерні роботи над будівництвом сиротинця спільно виконували інженери дрогобицького магістрату Францішек Єллонек та впливовий брат Бруно Шульца – Исидор Шульц [26, 442; 3]. Усі будівельні роботи виконувала чеська фірма «В. Fischmann & Com.» з міста Брно. Реквізитний штамп цієї фірми досі зберігається на лівій стіні парадного входу в сиротинець. Будинок був запроектований у «П»-подібному плануванні, яке передбачало внутрішній дворик та парк. Сиротинець мав три поверхи, просторий напівпідвал, в якому розмістили басейн для навчання плавання, автономну кухню, господарські кімнати тощо. З лівої частини підвалу влаштовано аварійний вихід, який веде у двір будинку.

На першому поверсі розташувалися кімнати для персоналу та адміністрації, а спальні зосереджувалися на третьому поверсі, з відповідним поділом для дівчат та окремо для хлопців. На другому поверсі розміщувалися класи для навчання, кабінети вчителів, а також синагога для внутрішніх обрядових потреб, яка фактично займала другий та третій поверхи. Синагога мала у верхній частині два круглих вікна з рамами у формі зірки Давида, які також збереглися до нашого часу. Над центральним входом розміщувалися два високих вікна псевдоготичної форми, які також освітлювали синагогу. Вони були обрамлені білим півколом з чітким написом польською мовою «Zydowski Dom Siegót» («Єврейський дім сиріт»), під яким розміщувався ліплений рослинний орнамент з овалом у центрі та зіркою Давида (тепер напівзатерта). Обрамлення збереглося дотепер, проте напис стертий [8, 2]. Над загальним порталом синагоги знаходилася пам'ятна стелла, на якій позолоченими літерами мовою ідиш було написано час побудови та ім'я фундатора – Якоба Файерштайна. Вочевидь згадані написи були ліквідовані у часі німецької окупації Дрогобича, коли тут було зосереджено Біржу праці [8, 2].

Ковані парадні двері виготовила дрогобицька слюсарська фірма одного із членів «Товариства» Норберта Сайферта, на яких досі збе-

рігається фірмова марка «N. Seifert» [24, 193] (в часі російської інвазії 1915 р. двері витримали погром донських козаків, в окремих секціях збереглися отвори від куль). Особливим досягненням проекту було спорудження автономної котельні, яка приєднувалася до правого крила корпусу сиротинцю зі сторони внутрішнього дворика. Спорудження котельні, встановлення двох котлів та цегляної труби для газових викидів здійснювала віденська конструкторська фірма «L. Gussenbauer & Sohn», металева емблема якої до цих пір зберігається на цегляній трубі моделі «Sien IV.». Котельня подавала гарячу воду по трубах в усі приміщення сиротинця, а стабільність тиску забезпечували два клепані баки ємністю 2 000 л, виготовлені французькою фірмою, які дотепер зберігаються на горищі корпусу історичного факультету.

16 серпня 1913 р. журналісти повідомили, що Я. Файерштайн, як головний меценат справи, сприяв пришвидшенню будівництва і припиненню робіт коло нового будинку, до якого заселив 30 єврейських сиріт з метою комплексного утримання, навчання та виховання [13]. Переважно це були діти з Дрогобича, Меденич, Губич, Борислава, Тустанович та Східниці [13]. З інших джерел довідуємося, що перше поселення відбулося у вересні 1913 р., коли в сиротинець було прийнято 24 єврейських хлопчики [11]. Вочевидь, в цей час відбувся лише набір першої групи сиріт. Далі їх число постійно зростало, а незначні будівельні роботи над інтер'єром та фасадом будинку тривали принаймні до осені 1914 р.

Загальний бюджет проекту склав майже 500 000 корон [11]. До фінансування проекту долучилися також і багатії із середовища польської національної громади, щоправда їхні імена поки що з'ясувати не вдалося [11]. Натомість, добре відомо, що основний капітал вклав безпосередньо Я. Файерштайн, не враховуючи того, що він особисто переконував багатих людей жертвувати кошти на будівництво будинку сиріт, у зв'язку із чим журналісти позиціонували його діяльність такими словами: «...jak żebrak rękę wystawiał ten pan krociowy» [11]. Відкриття нового будинку настільки зворушило громаду міста, що факт його нещодавньої причетності до кривавих виборів до певної міри «призабули». Натомість, деякі громадяни почали вважати, що «Якуб Файерштайн має ангельське шляхетство духу і серця, яке Бог надає лише своїм обранцям» [11].

18 січня 1914 р. відбулася урочиста посвята єврейського сиротинцю. Про свої враження від побаченого будинку очевидці писали так: «при вул. Собеського, над містом здійнявся угору новий величний будинок, який подібно до інших Божих домів міста, презентував себе своїм головним фасадом, виконаним дуже майстерно і красиво» [11].



Будинок для єврейських сиріт в Дрогобичі
(Поштівка друкарні Йозефа Пільпля. Фото Б. Лібермана. Дрогобич, 1914 р.)

Посвята відбулася фактично через 4 місяці після прийняття до закладу першої групи сиріт. На урочистість прибули почесні гості губернатор пан Замойський зі Львова, дрогобицький староста пан Жукотинський, в товаристві двох комісарів зі староства, бургомістр Дрогобича Раймонд Ярош, судовий радник д-р права пан Адам Пілецький, радник шкільної управи та директор дрогобицької гімназії ім. Франца Йосифа I Йосиф Старомейський (Староміський), завідувач головної пошти Дрогобича пан Барон, начальник поштового уряду по вул. Стрийській пан Сонненталь (Зонненталь), радник лісного уряду та повітовий віцемаршалек пан Паллас, а також високі посадовці єврейської національної ради, кілька радників магістрату та багато інших мешканців [11]. Своєю присутністю вразили громадян послі д-р Альфред Галбан і Натан Левенштайн, а також асесор д-р Райтер [11].

Під час вступу до урочистого відкриття хор єврейських студентів цісарсько-королівської гімназії ім. Франца Йосифа I в супроводі органної музики заспівав гебрейською мовою молитву «Matowu» [11]. Після цього рабин д-р Барух Маргулес виголосив повчальне казання польською мовою, в якому наголосив на значенні доброчинства та милосердя, на яких ґрунтується світ. Рабин зауважив, що саме милосердя «є фундаментом згоди і гармонії в суспільстві, адже поступ людянос-

ті сприяє вирівнюванню станової різниці в суспільстві, це одночасно як завдання життєве, так і обов'язок релігійний» [11]. Покликаючись на релігійно-виховну концепцію саккайського бена Р. Йоханана, д-р Б. Маргулес також звернув увагу на те, що «джерелом моральних засад є наука, виголошена на Синайській горі, а людське серце є тою вершиною, на якій Бог об'явився людству, даруючи йому можливість виконання обов'язку милосердя до ближнього» [11]. Моральна ідея даної проповіді для єврейської національної громади мала особливе духовне значення і була гаслом для майбутніх поколінь, оскільки вона створювалася в часі, коли євреїв було вигнано зі Святої Землі [11]. Особливі емоції в присутніх викликало наступне твердження д-ра Б. Маргулеса: «Слід враховувати факти погромів та переслідувань єврейського населення з давніх-давен. Чим більшими були терпіння єврейського народу, тим більше наше серце ставало терпеливішим. Ізраїль залишився вірним свідком в історичному калейдоскопі подій, бо його віра в Бога і в поступ людства залишилися незмінними в його серці. Вираженням цього є філантропні заклади для сиріт, які Ізраїль [11] наживає під видом будинків Божих, з огляду на те, що опікуни закладу для сиріт заступають на Землі місце Отця Небесного, яко Отця сиріт» [11]. Д-р Б. Маргулес переконував присутніх, що ініціатори будівництва будинку для єврейських сиріт діяли виключно під впливом релігійного духу [11].

У присутності гостей в своїй промові рабин офіційно освятив сиротинець титулом «імені Франца Йосифа I», адже, як зазначали журналісти, саме цісар свого часу проголосив гасло: «Найвельможніший пан аби всілякі кошти вкладав для добра дітей» [11]. Це була друга у місті навчально-виховна інституція після державної гімназії, яка носила ім'я цісаря Австро-Угорщини. Щоправда, в будинку переважало патріотичне виховання саме стосовно розвитку єврейської громади міста та повіту, що давало можливість виховувати націоналістичний дух єврейства в молодому поколінні [11].

На завершення урочистостей хор єврейської молоді заспівав псалми із тори «Арка повчань», а д-р Б. Маргулес виголосив гебрейською та польською мовами молитву. Після цього рабин заклав тору у місцевій синагозі, яка знаходилася на другому поверсі будинку (сьогодні ауд. № 205 історичного факультету), єврейський хор заспівав гімн на честь цісаря Франца Йосифа I, а об'єднаний гімназійних хор заспівав польською мовою власну пісню [11].

На початку квітня 1914 р. тимчасове керівництво дрогибицького староства вирішило відзначити діяльність Я. Файерштайна в справі

меценатства фундації «Будинку для єврейських сиріт» [9]. Для цього було підготовлено так звані «ostrogі gycerskie» – набір почесних грамот та відзнак за заслуги перед містом Дрогобичем в справі соціального захисту сиріт та вдів. Зі свого боку, серед громадськості продовжувала вирувати критика, ґрунтована на логічних запитаннях до постаті претендента на високі почесті: «Чи зміняться внутрішні погляди Я. Файерштайна, побудовані на безчинстві, по відношенню до міста та його жителів? Чи визнає політик свої гріхи перед громадськістю гміни та повіту? Чи існують у нього кошти або фундації, які б воскресили мертвих, вилікували калік, залікували рани і біль, і презентували співчуття? Чи через відкриття будинку для єврейських сиріт, заміниться ненависть на милість, зневага – на повагу, проклинання – на благословення?» [9]. Вочевидь, суперечливість вердиктів феміни у справі «кривавих виборів 1911 р.», а також усім зрозуміла причетність Я. Файерштайна до наслідків виборів ставили перед громадськістю запитання більш конкретне: З якою саме метою Я. Файерштайн збудував сиротинець? З одного боку, цілком можливо, що саме задля особистого виправдання перед постраждалими та розчарованими виборцями, а з іншого – з метою нового піару перед наступними виборами. В будь-якому випадку, Перша світова війна і кількомісячна окупація Дрогобича російською армією [4] перешкодили як політичним, так і меценатським планам Я. Файерштайна, який у кінці серпня 1914 р. емігрував із родиною до Відня і більше не повертався до рідного міста.

Висновки. Незважаючи на дискусійні погляди сучасників щодо постаті Я. Файерштайна, саме цей політик відіграв ключову роль у будівництві будинку для єврейських сиріт, який, на думку навіть його найзапекліших ворогів, був «безпрограшним проектом в плані поширення єврейської культури, доброго виховання молоді та збереженні обрядовості в межах кагалу» [20], а сама будівля стала символом «монументалізму» в архітектурі Дрогобича «Йосифінської доби» [27].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Державний архів Львівської області (далі – ДАЛЮ). – Ф. 1. – Оп. 53. – Спр. 275. Справа про реєстрацію єврейського благодійного товариства в Дрогобичі. – 39 арк.
2. Лазорак Б. Бургомістр міста Дрогобича Ян Невядомський (1844 – 1914) – учасник січневого повстання 1863 р. / Б. Лазорак, Т. Лазорак // *Galicja a powstanie styczniowe* / [Pod red. M. Hozzowskiej, A. Kawaliec i L. Zaszkiłniaka]. – Warszawa-Rzeszów, 2013. – S. 261–278.
3. Лазорак Б. Впливовий брат Ісидор (Барух, Ізраель) Шульц: чи можлива без нього кар'єра Бруно? / Б. Лазорак // *Schulz/Forum*. – Gdansk, 2013 (у друці).

4. Лазорак Б. Дрогобицька цісарсько-королівська гімназія імені Франца Йосифа I в часі першої світової війни (1914 – 1916) : невідомі епізоди про «переддень» війни, російську окупацію і не тільки / Б. Лазорак, Т. Лазорак // Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Вип. 4. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – С. 29–63.
5. Лазорак Б. Літній табір Дрогобицької гімназії імені Франца Йосифа в Уричі (1910) / Б. Лазорак, Т. Лазорак // Фортеця : збірник заповідника «Тус-тань» : на пошану Михайла Рожка. – Львів, 2009. – Кн. 1. – С. 655–669.
6. Лазорак Б. Урядницька еліта Дрогобича періоду австрійського панування (1772 – 1918 рр.) / Б. Лазорак, Л. Тимошенко // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Вип. 14-15. – Дрогобич, 2011. – С. 530–584.
7. Пастух Р. Вулицями старого Дрогобича / Р. Пастух / Худож. оформл. Р. А. Гимона. – Львів, 1991. – 165 с.
8. Тимошенко Л. З історії навчальних корпусів ДДПУ. Корпус історично-го та економічного факультетів / Л. Тимошенко // Старожитності Дрогобиччини. – № 3–4. – Дрогобич, 2010. – С. 1–2.
9. «Pour le merit» // Reforma. – № 1. – Drohobycz, 1912. – S. 2.
10. Dla urzędników pańszwowych / Kronika // Tygodnik samborsko-drohobycki : czasopismo polityczno-społeczno-ekonomiczne. – № 11. – Drohobycz, 1906. – S. 3.
11. Dom sierót // Tygodnik drohobycki : organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki. – № 4. – Drohobycz, 1914. – S. 1.
12. Gmina przecież daruje / Korespondencia drohobycka // Tydzień : gazeta samborsko-drohobycka. – № 17. – Sambor, 1909. – S. 2–3.
13. Jakób Fauerstein / Personalialia // Tygodnik drohobycki: organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki. – № 33. – Drohobycz, 1913. – S. 2.
14. Jakób Feuerstein... // Kurjer Drohobycki : tygodnik dla spraw miasta i powiatu. – № 3. – Drohobycz, 1911. – S. 1.
15. Komisarz rządowy w służbie autonomii. VI. // Tygodnik drohobycki: organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki. – № 17. – Drohobycz, 1912. – S. 1.
16. Miesięcznik dla popierania ruchu wstrzemięzliwości // Tygodnik samborsko-drohobycki : czasopismo polityczno-społeczno-ekonomiczne. – № 26. – Drohobycz, 1906. – S. 1.
17. Mściwujewski M. Królewskie wolne miasto Drohobycz. – Lwów-Drohobycz, 1929. – 35 s.
18. Nagły zgon // Kronika // Tygodnik samborsko-drohobycki: czasopismo polityczno-społeczno-ekonomiczne. – № 46. – Drohobycz, 1902. – S. 2.
19. Niwierny sługa / Z Powiaru // Tygodnik drohobycki: organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki. – № 16. – Drohobycz, 1913. – S. 3.
20. O gospodarce izraelskiej gminy wyznaniowej w Drohobyczu I. // Reforma. – № 1. – Drohobycz, 1912. – S. 1–2.
21. O gospodarce izraelskiej gminy wyznaniowej w Drohobyczu II. // Reforma. – № 4. – Drohobycz, 1912. – S. 1–2.

22. Panu c. k. Radey Pileckiemu / Z powiatu // Tygodnik drohobycki: organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki. – № 28. – Drohobycz, 1912. – S. 3.

23. Prawda o wyborach drohobyckich odbytych dnia 19 czerwca 1911 r. / nakładem «Kadimych». – Lwow, 1911. – 40 s.

24. Spis Abonentów c. k. sieci telefonicznych w Galicyi. Wydanie ogólne na rok 1912. – Lwów, 1912. – 294 s.

25. Sprawozdanie z Rady miejskiej w Drohobyczu // Tygodnik samborsko-drohobycki : czasopismo polityczno-społeczno-ekonomiczne. – № 51. – Drohobycz, 1901. – S. 2.

26. Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1912. – Lwów, 1912. – 1544 s.

27. Wybory do kahału // Reforma. – № 10. – Drohobycz, 1912. – S. 1–2.

28. Zamach na miejską kasę oszczędności w Drohobyczu / Z tygodnia // Reforma. – № 1. – Drohobycz, 1912. – S. 3.

Статтю подано до редколегії 10.10.2013 р.

Марія НАНІВСЬКА,
м. Дрогобич

НАСЕЛЕННЯ БОРИСЛАВА У ПЕРШЕ ПОВОЄННЕ ДЕСЯТИЛІТТЯ ТА ЙОГО ВНЕСОК У ВІДБУДОВУ ЕКОНОМІЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ МІСТА

У дослідженні на основі опрацьованої історіографії розкриваються особливості життя і діяльності населення та його внесок у відбудову економічного потенціалу Борислава у перше повоєнне десятиліття. Визначено, що саме зусиллями бориславців, а не радянської влади, у перші повоєнні роки були досягнуті довоєнні показники розвитку економіки міста, при тому, що соціальне та економічне становище мешканців було вкрай важким через ідеологічний тиск, репресії, депортації тощо.

Ключові слова: Борислав, місто, соціально-економічне становище, бориславці, нафтовидобувна промисловість.

Nanivska M. Population of Boryslav in the First Postwar Decade and Its Contribution to the Reconstruction of City's Economic Potential (1944 – 1953). The study, based on the processed historiography, concerns the peculiarities of life and activities of the population and its contribution to the reconstruction of Boryslav's economic potential in the first postwar decade. It determined that the efforts of city dwellers rather than the presence of Soviet regime helped to achieve city's prewar economic performance at the stated time. The social and economic situation of the residents was extremely difficult due to ideological pressure, repressions, deportations, etc.

Key words: Boryslav, city, socio-economic status, city dwellers, oil industry.

Нанівская М. Население Борислава в первое послевоенное десятилетие и его вклад в восстановление экономического потенциала города (1944 – 1953 гг.). В исследовании на основе разработанной историографии раскрываются особенности жизни и деятельности населения и его вклад в восстановление экономического потенциала Борислава в первое послевоенное десятилетие. Определено, что именно усилиями бориславцев, а не советской власти, в первые послевоенные годы были достигнуты довоенные показатели развития экономики города, при том, что социальное и экономическое положение жителей было крайне тяжелым из-за идеологического давления, репрессий, депортации и т.п.

Ключевые слова: Борислав, город, социально-экономическое положение, бориславцы, нефтедобывающая промышленность.

© Нанівська М. Населення Борислава у перше повоєнне десятиліття та його внесок у відбудову економічного потенціалу міста

Постановка проблеми. Із здобуттям Україною незалежності і в умовах її розбудови виникла потреба іншого трактування і подання нових, замовчуваних, або й маловідомих фактів, які б дещо змінили світогляд сучасника на минуле. У цьому плані актуальними стають питання вивчення окремих аспектів регіональної історії, зокрема проблеми висвітлення особливостей життя і діяльності мешканців Борислава у перше повоєнне десятиліття. Саме у цей час – період апогеї сталінського режиму і активного насадження радянської системи – всі міста радянської Західної України, в тому числі і Борислав та його околиці, переживали, образно кажучи, «бурхливий» соціальний та економічний розвиток.

Аналіз досліджень. Перш ніж розпочати висвітлення проблеми, хочемо зазначити, що вивчення особливостей життя і діяльності населення Борислава у повоєнне десятиріччя уже була предметом прискіпливого зацікавлення дослідників. Із радянської історіографії знаємо працю «История городов и сел Украинской ССР. Львовская область», де в окремій статті про Борислав простежено особливості життя і діяльності мешканців міста у повоєнний час. Варто зазначити, що в умовах насадження радянської ідеології автори статті звернули увагу лише на здобутки і оминули повз себе ті проблеми, якими тяготіло населення міста [3]. Дещо скоріше було опубліковано нариси, а точніше сказати, спогади В. М. Пагина «Наші бориславці» [8]. Щоб належним чином охарактеризувати згадану працю, хочемо зробити акцент на окремих словах із передмови видавництва до неї, де сказано: «У цій книжці тов. Пагин розповідає про жакливе минуле і щасливе сьогодні українського міста нафти, про життя нафтовиків, про великі перетворення, які відбулися на його очах за роки радянської влади в Бориславі» [8, 2]. Отже, бачимо, що дана праця є не що інше, як пропаганда успіхів радянської системи з метою її подальшого утвердження в місті. Подібними є і соціально-економічні нариси «Борислав», написані авторським колективом у складі Г. М. Бойка, В. С. Дмитрієнка та Р. І. Соловчука й видані у 1986 р. Ключовим сюжетом книги став соціально-економічний розвиток Борислава «під зорею радянської влади», завдяки якій відбулися істотні зміни у покращенні життя мешканців міста [1].

В умовах незалежної розбудови нашої держави з'являється низка модерних праць, у яких дослідники по-новому звертаються до трактування окремих питань стосовно соціального становища в місті Бориславі у перше повоєнне десятиліття. Тут принагідно згадати дослідження місцевих авторів Є. Іваницького та В. Михалевича «Історія бориславського нафтопромислового району в датах, подіях і фактах», де фрагментарно

представлено матеріали про життя і діяльність представників окремих соціальних груп Борислава [5]. У 1997 р. в місті пройшла Перша наукова історико-красназнавча конференція до 610-ї річниці першої писемної згадки про Борислав, а її матеріали були видані окремою брошурою у 1998 р. [2] Серед опублікованих матеріалів цінною для нас виявилася публікація Л. Мільмана, де автор характеризує становище єврейської общини у місті впродовж радянсько-німецько-радянської окупації [7].

Водночас заслуговують уваги і праці бориславського історика-красназнавця О. Микулича, який упродовж багатьох років займається дослідженням історії своєї малої батьківщини. Це здебільшого дослідження, які присвячені нафтовидобувній промисловості Борислава, його соціально-економічному розвитку тощо. Серед них важливими для нас стали ті, у яких окреслено особливості соціального розвитку міста у перше повоєнне десятиліття [6]. Так, у «Книзі пам'яті бориславців і східничан» (автори Р. Тарнавський та О. Микулич) об'єктивно і максимально повно подано списки осіб, які народилися у місті Бориславі або проживали, працювали чи перебували тут упродовж 150 років. Зокрема, дослідження містить історичні та статистичні дані різних трагічних та нещасних випадків, в т. ч. у нафтовій та озокеритній промисловості, втрати цивільного населення під час бомбардування міста радянською авіацією 2 травня 1944 р., втрати під час визволення міста 7 серпня 1944 р., втрати населення з 1944 до 1953 рр. До книги пам'яті внесено також списки осіб арештованих, убитих і депортованих у 1944 – 1953 рр., тобто під час другої радянської окупації. Автори доводять, що якщо в Бориславі до 1939 р. проживало до 45 тис. осіб, то після війни їх залишилося близько 25 тис. Дослідники стверджують, що чисельність мешканців Борислава у повоєнні роки продовжувала зменшуватися внаслідок радянських розстрілів, арештів, репресій та депортацій. Багато депортованих не доїхало до Сибіру, були вбиті, померли в дорозі або, захворівши, помирали у місцях призначення [10].

Підкреслимо, що як і в радянській, так і в сучасній українській історіографії не існує окремої праці, яка б висвітлювала лише особливості життя населення Борислава у повоєнні роки. Цей період характеризується тим, що у місті завершилася німецька окупація (7 серпня 1944 р.), і впродовж майже 10-ти років Борислав, як і інші населені пункти УРСР, перебував у розвої сталінського тоталітарного режиму, який набрав дещо інших форм уже після смерті Й. Саліна (5 березня 1953 р.), після чого розпочалася так звана хрущовська «відлига». З огляду на це ставимо собі за мету розкрити особливості життя і діяльності бориславців у вище окреслений період.

Виклад основного матеріалу. 5 серпня 1944 р. з радянських військ був створений 4-й Український фронт у зв'язку з «важливістю карпатського напрямку та особливістю бойових дій у гірських умовах». І вже 7 серпня 1944 р. зі сторони м. Трускавця у Борислав увійшли радянські війська [6, 100]. Відступаючи, фашисти почали масово розорювати бориславські нафтопромисли. Вони спалили більше 18 найбільш потужних нафтових вишок, затопили озокеритні шахти, підірвали центральні механічні майстерні, вивели з ладу газолінові заводи, підірвали нафто- та газопроводи [3, 148]. Водночас німці знищили близько 835 житлових будинків, кінотеатр, 7 робітничих будинків культури, більше як 100 тис. одиниць літератури [3, 148].

Саме в таких важких умовах перших днів визволення від фашистської окупації бориславці взялися за відновлення міста та його потенціалу. 8 серпня 1944 р. в місті відновили роботу міськом Компартії України, трести «Укрнафтовидобуток», «Укргаз», «Укрозокерит» та інші підприємства і радянські установи, в тому числі з 7 серпня Бориславський військовий комісаріат. Розпочалися відновлювальні роботи. Близько 150 робітників, принесли переховуване від німців обладнання, інструменти, обладнання. Зокрема, робітники 8-нафтопромислу повернули 30 магнето, 6 манометрів, 3 супорти для токарних станків, 4 інжектори, а 4 нафтопромислу – арматурне обладнання для 12 котлів, 18 метрів шкіряного приводу. Велику кількість вимірювальних приладів і арматури зберегли робітники газолінових заводів. Завдяки такій активності найбільшої тогочасної соціальної групи Борислава – робітників – уже 15 серпня 1944 р. вступили в дію значна частина нафтових вишок, почали роботи газолінові заводи. Упродовж кінця серпня – кінця вересня того ж року відновлюють свою роботу: нафтопереробний завод № 16 (26 серпня 1944 р.); озокеритна шахта № 1 (1 вересня 1944 р.); шахта № 2 (6 вересня 1944 р.); 21 нафтопереробний завод (21 вересня 1944 р.) тощо [3, 148].

На початку 1945 р. на промислах Борислава функціонували 1685 бурових, було відновлено роботу 10-ти газолінових заводів, 16 газокомпресорних станцій і ряд інших підприємств. Щоб закріпити і розвивати досягнуте, у Борислав направляли досвідчених робітників та інженерно-технічних спеціалістів із східних районів Радянського Союзу. Зокрема, до 1 березня 1945 р. на промислове об'єднання «Укрнафта» прибуло близько 169 спеціалістів, а впродовж другого кварталу склад населення Борислава поповнили кілька сотень випускників вузів, технікумів, ремісничих училищ тощо. За таких обставин створювалися умови для підготовки кадрів на місці шляхом організації шкіл ФЗО нафтовиків і

озокеритчиків, навчання робітників з метою покращення кваліфікації на підприємствах та інших нафтових містах Радянського Союзу (Баку, Грозно, Майкоп та ін.) [3, 148–149].

8 травня 1945 р. у Карлсхорсті (передмістя Берліна) відбулося підписання Акту про безумовну капітуляцію німецьких збройних сил, а згодом 2 вересня 1945 р. підписанням Акту про беззастережну капітуляцію Японії закінчилася Друга світова війна. Але ця подія для населення м. Борислава і представників різних національностей та віросповідань започаткувала не менш трагічні часи ніж під час військових дій.

У розвії соціально-економічного піднесення після війни Борислав потерпав від нестачі робочої сили. Навесні 1946 р., в місто прибуло близько 600 сімей українців-переселенців із Польщі. У зв'язку з цим часопис «Радянське слово» повідомляє: «450 родин одержали будинки. Держава відпустила їм 10 тис. крб. безповоротної одноразової допомоги. Крім того, для господарських потреб видано 150 тис. крб. довготермінової позики. П'ятнадцяти багатодітним матерям виплачено 35 тис. крб. державної допомоги. В школах Борислава сотні дітей навчаються безкоштовно своєю рідною мовою» [4, 4].

У ході таких заходів у 1946 р. бориславці досягли довоєнного рівня нафтовидобутку, почали активно відновлюватися соціалістичні змагання між Бориславом і Баку. У зв'язку з цим у міському комітеті партії і тресті «Бориславнафта» готувалася делегація в Баку, яка мала підбити підсумки змагань між двома нафтовими басейнами, скласти договір на наступний рік, перейняти досвід роботи азербайджанців [8, 18–19].

У роки четвертої п'ятирічки продовжувалися відновлення та реконструкція нафтопромислів і озокеритних шахт на базі нової техніки, яку бориславці отримували від центрів союзних республік. Будучи «відданим» ідеям виконання завдань четвертого п'ятирічного плану, бориславці важкими зусиллями йшли до здійснення мети (траплялися нещасні випадки і жертви на робочому місці). Значна частина бориславських робітників до грудня 1948 року виконали свою п'ятирічку. Звичайно, що в ході таких зусиль відбувалися корінні якісні зміни в промисловому секторі. Зокрема, якщо у 1946 р. видобуток нафти насосним способом складав 47,3% загального об'єму, то у 1950 р. – уже 76,6% [3, 149–150].

Водночас із нафтовидобувною та озокеритною галуззю почала стрімко розвиватися хімічна, результатом чого стало відкриття на базі невеликого нафтопереробного підприємства Бориславського хімічного заводу [3, 150].

Проте такі здобути знаменувалися масовими аваріями на підприємствах та виробничим травматизмом працівників, що спричинило

збільшення чисельності інвалідів та летальних випадків. Так, наприклад, 23 квітня 1945 р. трагічно загинув оператор VIII нафтопромислу Кузан І. С.; 29 травня 1946 р. електромонтер II нафтопромислу Стефанчук Р. Д. загинув від ураження струмом; 16 квітня 1947 р. помічник кочевара електростанції Метельський М. М. загинув трагічно; 15 лютого 1947 р. помічник тракториста IV нафтопромислу Начас С. Н. загинув трагічно; 8 листопада 1948 р. столяр електростанції Куликов Ф. В. постраждав від нещасного випадку; 11 листопада 1947 р. загинула від ураження струмом Журавчак М. В.; 18 грудня 1949 р. слюсар IX нафтопромислу Мацьків Й. С. загинув під час пожежі; 2 вересня 1953 р. від ураження струмом загинув Одинокий М. А.; 26 червня 1955 р. Коцай В. Ф. загинув від ураження струмом [10, 18–35].

У зв'язку з масовими смертностями на підприємствах, серед бориславських робітників поширюються лозунги боротьби з травматизмом. Так, на початку 1950 р. цінну ініціативу щодо цього проявила бригада майстра В. І. Піцікевича, зобов'язавшись працювати без аварій і промислового травматизму [9, 19].

Дальший швидкий підйом економіки міста пов'язувався із сталінським курсом «на індустріалізацію» західних областей України. Визначальними лініями господарства міста стали нафтопереробна, озокеритна, хімічна промисловості. Так, у 1950 р., у порівнянні з 1946 р., видобуток нафти збільшився 8,6%, а за роки п'ятої п'ятирічки у розвиток промисловості були впроваджені вдосконалення, результатом чого стало те, що 1955 р. 95,8% нафти видобувалось насосним і фонтанним способами [3, 150]. Водночас змінилася озокеритна промисловість – замість кірки при видобутку озокериту почали використовувати відбійний молоток, що сприяло збільшенню кількісного видобутку озокеритної руди, а виготовлені озокеритно-воскові сплави і композиції використовувалися у різних галузях, зокрема у медицині (медичний озокерит використовувався у курортних лікарнях Моршина і Трускавця) [3, 152].

Радянське керівництво прагнуло встановити свою зверхність над Українською Греко-Католицькою Церквою (УГКЦ). У Бориславі відбувається реєстрація усіх релігійних громад та їхніх споруд. Так, наприкінці квітня 1945 р. римо-католицька релігійна громада подає заяву на реєстрацію та передачу їй у безкоштовне і безтермінове користування споруд і костельного майна, а 8 травня костельним комітетом було укладено договір у трьох примірниках з виконавчим комітетом Бориславської міської ради депутатів трудящих в особі уповноваженого представника Бориславської міськради Івана Алікіна та Євгенії Крилової про те, що вони прийняли від виконкому Бориславської міськради ради

депутатів трудящих у безтермінове та безкоштовне користування три муровані костели з майном на нижче зазначених умовах [6, 99–101]. У травні 1945 р., на кожного священослужителя в м. Бориславі на підставі актів автобіографій було заведено анкети, які зберігалися в міській раді. Це стосувалося також і членів церковної громади та ревізійних комісій [6, 100].

Провівши так званий «Львівський Собор 1946 року», нова влада добилася рішення про скасування унії Римом і приєднання УГКЦ до Російської Православної Церкви (РПЦ). Водночас було розгорнуто активну антирелігійну кампанію, спрямовану, в основному, проти Української Греко-Католицької Церкви, яку радянська влада вважала однією із головних перешкод у здійсненні своїх планів знищення духовності і національної ідентичності українського люду, вважаючи її небезпечнішим чинником ніж УПА і підпілля ОУН. Влада використовувала масові репресії проти духовенства, насильницьке навернення в російське православ'я, протиунійну наклепницьку пропаганду.

Після «Львівського собору» греко-католицьких священників, які не хотіли перейти на православ'я, було арештовано, частину вбито, а частину вислано у Сибір, де більшість із них там і померла. Серед них були і священники з Борислава: з Потоку та Мразниці – о. Нестор Яців, о. Теодор Давидюк, ієромонах о. Віталій Байрак, якого 17 вересня 1945 р. було арештовано, а 16 травня 1946 р. вбито у Дрогобицькій в'язниці. У м. Львові 27 червня 2001 р. його як мученика за віру Папа Римський Іван Павло II проголосив Блаженим [6, 101–103].

Під час такої релігійної кампанії більшість церков в Україні було перетворено на РПЦ, інші були закриті, частину з яких було зруйновано або перетворено на склади, магазини, клуби, школи, музеї тощо. Наприкінці 1940-х р. відбувається закриття не тільки греко-католицьких церков, але й римо-католицьких костелів. Костели на Мразниці та в Губичах було закрито повністю, а костел Св. Барбари на Волянці передано у користування РПЦ, який діяв до його закриття у 1963 р. [6, 103–104]. Однією з об'єктивних причин закриття костелів було переселення поляків з Борислава до Польщі, а українського населення з етнічних українських земель, які залишилися у складі Польщі, в Україну, а згодом і в Борислав [4, 4]. З Борислава було репатрійовано до 10000 осіб, з яких 7000 оселилися на колишній німецькій території м. Валбжих (Республіка Польща) [6, 105–106]. Дослідник історії Борислава О. Микулич підкреслює, що у березні 1943 р. у Бориславі налічувалось 13111 поляків, а навесні 1945 р. на виїзд до Польщі чекало 9340 осіб. Хоча частина польського населення Борислава почала виїжджати ще в 1944 р., однак біль-

шість бориславських римо-католицьких парафійн виїхали до Польщі у 1945–1946 рр. Більше 7000 з них оселилися у м. Валбжиху, з яких понад 2000 належали у 1947 р. до парафії Св. Барбари в цьому ж місті. Дослідник підкреслює, що через таку політику радянської влади чисельність населення м. Борислава у 1959 р. зменшилася до 28,6 тис. осіб [6, 108], і це тоді, коли у 1944 р. вона сягала 29,3 тис. осіб [7, 24].

Водночас у місті відновлювався сталінський тоталітарний режим, основною метою якого було якнайшвидше «радянізувати» місто, інтегрувати його до загальносоюзної системи, зупинити збройну боротьбу УПА і підпілля ОУН. Сталінський режим використовував найжорстокіші методи для подолання спротиву своїй політиці – розстріли, арешти, репресії та депортації. Так, упродовж 1944 – 1953 рр. органами НКВС було знищено більше п'ятидесяти воїнів УПА, які були вихідцями із Борислава та Східниці [10, 170–175], натомість повстанці знищили упродовж з серпня 1944 до 1953 рр. під час боїв між ОУН-УПА більше 90 осіб із числа представників цивільної радянської влади, міліції та «яструбків» [10, 154–157]. Незважаючи на таке протистояння національно-свідомого населення Борислава, радянська влада намагалася будь-якими зусиллями призупинити цей супротив. Лише упродовж повоєнного десятиліття внутрішніми органами радянської влади було арештовано і депортовано (переважно у Сибір) більше 680 осіб [10, 175–192]. У число жертв переважно попадали представники із місцевої інтелігенції, духівництва, робітники, селяни та ті, хто якимось чином симпатизував ОУН та УПА.

Висновки. Отже, з вищесказаного бачимо, що населення Борислава зробило великий внесок у відновлення економічного потенціалу міста упродовж першого повоєнного десятиліття. Саме завдяки зусиллям бориславців, а не радянської влади, у перші повоєнні роки були досягнуті довоєнні показники розвитку економіки міста, які на початку 1950-х р. збільшилися майже удвічі. Звичайно, що такі досягнення зараховували собі представники існуючої радянської влади, адже саме вони, незважаючи на соціальні умови населення, жорстокими методами спонукали їх до досягнення поставленої ними мети – повної «радянізації» суспільства. Це, звичайно, негативно позначилося на соціально-економічному становищі населення, що спонукало їх до організації національно-визвольного руху під проводом УПА і підпіллям ОУН.

Підсумовуючи, зазначимо, що подані нами матеріали, лише сюжетно і далеко не повністю відображають усі реалії життя бориславців у перше повоєнне десятиліття, що в свою чергу сприятиме подальшому вивченню проблеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бойко Г. М. Борислав. Соціально-економічні нариси / Г. М. Бойко, В. С. Дмитрієнко, Р. І. Соловчук. – Львів : Каменярь, 1986. – 62 с.
2. Борислав : минуле і сучасне. Збірник статей, повідомлень та доповідей Першої наукової історико-краєзнавчої конференції до 610-ї річниці першої писемної згадки про Борислав, 25.09.1997 р. / [Упоряд. О. Микулич]. – Дрогобич : Відродження, 1998. – 56 с.
3. Дмитриенко В. С. Борислав / В. С. Дмитриенко, Д. Д. Низовой // История городов и сел Украинской ССР. Львовская область. – К. : Институт истории АН УССР, 1978. – С. 136–158.
4. Збори виборців-переселенців у Бориславі // Радянське слово. – 28 грудня 1946. – № 251 (1072). – С. 4.
5. Іваницький Є. Історія бориславського нафтопромислового району в да-тах, подіях і фактах / Є. Іваницький, В. Михалевич. – Дрогобич : Добре серце, 1995. – 128 с.
6. Микулич О. Римо-католицькі костели м. Борислава та їх парафіяни під час Другої світової війни та в перші повоєнні роки / О. Микулич // Матеріали наукового семінару молодих вчених «Україна – Польща: уроки Другої світової війни» (27 лютого 2003 р.) та IV міжнародної наукової конференції молодих вчених «Україна – Польща: шлях до Європейської співдружності» (15-16 травня 2003 р.). – Тернопіль, 2003. – С. 98–115.
7. Мільман Л. З історії єврейської общини міста Борислава / Л. Мільман // Борислав: минуле і сучасне. Збірник статей, повідомлень та доповідей Першої наукової історико-краєзнавчої конференції до 610-ї річниці першої писемної згадки про Борислав, 25.09.1997 р. / [Упоряд. О. Микулич]. – Дрогобич : Відродження, 1998. – С. 23–28.
8. Патин В. М. Наші бориславці. Нарис / В. М. Патин. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1953. – 42 с.
9. Стукалов В. К. Передовики нафтової промисловості УРСР / В. К. Стукалов, В. С. Григор'ян. – К., 1951. – 212 с.
10. Тарнавський Р. Книга пам'яті бориславців та східничан / Р. Тарнавський, О. Микулич. – Дрогобич : Коло, 2004. – 182 с.

Статтю подано до редколегії 08.10.2013 р.

УДК 271(477.83):726.7(477.83)"16"

Юрій СТЕЦИК,
м. Дрогобич

ВІЗИТАЦІЙНИЙ ОПИС ЛІШНЯНСЬКОГО ВАСИЛІЯНСЬКОГО МОНАСТІРЯ СВЯТОГО ПРОРОКА ІЛЛІ (1764 р.)

Пропонується публікація актового джерела до наświetлення історії Лішнянського монастиря Святопокровської провінції ЧСБВ з церковних фондів Центрального державного історичного архіву України у м. Львові, яке окреслює становище монастиря та економічне підґрунтя його функціонування.

Ключові слова: візитація, монастир, василіани, Святопокровська провінція ЧСБВ.

Stetsyk Y. Visitation of the Basilian Monastery of Saint Prophet Illya in Lishnia (1764). The publication of assembly source describes the history of the monastery in Lishnia of Saint Protection province OSBM, as retrieved from the Church Funds of the Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv. The data outlines the situation in the monastery, as well as economic bases of its functioning.

Key words: visit description, monastery, Basilians, Saint Protection province OSBM.

Стецик Ю. Визитационное описание Лишнянского василианского монастыря святого пророка Илли (1764 г.). Предлагается публикация актового источника к описанию истории Лишнянского монастыря Святопокровской провинции ЧСБВ из церковных фондов Центрального государственного исторического архива Украины во Львове, которое определяет положение монастыря и экономическое основание его функционирования.

Ключевые слова: визитація, монастирь, василіане, Святопокровская провінція ЧСБВ.

Постановка проблеми. У сучасній церковній археографії спостерігається пожвавлення у джерелознавчих евристичних пошуках. Зокрема, за останні двадцять років до наукового обігу запроваджено цілу низку документальних збірок з історії Церкви в Україні, які в радянський час були недоступними для широкого кола науковців.

Аналіз досліджень. Запропонована нами візитація вводиться до наукового обігу вперше, оскільки досі перебувала поза увагою дослідників. Історія лішнянського монастиря не була предметом спеціального дослідження.

дження, окрім окремих розвідок автора [7; 8; 9]. Фрагментарні історичні відомості про монастир подають узагальнюючі каталоги монастирів Галичини, без використання інформаційних даних візитаційного опису [3; 4; 5]. Аналогічні, досить загальні відомості, подано і в працях діаспорних істориків Чину Святого Василя Великого (далі ЧСВВ), які у своїх дослідженнях в основному послуговуються актовим матеріалом польських та ватиканських архівів [1; 2; 6].

Ставимо собі за мету запровадити до наукового обігу україномовний переклад протоколу візитаційного опису Лішнянського монастиря за 1764 р., який розкриває різні аспекти функціонування цієї обителі, які досі залишаються малодослідженими.

Виклад основного матеріалу. Одним із різновидів масових церковних джерел є протоколи візитацій, які умовно можна поділити на парафіяльні та монастирські. Такий поділ зумовлений тим, що не всі монастирі володіли парафіями, а також василіянські монастирі юрисдикційно були підпорядковані не місцевому єпископу, а провінційній управі ЧСВВ. Так, розглядуваний нами Лішнянський василіянський монастир із 1739 р. входив до Святопокровської провінції ЧСВВ. Відповідно візитування монастиря проводили представники провінційної управи. В даному випадку у 1764 р. проведено візитацію новопризначеним протоігуменом Святопокровської провінції о. Йосафатом Седлецьким, архимандритом Овруцьким. Акт візитації уклав о. Клеопій Кірбаль, ігумен дережицького монастиря, комісар ЧСВВ.

Структура візитаційного опису відповідає вимогам Замойського синоду (1720 року), включаючи в себе такі розділи:

- преамбула (заголовок документа, назва монастиря, організатор проведення та дата укладення візитації);
- історична довідка та місцезнаходження монастиря;
- описовий схематичний план забудови монастирського двору;
- церква (титул, опис зовнішнього та внутрішнього оформлення);
- літургійне начиння (чаші, дискоси, ложечки тощо);
- священничі ризи, стихарі, підризники, накидки;
- предмети літургійного вжитку (хрести, хоругви, дзвіночок тощо);
- богослужбові книги;
- бібліотека;
- архів;
- резиденція монахів (келії, кухня, трапезна);
- фільварок (піддані, челядь, господарський двір, реманент, броварня, стодоли, стайня, шпихлір, шопи, конюшня);
- фінансові прибутки монастиря.

Проте слід вказати на відсутність у візитачійному описі реформаційного декрету та характеристик діяльності чернецтва. Очевидно, даний копіярий було укладено за зразком інвентарного опису, який був складовою частиною візитації, оскільки в джерелі не подано повного тексту візитачійного протоколу.

Висновки. Підсумовуючи, зауважимо, що візитачійний опис, незважаючи на неповноту, подає загальне уявлення про вигляд і матеріальні засади Лішнянського василіянського монастиря в другій половині XVIII ст. Однак слід відзначити, що віднайдення реформаційного декрету та докладне вивчення збереженого комплексу монастирських джерел дозволить дослідникам заповнити лакуни в певних галузях внутрішньої історії чернецтва, чого не дозволяють зробити суто інвентарні описи візитачійних актів.

Документ

Арк. 351

Візитачійний опис

Лішнянського монастиря.

Укладений під час врядування в монастирі отця Методія Гордовського, написаний за Йосафата Седлецького ЧСВВ протоігумена Святопокровської провінції, Овруцького архімандрита та комісара візитачійного акту від 09.07.1764 р.

Статус та становище монастиря

Цей монастир під титулом св. пророка Іллі фундований у Перемишльській землі, в Самбірській економії за пів милі від Дрогобича, поблизу села Лішня, від якого й отримав свою назву. Стоїть на пагорбі вкритому яловим лісом та оточеному із сходу, півдня, заходу п'ятьма озерами. Про час фундації не збереглися відомості. Довідатися про це можемо від руських князів. Вольності для монастиря від польських монархів, що ствержені привілеями, починаються від найласкавішого Казимира. Про це докладніше розповідають надані права, перелік яких зберігається в архіві того ж монастиря. Таке його становище.

В'їзджаючи від Сходу від села Лішня праворуч, поза монастирським обістям, знаходиться дерев'яна церква під титулом св. Онуфрія. За нею, трохи далі на захід, простягається город на монастирській «Лозині». Ліворуч на кутах знаходився фільварок. Із півдня господарський двір із хлівом та возівнею. Всі ці будівлі під солом'яним покриттям та потребують репарацій. Підїхавши далі до великої церкви по лівій стороні розміщено студню, яка належно очищена та покрита гонтами завдяки старанням отця-ігумена Люткевича. В'їздні ворота споруджені разом із старою дзвіницею, що потребує репарацій. На дзвіниці чотири дзвони, один більший, а три менші.

В'їхавши у цю браму по лівій стороні пекарня із коморою. Далі до паркана, у куті мала броварня. (...) Повертаючись до броварні, від котрої тягнуться паркан із воротами на південь, і таким чином обгороджує велику церкву. Навпроти великих вхідних дверей до церкви вибудовано льох із тесаного дуба, який поділений на двоє та покритий гонтою. Із нього досить добра користь. Збудований за ігумена о. Люткевича. Від цього льоху розпочинається нова монастирська резиденція. Можна побачити старшинську келію із коморою. При виході із неї можна побачити дві келії по одній стороні із коридором посередині та вікном із залізними ґратами.

Арк. 351 (зв.)

По другій стороні чотири келії, а навпроти рефектар, в якому знаходяться дві комори. Вище названі резиденція та рефектар є дерев'яними і добре пофарбованими. Нова келія із ганком на горі Смілій із вікном без п'єса та із дверима, збудована колись за ігумена о. Смольницького, а продовжена за ігумена о. Лашемековського.

Посеред монастиря стоїть велика церква, спрямована на схід, із двома куполами та хором, де колись була каплиця Зачаття Святої Богородиці, а тепер там стоїть жертвник, а навпроти побудований новий бабинець за ігуменства о. Люткевича. Праворуч знаходиться малий вівтар св. Івана, а ліворуч св. Онуфрія, обидва марципанові.

Ікони «Деїсусу» до половини із низу старі, а згори нові, гарні, марципанові, позолочені. Великий вівтар зведений на честь почитання Пресвятої Диви Марії, кругом різьблений. В цьому ж вівтарні розміщені праворуч шухляди для церковних речей, а ліворуч кам'яна плита, що накривала вівтар.

При «Деїсусі» розташовані дві лавочки для монастирського хору, до них від Бабинця примикають по три нововиготовлені лавки [із кожної сторони] для світських людей.

При виході із цвинтаря на заході стоїть мала стайня в одному зрубі із стодолюю та коморою, які побудовані з дерева. Далі від них зведена друга стодола, яка поділена на дві загальні засіки. За нею розташоване ціле обійстя. Великий монастирський сад, пасіка та сушарня обгороджені плотом. Тут знаходяться 4 обороги, а на фільварку 2. Крім названого саду [у посіданні монастиря] є ще два сади: один засаджений до церкви св. Онуфрія, за «Долиною», а другий за (...), обидва обгороджені плотами.

Арк. 352

Церковне срібло

1. Троє срібних келихів, марципанових, позолочених, із патинками та двома зірками.

2. Одна срібна ложечка.
3. Пушка старосвітської роботи, позолочена, в котрій зберігаються Святі Дари.
4. Срібний хрест із престолом, на якому корпус та євангелісти по кутах із латуні, помальовані по одній стороні, а по іншій квіти (...).
5. Кадило із ланцюжками та двома кульками із верху, срібне.
6. Коронки на іконах – 5 великих, 2 менших і 8 коронки над царськими воротами.
7. На іконі Пречистої Діви Марі дві срібних ручечки та зірочка на раменах одна. Одна срібна штучка під шиєю. Одна мала пожертва (вотум).
8. На образі св. Миколая срібний хрестик (...) із срібним паском, на латуному ланцюжку (...).
9. Шпилька срібна.
10. Келих кришталевий із срібною обручкою та малий срібний хрестик та 5 кораликів. Третій келих марципановий, позолочений.

Цинк, латунь та інший цінний метал

1. Цинкова пушка із верхом, патиною та зіркою.
2. Цинкова ложечка.
3. Цинкових ліхтариків два великих, а менших столових – 14.
4. Таці. (...) Три плиткі приставки.
5. Лавка із цинковою кришкою.
6. Куферок із кришкою.
7. Двоє латунних кадильниць.
8. Чотири латуні ліхтарі.
9. Мідяна карбонка для вугілля. Мідяний котел для освячення води із залізною ручкою у бабинцю. Латунна лампа (...) перед царськими воротами із кадильниці.

Арк. 352 (зв)

Апарати (священнічі ризи) та далматики

1. Апарат адамашковий, червоний із позолоченою квіткою, поновлений.
2. Апарат атласовий, червоний, пасмуватий, поновлений.
3. Апарат адамашковий із позолоченою квіткою, обшитий зверху галоном, поновлений.
4. Апарат темно зелений, напів парчовий, поновлений.
5. Апарат зелений (...) із позолоченими квітами, поновлений.
6. Апарат зелений (...) із срібним хрестом, із ткани матерії, із втулкою та нарукавниками (...).
7. Два білих, атласових апарати, поновлені, із яких один з червоним (...)

8. Аппарат (...) світлосиній, із обшитим зовні галоном, поновлений.
9. Аппарат (...) білий із квітами, поновлений.
10. Аппарат світлосиній, адамашковий, поновлений.
11. Аппарат жалобний, адамашковий, поновлений.
12. Аппарат червоний, із накидкою в паски, поновлений.
13. Аппарат жалобний із накидкою (...), поновлений.
14. Аппаратів грубих, фіолетових із червоною накидкою два, поновлені.
15. Аппаратів жалобних, старих, кількарязових два, поновлені.
16. Три далматинки, дві святкові, а одна із накидкою у квіти, а друга зелена, а третя грубовата, жалобна (...).
17. Два апарати (...) темнозелені, поновлені.
18. Аппарат із низу сіруватий, із далматинкою однією (...).
19. Аппарат білий атласовий із накидкою світлосиньою, поновлений повністю, Нарукавники та поли відмінні.

Фіранки та інші куски різної матерії

1. Фіранок – 5, одна китайкова у паски, двоє старих, а двоє (...).
2. Фіранок – 8. Дві світло сині, шовкові, третя розова, четверта вишита золотом, п'ята та шоста китайкові, помальовані, сьома цегляста, восьма паскувата, всі старі.
3. Пасок шовковий, старосвітський, червоний, в паски, на образі Пресвятої Діви Марії.
4. Вуалі різного кольору десять комплектів, що не належать до вище названих.
5. Епитрахиль нова (...).
6. Сувій суконний навколо обкиданий китайкою світло синьою та таким же хрестом.
7. Кусок старої, гвоздикової матерії.

Альби, обруси та інші церковні полотна

1. Альб різних – 15. Із них одна із золотом на рукавах та раменах. Друга із низу різним кольором гафтована. Три швабські посередині із коронами. Ляних – 10, із яких з коронками – 8, а дві без коронок. Також є 2 старі.
2. Гумералів ляних – 7.
3. Пурифікаторів (рушників для витирання літургійного посуду) – 22.
4. Корпоралів швабських – 12, із яких 4 – із коронками, 4 – малих із коронками та без коронок – 4.
5. Всіх обрусів – 10, із них – один шитий із шовку, другий великий гданський, а решта ординарні.

6. Обруси шиті із шовку, дуже старі – 4, на ніщо нездатні.
7. Три хустки
8. Рушників до умивальника три.
9. Малих рушників до вітваря – 6.
10. Три антимінси із поновленням.
11. Одна плащаниця.

Арк. 353

Церковні книги

1. Євангелій – 4. Одне – оксамитово-зелена, в оправі та має на собі різних срібних штручок – 28. Друге із маргінальною оправою та має на собі 5-ть срібних штручок. Третє у простій оправі. Ці три писані, а четверта із інтерпретацією.

2. Апостолів друкованих – 2.

3. Богослужінь – 5: двоє Львівського друку, один Віленського, один Унівського, один писаний в шкіряній оправі.

4. Требників – 3, один Львівського друку, другий Почаївського, а третій – Могильовського у двох томах.

5. Октоїхів Львівських два.

6. Ірмологіон друкований один.

7. Міней писаних на 12 місяців – чотири томи.

8. Тріодей дві, одна постна, а друга цвітна.

9. Часословів два, один Львівський, другий Острозький в шкіряній оправі.

10. Трефолой Львівського друку.

11. Два акафісти.

12. Постриг друкований – один, другий писаний до котрого є додано чернечі поховання.

13. Троє молебнів, Почаївського друку.

14. Заповітів два.

15. Медитації у шкіряній оправі, Почаївського друку.

Монастирська бібліотека

1. Правила св. Отця, коротко зібрані.

2. Казання руські. Коронований вінець.

3. Життя польських святих.

4. Життя руських святих на три місяці.

5. Книжка писаних прикладів.

6. Меся.

7. Довільні повчання.

8. Енхірідіон.

9. Історія Юстина.

-
10. 10.Правила закону Станіслава Лоховського.
 11. Історія Годфреда.
 12. Книжечка порвана.
 13. Соборні зібрання.
 14. Новий Заповіт.
 15. Оборона проти диссидентських труднощів.
 16. Пастер овець.
 17. Дорога до спасіння.
 18. Принцип дії законів польського королівства у 4-ох томах.
 19. Діалекти Польщі.
 20. Книга Евсебія Нерембергія Християнська спільнота.
 21. Перелік зібрань. Рукописна книжка.
 22. Теологія рукописна.
 23. Прибуло прологів два, один у шкіряній оправі, а другий старий без клявзурок.
 24. Риторика, рукописна.
 25. Плач Руський, 4-ий формат.
 26. Біблія не ціла у 4-ох томах, без початку і кінця.
 27. Манна Душі у 4-ох томах
 28. Казуси на Русі, Почаївського друку.
- За отця-ігумена у 1764 р. прибуло 9 книжок:
1. Заплата затяжного боргу. Проповіді.
 2. Книга поведінки. Владислав IV
 3. Праці. Іоан Морагц.
 4. Книжки про життя та прославу Марії.
 5. Книга промов 4-ох священиків із небес.
 6. Святкові проповіді Венгжиновича.
 7. Недільні проповіді Венгжиновича.
 8. Коронація ікони Непорочної Діви Марії Сокальської.
 9. Канонічні зобов'язання 4-ох Соборних Діянь на еретика Вірменина та діалекти Польщі, що є в бібліотеці.

Церковні речі

1. Хоругва (...) св. Іллі із в'язаними кутами та таким же шнурком, одна, нова. Дві старих, малих, на полотні мальовані.
2. Загальна мантия у вівтарі.
3. Хрестів дерев'яних різьблених – 4, із них 2 із корпусами на блиск мальованими, а два дерев'яні різьблені.
4. Дзвінків малих – 4.
5. Молотків – 2, один цілком залізний.
6. Скринь великих – 2 та менших – 2.

7. Пасків – 4 білих, суперфілонових – 3, а один шовковий, зелений, а решта нецінне.

Арк.353 (зв.)

Монастирський грошовий прибуток

Цей монастир річного прибутку може мати (...) приблизно 2 тисячі польських злотих. Від провізії – 10 тисяч (...) із якої виплачується провізія до Летні. Ігуменові належить брати для потреб монастирської братії також інші частки із відпустів на свята св. пророка Іллі, св. Онуфрія, Зачаття та Введення Пресвятої Богородиці, св. Івана Богослова, що може складати приблизно 400 злотих. Підданий швець виплачує грошовий чинш у розмірі 10 злотих та в більшості виконує також роботу. На одяг отець-ігумен Люткевич відложив 105 злотих.

Монастирський архів

1. Оригінали ерекційних документів, копії яких зберігаються також у Добромильському монастирському архіві, тепер описані в окремому фасцикулі.

2. Документи грошових доручень та інші речі впорядковані в окремий фасцикул.

3. У третьому фасцикулі укладено опис документів про купівлю монастирем полів у різних людей із картою.

Підданство

Цей монастир має 8 залежних селян-підсадків, із котрий 5 сплачують грошову ренту, а 2 піші селяни відробляють по два дні панщини, а один швець – виплачує чинш.

Челядь

Господиня, парубок, пастух, хлопець, дівчина та із нею каліка.

Арк. 354

Господарські речі

Кравецькі ножиці. Один пильник. (...)

Дві ковдри для гостей із пір'я та чотири подушки.

Рефектар

Цинкових штук – 24: 2 широкі миски, 2 полумиски, 6 тарелів, 12 ложок, а 13 до частування, одна сільничка та ліхтар. Три обруси – один Гданський, два ординарні. Шкла різного, простого – 15 штук. Ножів – 10 пар. Монастирська латунна печатка. Новий цинковий чайник для чаю.

Кухня

Дві петельні. Мідяний котел на воду. Ступа із залізною товчкою. (...) Мала петельня. Сікач. Великий ніж. Залізний рожок. Залізний камінь із ручкою. Старе терко.

Броварня

Горілчаний котел із кришкою та рурами, новий. Три кадуби. Дві пивні бочки. Бочівка на воду. Пивний кадуб.

Стайня

Гнідих коней – 4, із них придбано ігуменом о. Люткевичем пару молодих коней.

Возівня і конюшня

1. Візок шкірою оббитий, новокований, на пасах добрий, із усім необхідним.

2. Візок другий оббитий луб'яною, старий.

3. Волоних возів – 4 залубних. Одні старі. Простих саней – 2 (кінські і волоні). Півшорків дві пари – одна із ременем, друга із посторонками та ліцями ремінними без кантарів. Пара ремінних шлей із нашильними ременями. Сідел старих – 3, із яких двоє польських, а третє німецьке. Дві уздечки, а третій муштук. Дві залізні підкови.

Арк. 354 (зв.)

Фільварок

Плугів із усім знаряддям – 2, другий із давнім залізом, а один новий. Дві старі, залізні борони. Сокир дві. Один теслярський топір. Пил – 4, а великий – 2, одноручних – 2. Свердлів – 3. Простих долотів – 2. Ніж. Тесаків до січення капусти – 2. Шовківниця із 5-ма ножами. Сікачі. Коса із одним перстнем. Бабка та молоток до клепаання коси. Різак до січкарні із скринькою та із сталькою. Дві сапки. Дві залізні, ковані лопати. Залізних клинів до розбивання – 4. Фуга до гонтів. Плішня до улеїв. Тесло. Великих та малих колодок – 6. Скоба (засув). Серпів – 3, кінських підков – 3. (...)

Млин

Побудований на великому ставку у південній стороні монастирського фільварку (...)

Корівник

Всього худоби – 39 штук.

Буйволів робочих – 3 пари.

Биків чвартаків – 3.

Корів – 13, із яких 6 дійних та 6 теличок.

Телят цьогорічних – 6.

Нерогата худоба

Всіх свиней – 16, із яких – 3 помирають.

Пасіка

Старих і новоприбулих роїв – 20, (...) які слабнуть під зиму.

Арк. 355

Врожай

1. Жито – 118 кіп
 2. Ярого, старого жита – 57 кіп
 3. Пшениці озимої із ярою – 24 та 15 кіп
 4. Пшениці (...) – 41 копа
 5. Гороху – 30 снопів
 6. Гречка – 61 копа
 7. Всього вівса – 77 та 13 кіп
 8. Просо – 2 копи
- Всього вирощено – 385 кіп
Сіна – 5 оборогів та 1 стіжок

Шпихлір

1. Жито – 12 півмірків
 2. Пшениця – 3 півмірки
 3. Жито – 2 півмірки
 4. Ячмінь – 3 півмірки
 5. Гречка – 6 півмірків
- Всього – 26 півмірків
Сіно – 6 оборогів та 1 стіжок

Комора

- Солонина – 3 пальці
Сало – 1 пуд
Масло – 3 кадушки
Сир – 6 невеликих діжок
Мука, крупи, яйця – (...)
Сушка – 1 бочка

Полотна та прядиво

- Конопляного полотна – 20 мірок
Шовкового полотна кусками – 30 мірок (...)

Арк. 355 (зв.)

Цей монастир має надані привілеями ґрунти та Раневицьке попівство, про які отець ігумен має добру документацію.

Тут знаходиться урочище під назвою Варадина, розташоване поміж Унятицькими та Лішнянськими границями, окопане довкола ровом. Достатньо поля та має лан, де перед тим був фундований монастир св. Онуфрія, задокументований в обляті від 1661 р. про приєднання до Лішнянського монастиря через Антонія Винницького, Перемишльського єпископа та митрополита цілої Русі. До того ж є і маніфест унятицької шляхти від 1621 р. про те, що татари спалили все село із документами, а також і

Варадину. Конфірмат повідомляє про те, що церква під титулом св. Онуфрія із місцевості званої Варадина переноситься на обійстя Лішнянського монастиря, де стоїть до цього часу, так як я в цій та інших візитаціях згадую. Тепер урочище Варадина використовує ясновельможний пан Ілля Туркул, полковник війська Його Королівської Милості разом із своїми іншими дідичними грунтами в Унятичах. Адже і до того ґрунту доручено отцеві ігумену однакове виндикаційне старання.

Цю візитацію Лішнянського монастиря за 1764 р. уклад
о. Клеопій Кірбаль, ігумен Дерезицького монастиря, комісар ЧСВВ.

(Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Ф. 201. «Греко-католицька митрополічна консисторія, м. Львів». – Оп. 4б. – Спр. 1917. «Протоколи візитацій та інвентарні описи василіанських монастирів Галичини, Волині, Холмицини, Підляшшя та Великої України (1730 – 1767 рр.)». – Арк. 351 – 355 (зв.)

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Балик Б. (ЧСВВ). Монастирі Перемиської єпархії за владцтва Ін. Винницького / Борис Балик // Записки ЧСВВ. – Серія II. – Секція II. – Т. 3. – Рим : В-во отців-василіян, 1958. – С. 69–97.
2. Ваврик М. (ЧСВВ). Нарис розвитку і стану Василіанського Чину XVII – XX ст. Географічно-статистична розвідка / Михайло Ваврик // Записки ЧСВВ. – Серія II. – Секція I. – Праці. Т. 10. – Рим : В-во отців-василіян, 1979. – 180 с.
3. Косак М. (ЧСВВ). Монастирі Галичини (перевидання 1862 р.) / Михайло Косак // Лавра. – 1999. – Ч. 7. – С. 41–55.
4. Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині (Спроба каталогу) / Іван Крип'якевич // Лавра. – 1999. – Ч. 5. – С. 38–65.
5. Никорович Ю. (ЧСВВ). Схематисм всего клира греко-католицкого єпархії перемьшльської на год 1877 / Юліан Никорович // Лавра. – 1999. – Ч. 11. – С. 37–53.
6. Патрило І. (ЧСВВ). Нарис розвитку Василіян 1743 – 1889 рр. / Исидор Патрило // Записки ЧСВВ. – Серія II. – Секція I. – Т. 48. – Рим : В-во отців-василіян, 1992. – С. 160–210.
7. Стецик Ю. Монастирі Дрогобиччини (XIV – початок XIX ст.) / Юрій Стецик. – Дрогобич : Коло, 2000. – 75 с.
8. Стецик Ю. Лішнянський монастир св. пророка Іллі (XVII – XVIII ст.) / Юрій Стецик // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Вип. V. – Дрогобич : Вимір, 2001. – С. 117–127.
9. Стецик Ю. Із життя ченців Лішнянського монастиря за даними книги «Актив» Лішнянського, Летнянського та Дерезицького монастирів (друга половина XVIII ст.) / Юрій Стецик // Історія релігій в Україні. Праці XII Міжнарод. наук. конференції. – Кн. I. – Львів : Логос, 2002. – С. 344–349.

Статтю подано до редколегії 26.09.2013 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 793.322.031:793.322.032

Дарія БЕРНАДСЬКА,
м. Київ

ТАНЕЦЬ ПЕРВІСНИЙ І ДАВНЬОСХІДНИЙ: РОЗВИТОК І ВИРАЖАЛЬНІ ФОРМИ

В статті охарактеризовано особливості розвитку первісного танцю. Аналізуються форми та види танців.

***Ключові слова:** хореографія, танцювальні форми, первісний світ, чоловічі та жіночі танці, синкретичний танець.*

***Bernadska D. The Primitive and Ancient Eastern Dance: Development and Expressive Forms.** The article provides a description for characteristic development of primitive and ancient Eastern dance. Analysis of forms and types of dances are carried out.*

***Key words:** choreography, dance forms, primeval world, men and women dancing, syncretic dance.*

***Бернадская Д. Танец первоначальный и древневосточный: развитие и выразительные формы.** В статье охарактеризованы особенности развития первобытного танца. Анализируются формы и виды танцев.*

***Ключевые слова:** хореография, танцевальные формы, первобытный мир, мужские и женские танцы, синкретический танец.*

Постановка проблеми та аналіз досліджень. Хореографічне мистецтво первісного суспільства та давньосхідних цивілізацій є досить різноманітним цікавим та замало вивченим. Дослідження первісного і давньосхідного танцю пов'язано з дослідженнями З. Абрамова, А. Авдеева, К. Бюхера, Э. Королевої, Б. Тураєва, С. Худекова, Ю. Григоровича.

Мета статті – охарактеризувати і визначити первісні та давньосхідні форми танців. **Об'єктом дослідження** виступає хореографічна культура Давнього світу.

Виклад основного матеріалу. Первісно-родинний устрій – відправна точка в історії всіх народів, найдовша за часом існування суспільно-економічна формація. Відповідно до неї прадавні часи, де зароджується танець, поділяють на три періоди [4, 27]

Ряд вчених підрозділяють історію первісного суспільства, де були присутні прояви художньої творчості та мистецтва танцю, на такі етапи

© Бернадська Д. Танець первісний і давньосхідний: розвиток і виражальні форми

розвитку: зародження виробничого господарства: 9 тис. до н. е. – 8 тис. до н.е. (пізній мезоліт, неоліт); виробниче господарство: 8 тис до н.е. – 5 тис. до н.е. Важливою віхою розвитку людства був перехід від споживання готових продуктів природи до їхнього виробництва, тобто від привласнюючого господарства до відтворюючого (виробничого). Найвищим етапом розвитку кам'яного віку був неоліт. У цей час широко використовується рубляче знаряддя праці, розвивається виробництво керамічного посуду. Найшвидшим темпами культура неоліту розвивалася на Близькому Сході. Саме там виникло землеробство, започаткувалося розведення свійських тварин.

За часів енеоліту тривав розвиток землеробства; у добу бронзи (бронзовий вік) та раннього заліза (залізний вік) у степових районах поширилося напівкочове та кочове скотарство. Відбувся перший в історії людства поділ суспільної праці: з племен землеробів-скотарів відокремилися переважно скотарські, спочатку пастуші, а пізніше кочові племена.

Застосування бронзи і заліза надало могутнього поштовху розвитку ремісництва. У бронзовому віці з'явилися меч і бойова колісниця, було винайдено ткацький верстат, удосконалювалися знаряддя праці. Розпочався другий в історії людства великий суспільний розподіл праці – відокремлення ремесла від землеробства. З поглибленням розділу суспільної праці та зі зростанням обсягів виробництва (під час першої економічної революції неоліту, яка заключалася у переході від привласнюючого до виробничого господарства) виник надлишок продукту, що призвело до появи приватної власності та майнової нерівності. На зміну первісному устрою приходять класові суспільства та рабовласницька форма правління [4, 19–20].

Первісна культура відіграла значну роль у розвитку людства. Саме з цього культурно-історичного періоду розпочалася історія людської цивілізації: формувалася людина, зароджувалися такі форми людської духовності, як релігія, мораль, мистецтво. З розвитком матеріальної культури зростало значення колективних форм праці, що сприяло розвитку елементів духовної культури, зокрема мислення та мови. Виникали зародки релігії, ідеологічних уявлень, з'явилися й деякі елементи магії та початкові форми мистецтва. Отже, формування первісно-родинного ладу сприяло розвитку духовного життя первісної людини. Джерелом знань людства у ті часи була її трудова діяльність, під час якої накопичувався досвід, що стосувався, передусім, уявлень про навколишню природу. Зразки образотворчого мистецтва доби первісно-родинного устрою відомі завдяки численним археологічним пам'яткам: графічним

та живописним зображенням (в т.ч. наскальним малюнкам) тварин, рідше рослин і людей, мисливських та воєнних сцен, танцям та релігійним церемоніям [3, 251–254].

Первісний танець (Х тис. – до н.е. – І тис. до н.е.) [4, 97] як компонент структури художньої творчості відображав ідеологічні уявлення, які склалися серед первісних людей. Розподіл та характер суспільної праці серед чоловіків і жінок наклав свій відбиток і на художню творчість первісного суспільства. Свідчення про художню творчість первісного суспільства доби Палеоліту, Мезоліту, Неоліту та Енеоліту, відомі переважно завдяки дослідженням печерних і наскальних розписів, містять опис елементів первісного побуту. Значне місце серед цих елементів посідають малюнки із зображенням первісного танцю, який можна поділити на «тотемні» танці, обрядові танці чоловіків і жінок, а також побутові танці [1, 34–37]. Тотемні танці виникли ще за часів Мезоліту 10 тисяч років до н.е. Щоб краще розібратись, що являють собою тотемні танці, треба спочатку визначити поняття тотемізму взагалі.

Тотемізм – первісна форма релігії, разом з фетишизмом, анімізмом, магією. Це віра в існування тісного зв'язку між людиною або якоюсь родовою групою та її тотемом – певним видом тварин, рідше рослин. Рід носив ім'я свого тотема, і члени роду вірили, що походять від спільних з ним предків, перебувають з ним у кровному спорідненні. Люди, зі свого боку, не мали права вбивати тотемну тварину або завдавати їй шкоди. Взагалі тотемізм був своєрідним ідеологічним відображенням зв'язку роду з його природним середовищем, який усвідомлювався в єдиній зрозумілій на той час формі кровного споріднення.

Тотемні танці – культові танці, які виконувалися під час певних обрядів і магічних ритуалів у таємній печері. Печера була своєрідним святилищем, де посвячені особи – шамани здійснювали тотемні ритуальні дійства, які безпосередньо супроводжувалися танцями, заклинаннями, звертанням до певної тварини – тотемного прашура. Тотемні танці служили, передусім, для вшанування тотемної тварини й заручення її заступництвом і захистом від голоду чи нападу. Під час ритуалу його учасники немовби відчували присутність тотемного прашура. Сьогодні такі «тотемні танці» збереглися у народів, які не зазнали впливу цивілізації і продовжують жити за первісними законами. Це деякі племена австралійських аборигенів та африканських бушменів.

Обрядові танці – танці, які відображали певне дійство (обряд). Розподілялися танці на чоловічі і жіночі. Чоловічі обрядові танці, у свою чергу, розподілялися на мисливські та військові. Мисливські танці зустрічаються вже в наскальних малюнках Мезоліту й Неоліту у вигляді

зображень мисливців, які полюють на великого звіра – лева, мамонта, оленя, чи ловлять рибу. Військові танці беруть свій початок з доби Мезоліту; вони ототожнювались із чоловічою міццю, захисником племені чи нападником під час військових сутичок між племенами. У лексичному плані у чоловічих обрядових танцях домінував стрибок, була поширена присядка, хлопки й тупотіння [3, 109–117].

Жіночі обрядові танці розподілялись на «плодючі танці», «тваринні танці» та «військові танці». Перші ототожнювались із культом плодючості, жінки-матері, хранительки вогнища, продовжувачки роду.

Танці плодючості» обов'язково виконувались із якоюсь рослиною в руках; танець відображав характер певної рослини. «Танці тварин» відображали характерні ознаки птаха, змії чи інших тварин. Зображення в наскальних малюнках тваринних танців належать ще до часів Палеоліту. Військові танці виконувались жінками тоді, коли чоловіки брали участь у походах і битвах. У лексичному плані в жіночому танці були наявні коливальні й обертові рухи, рухи стегнами, животом, грудьми та всім корпусом. У жіночому танці вперше з'явився ковзаючий стрибок. У сидячих танцях розроблялася певна техніка рухів рук, голови, верхньої частини тіла.

Побутові танці – танці, які відображали елементи побуту первісних людей. З'явилися ще в добу Мезоліту. Вони поділялись на сюжетні та безсюжетні. Побутові сюжетні танці тематично були різноманітними; основним джерелом сюжетів була трудова діяльність (полювання, землеробство, скотарство). Побутові безсюжетні танці – тематично-образні; основою їх були емоційні переживання.

Доба Давнього Сходу охоплює період від початку Єгипетської цивілізації до кінця правління китайської династії Хань. Рабовласницькі держави Давнього Сходу зробили значний внесок в історію людства: вони навчилися обробляти залізо, отримувати сталь, скло та вироби з нього, винайшли компас, папір, порох, створили писемність, законодавство. Саме там встановлені монотеїстичні та пантеїстичні форми релігії, теократичний, деспотично-імперський державний устрій, там же окреслилися особливості основних видів мистецтва (образотворче, музика, танець). Досягнення давньосхідних держав стали основою подальшого розвитку країн Сходу, справили сильний вплив на колиску європейської цивілізації – Давню Елладу (Грецію) і Давній Рим (Італію).

Наприкінці V–IV тис. до н.е. в історії людства починається новий етап – з'являються перші цивілізації, які різко відрізняються від первісних суспільств. Найважливішою характерною рисою нового рівня суспільства стало створення рабовласницьких держав, які виникають на

широкій території від Середземномор'я до Тихого океану, а також на американському континенті.

Розвиток культури безпосередньо пов'язаний з процесами розвитку продуктивного виробництва, матеріальним і духовним розшаруванням суспільства, освоєнням нових культурних надбань. Найдавніші з них (Єгипет, Месопотамія, Індія, Китай) характеризуються швидким зростанням обсягів виробництва, підвищенням рівня життя людей, перетворенням мистецтва у самостійну форму діяльності. Контакти між Далеким та Близьким Сходом були досить слабкими, що обумовило різноманітність та унікальність їх культури та мистецтва. Культура і мистецтво Давньосхідних держав були тісно пов'язані з релігією, і фактично задовольняло її потреби. Високого розвитку в мистецтві Давньосхідних держав сягнули архітектура та скульптура, частково живопис, у меншій мірі музичне та візуальне танцювальне мистецтво.

Танець Давнього Єгипту (1500 р. до н.е. – 30 р. до н.е.). Будучи теократичною монархією, Давній Єгипет мав досить обмежену танцювальну культуру. Ми проаналізуємо розвиток танцю періоду «Нового царства», «Пізннього», «Птолемеївського». Насамперед, це Храмові та релігійно-святкові танці – релігійні церемонії, святкові й похоронні обряди, таємничо-магічні ритуали жерців та жриць. Головними виконавцями були жерці та жриці, а також служники храмів. Серед таких танців слід виокремити астральний танець (зображення небесних світил і їх руху у Всесвіті) та божественний танець – прославлення Озіріса, Гора, Ізиди, Анубіса, Сета, Птаха, Амона-Ра, Апіса, які супроводжувалися рухливими картинками пишного дійства у виконанні танцівників, жерців і жриць (нині це справедливо можна було б назвати балетом).

Іншою розвиненою танцювальною формою були Побутові танці – розважально-придворні й народні. Перші мали світський характер і були прийняті при дворі фараонів та аристократії. До них належали побутово-ритуальні (міміка з танцями), у яких танець виконував сам фараон при призначенні на міністерську посаду поважних єгиптян; побутово-розважальні, святкові (пантомімічно-театральні), призначені фараоном чи його двором пишні танцювальні дійства – вистави для задоволення. Другі ж були поширені серед селян і ремісників, наприклад, весільні, поховальні танці (співи з танцями). Свідчення про танці Давнього Єгипту ми маємо з літературних джерел – «Книги мертвих», єгипетських міфів, а також живопису давньоєгипетських храмів (Абу Сембал, Карнак, Луксор). Важливо наголосити, що танець, форми, рухи, позиції (як і культура і мистецтво Єгипту взагалі) наклав свій відбиток на культуру Давньої Греції, будучи для неї певним зразком [5, 41–45].

Танець у Давньому Єгипті носив назву т'єребр. Танцювальна техніка була схожа із сучасною. Рухи були виразні, змістовні, плавні; застосування стрибків вважалося дикунським. Єгиптянам був відомий *pirouette, port de bras, petit et grand sauté*; балетні форми – *pas marché, pas couru, pas de deux, pas trois, pas de quatre* [5, 43]. Стилізація давньоєгипетського танцю знайшла своє місце у творчості представників академічного балету – Маріуса Петіпа «Дочка Фараона», сучасного балету – Михайла Фокіна «Клеопатра, або Єгипетські ночі», а також серед представників модерн-танцю (Рут Сен-Діні і Теда Шоуна, Марти Грем).

Танець Давньої Індії (800 р. до н.е. – 550 н.е.). Подібно до танцю в Єгипті, танцювальне мистецтво Індії носило переважно релігійний характер і відрізнялося досить вираженим окультним забарвленням. Ми проаналізуємо танець періоду від «Упанішад» до кінця «Гуптської держави». Спираючись на свідчення пам'яток мистецтва та культури Давньої Індії, давньоіндійські танці можна також поділити на храмові, розважальні та побутові. Храмові танці – релігійно-танцювальні церемонії, окультно-магічні ритуали індійського чи буддистського походження. Жерці (брахмани) засновували при храмах танцювальні інститути баядерок, де посвячення в служниці храму – «девадази» – супроводжувалося певною танцювальною церемонією. Техніка танців не мала майже нічого спільного із сьогоденною балетною технікою. Розвивалася гнучкість корпусу, різноманітні маніпуляції руками. Доля баядерок визначалася, як звичайно, ще при народженні, коли пристрасні шамани у стані трансу проголошували дівчинку обранкою божества. Новонароджені ж хлопці за таких же умов проголошувалися храмовими музикантами. Усе своє життя баядерка служила у храмі, виконуючи ритуальні танці на честь того чи іншого божества. Баядерки також повинні були виступати в заможних людей на святах, куди їх спеціально запрошували.

Розважальні танці – танці царів й аристократії і танці народу. Вони також найчастіше виконувалися баядерками. Сам танець чи танцювальні церемонії носили театральньо-пантомімічний характер, мали чіткий сюжет і супроводжувалися співом, танцем та музикою. Того ж часу в Індії були закладені основи «Індійського класичного танцю» (Бхарат Нат'ям, Оддисі, Катхак, Кучінуді та інші).

Побутові танці – танці факірів (жебрацька секта). Танець виконувався в оголеному вигляді, супроводжувався стогоном і виттям, пульсуючими рухами стегон, спини й рук. У танці також могла використовуватися зброя – невеликі гострі кинджали, якими факіри під час екзальтації наносили собі порізи та рани, з яких лилася кров. Танець тривав доти, доки хтось із глядачів не кидав виконавцеві гроші. Також факіри прово-

дили й дресирувальні вистави зі зміями – пітонами, кобрами, гадюками, яких обмотували навколо тіла. Найпоширенішим номером була гра на духовому інструменті тоді, коли кобра виповзала з глечика, ледве коливаючись у такт музики [5, 64–69].

У давньоіндійському епосі ми знаходимо цікаву легенду щодо появи танців. Згідно з ученням індуїзму, богиня Бхавані, у захваті від того, що з'явилася на світ, віддала хвалу творцю, стрибаючи й танцюючи у просторі. Під час хореографічних справ з її черева вийшли три яйця, з яких виділилися три божества – Брахма, Вішну, Шива. Стилзація давньоіндійського танцю, його форми, рухи, сценічна манера та віртуозна техніка знайшла своє місце в академічному балеті Маріуса Петіпа («Баядерка» 1877 р.); індійської стилзації в модерн-танці Рут Сен-Дені; постмодерному балеті Моріса Бежара («Бхаті» 1968 р.)

Танець Давнього Китаю (770 р. до н.е. – 220 р. н.е.). На відміну від культури Єгипту та Індії, культура і мистецтво Китаю розвивалися незалежно від релігії і мали досить своєрідний та унікальний характер, не маючий спільного з мистецтвом країн Близького Сходу та Південної Азії через географічну віддаленість. Ми проаналізуємо танець періоду від династії «Джочоу» до кінця династії «Хань». Згадки про танець у Давньому Китаї ми знаходимо в пам'ятках мистецтва і культури.

Ритуально-обрядові танці – форми танців, пов'язані з пантомімними святковими дійствами при дворі імператора, китайської аристократії, які є основою «Китайського класичного танцю». Обрядово-побутові танці – це танці, пов'язані з побутом, повсякденним життям і світобаченням: Іві-Мень (рухи хмарин), Та-кнем (великий круговорот), Та-гу (благодіяльний), Та-у (великий войовничий), У-гіонтзе (танець руху води). Для дітей існували «малі» танці. З 20 років дозволялися святкові танці: Фу-у (танець прапорів), Іу-у (танець білого пір'я), Гоанг (містичний птах), Мау-у (танець коров'ячого хвоста), Кань-у (танець зброї), Гень-у (танець людини) [5, 31].

Професійними танцівниками й виконвцями в Давньому Китаї вважалися мандарини. У добу династій «Цін» і «Хань» 220 р. до н.е – 220 р. н.е давньокитайський танець набув певних змін: він уже не був повільним і спокійним, а набув обертових і стрибкових рухів.

Естетика й етикет давньокитайського танцю відображали спокій і гармонію. Основою моралі були «стриманість душевних спрямувань». Танець у Давньому Китаї звався у. Він був досить монотонним і плавним, без стрибків. Завдяки міміці та жестам рухи набували певного змісту і відповідали сюжету. При імператорському палаці була влаштована академія, якою завідували два музичні мандарини. Танцювальна освіта

була обов'язковою для імператорської сім'ї та придворної аристократії. За соціальним статусом кожні верстви населення мали право на певну кількість танців: придворні – 6 танців, міністри та князі – 4 танці, вчені – 2 танці. Відхилення від цієї танцювальної регламентації не дозволялося.

Танець Давньої Персії (Ірану) (560 р. до н.е. – 640 р. н.е.). Персія була зороастрійською-монархічною державою з певними пророявами федералізму, а також мала своєрідну давню танцювальну культуру, у якій відобразилася культурна спадщина давніх держав Месопотамії (Шумер-Аккад, Асирія, Вавилон). У Персії танець був дуже поширеним видом мистецтва, передусім за часів перських царів Ахеменідів (560 р. до н.е. – 330 р. до н.е.), держав Селевкідів і Парф'ян (310 р. до н.е. – 225 р. н.е.), Ірану Сассанідів (225–640 рр.) [6, 28].

Згідно з історичними джерелами з культури і мистецтва того часу, у Персії були поширені такі форми танцю: Театралізовано-танцювальні містерії, ритуальні танці, розважальні танці, конкурсні танці при царському дворі, храмові танці та народні танці. Так, як в Індії та Китаї, ці форми танців стали основою складання «Іранського класичного танцю», а також вплинули на розвиток східного танцю взагалі.

Отже, розвиток трудової діяльності людини викликав до життя найдавніші пантомімічно-хореографічні дієства. Вони були результатом поєднання діяльності людської свідомості й творчого вираження, які народжували художньо-образні уяви та визначали синкретичний характер танцювальних дієств. Усі види художньої творчості (танець, пантоміма, акторське, музичне, словесне, образотворче мистецтва) тісно переплітались, і були безпосередньо пов'язані з матеріальним виробництвом та споживанням (полювання, рибна ловля, скотарство, землеробство). Розвиток абстрактного мислення та нових уявлень про світ призвів до появи в танцях геометричних мотивів [1, 17–18].

Найдавнішим і найпоширенішим було коло – зручна форма масового танцю, а також символіка руху сонця, місяця. Результатом появи святилищ, де виконувалися тотемні танці, були їхня канонізація та систематизація, що дало змогу зафіксувати найдавніші обрядово-культурні форми пластики. Танці первісних племен являли собою характерні твори фольклору, призначені для загально-масового виконання. Танці були створені на основі певних культурно-побутових традицій, проте значне місце посідала імпровізація. Життєздатність первісних танців залежала від їх яскравості та повноти віддзеркалювання пластичної інтонації та емоційного настрою свого часу. Знання загальних рис первісних танців дає право проаналізувати подальший розвиток систем чоловічого і жіночого танцю, їх видів, жанрів і запису.

Первісний танець, дав поштовх до зародження і розвитку етнічного й фольклорного танців, а також створив прості танцювальні форми, синкретичний характер дійств і видовищ, форми запису танцю і вивчення його техніки.

Висновки. Головною особливістю, притаманною давньосхідному танцю Єгипту, Індії, Китаю, Персії, був зв'язок із теократичною системою держави і національною релігією – давньоєгипетська, зараостризм, індуїзм, буддизм, конфуціанство, які залишали свій відбиток як на соціально-політичному, так і на художньому житті суспільства. Релігія була домінантою та спрямовувала всі сфери суспільного життя – державний устрій, законодавство, освіту, культуру і мистецтво. Безумовно, танець, який був проявом візуального мистецтва, також підкорявся і регламентувався певними релігійно-національними принципами: етизація його обрядів, правил, канонів; естетизація та сакралізація (синтез сюжету, співу, містерії-ретуалу, танцю, пантоміми, музики), танцювальних форм, рухів, технік і системи навчання.

Важливо зауважити, що давньосхідний танець Єгипту, Індії, Китаю, Персії, був передусім професійним. При дворі правителів держав Давнього Сходу облаштовувалися спеціальні школи, де вчителі досконало навчали виконавців танцювальної майстерності. Танцювальні дійства передусім мали складний ритуальний сюжет, який супроводжувався співом, танцями, декламацією, музикою. Танцювальна техніка була досить складною, у ній поєднувалися легкі пересування зі стрибками, обертами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бернадська Д. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – теорія та історія культури / Д. Бернадська. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2005. – 20 с.
2. Григорович Ю. Балет: [энциклопедия] / Ю. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
3. Королева Э. Ранние формы танца / Э. Королева. – Кишинев. : Штиинца, 1977. – 215 с.
4. Киндер Г., Хильгеман В. Всемирная история / Г. Киндер, В. Хильгеман. – М. : Рыбари, 2003. – 638 с.
5. Худеков С. История танцев / С. Худеков. – СПб. : Петербургская газета, 1913. – Ч. I. – 309 с.
6. Шариков Д. Хореография : навч. пос. [для студ. ВНЗ «Театральне мистецтво»] / Д. Шариков. – К. : КиМУ, 2011. – 184 с.

Статтю подано до редакції 11.09.2013 р.

Андрій ДУШНИЙ,
м. Дрогобич

ДО ПИТАННЯ ПРІОРИТЕТНОСТІ ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА XXI СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовані основні засади творчого розвитку студента-інструменталіста педагогічного спрямування на основі різних наукових спостережень сучасних дослідників. Як приклад експериментальної діяльності подається творчий доробок автора-виконавця Романа Стахніва, студента Дрогобицького педагогічного університету, який на основі методики автора статті komponує власні твори згідно третьої стадії активізації творчої діяльності «Вільна творчість».

Ключові слова: творчість, розвиток, музично-інструментальна підготовка, активізація.

Dushnyi A. The Issue of Student Instrumentalist Creative Priority Development in the XXI century. The article analyzed the basic principles of student instrumentalist creative development with pedagogical orientation based on various scientific observations of modern scholars. The artistic output of Roman Stakhniv, a Drohobych Pedagogical University student, is supplied as an example of experimental activity. He composes his own pieces based on the methodology developed by the author in accordance with the third stage of creative activation named «Free activity».

Key words: creativity, development, music and instrumental training, activation.

Душный А. К вопросу приоритетности творческого развития студента-инструменталиста XXI века. В статье проанализированы основные принципы творческого развития студента-инструменталиста педагогического направления на основе различных научных наблюдений современных исследователей. Как пример экспериментальной деятельности подается творчество автора-исполнителя Романа Стахнива, студента Дрогобычского педагогического университета, который на основе методики автора статьи компонирует собственные произведения согласно третьей стадии активизации творческой деятельности «Свободное творчество».

Ключевые слова: творчество, развитие, музыкально-инструментальная подготовка, активизация.

Актуальність проблеми та аналіз досліджень. Підготовка висококваліфікованих фахівців у галузі мистецьких дисциплін на сучасному

© Душний А. До питання пріоритетності творчого розвитку студента-інструменталіста XXI століття

етапі – є одним із найважливіших завдань подальшої розбудови освіти в умовах її гуманізації й гуманітаризації. Серед праць дослідників у галузі мистецької педагогіки та методики чимало присвячено різноманітним аспектам мистецької освіти. Питанням необхідності підпорядкування процесу навчання виконавця принципів єдності художнього і технічного розвитку приділялась увага у методичних працях Б. Асаф'єва, М. Варро, Г. Когана, Г. Нейгауза, В. Сраджева, Б. Струве, Ф. Штайнгаузена, Г. Ціпіна, Б. Яворського та ін.

Творча активність як засіб формування пізнавальної самостійності в процесі вивчення історико-теоретичних дисциплін трактується в дослідженнях О. Вороніна, С. Олійника, Г. Побережної, вона розглядається як основа методичної підготовки майбутніх вчителів музики (Л. Арчажникова [1], А. Болгарський, В. Орлов, О. Ростовський, В. Яконюк та ін.) та як умова формування художньо-виконавських здібностей (А. Ковальов, О. Приходько та ін.). Сучасна мистецька освіта звертається до досліджень у галузі розвитку психологічних процесів студентів-музикантів (Н. Белая, І. Гринчук, Н. Овчаренко, Н. Палеха), вдосконалення виконавського рівня музиканта-інструменталіста (Г. Алексєєва, С. Бенедікова, М. Давидов [4], Р. Дзвінка, Н. Згурська, Л. Котова, А. Кречківський, М. Моїсєєва, Н. Овчаренко, Р. Осіпець, В. Рогаль, Т. Скорик, В. Салій, Т. Цигульська, С. Цицак, З. Хоменко, Н. Чорна, Д. Юник), художньо-естетичного розвитку суб'єкту навчання (І. Арановська, Л. Масол, Н. Миропольська, Г. Падалка, О. Рудницька [8], І. Сипченко, Т. Стратан, Л. Файзрахманова, Є. Юдіна, Л. Яковенко).

У вітчизняній теорії та методиці музичного виховання намітилась також продуктивна тенденція до вивчення творчо-виховного потенціалу композиторської діяльності студентів (М. Антків, Л. Баренбойм, Л. Бочкарьов, Л. Коваль, І. Одинокова, О. Олексюк, Г. Падалка, Е. Брилін, Г. Голик, Т. Родіна, А. Душний). Ряд науковців (Г. Падалка [8], А. Душний [5], Ши Цзюнь-Бо, Н. Цюлюпа, В. Андрущенко, О. Білоус) розглядають поняття творчості як невід'ємну складову розвитку студента у процесі музично-інструментальної підготовки в контексті мистецької педагогіки сучасності.

Мета нашої розвідки полягає у визначенні основ творчого розвитку музиканта-інструменталіста як явища мистецької педагогіки ХХІ століття.

Вклад основного матеріалу. На практиці це відкриває можливості доповнити методику музичного навчання студентів педагогічними засобами активізації їх творчої діяльності; розширити навчальні форми залучення майбутніх учителів музичного мистецтва до композиції в галузі

інструментальної музики, більш якісної їх підготовки та адаптації у практичній педагогічній діяльності та практиці виконавсько-інструментальної підготовки, збагачення шляхів опосередкованого стимулювання творчої наснаги студентів в процесі навчання гри на музичному інструменті.

В сучасних умовах позитивною тенденцією є множинність концепцій навчального процесу різних закладів, відмінності їх навчальних програм і комплексів дисциплін, а також можливість вибору студентами факультативних форм навчання за власним вибором. Це створює сприятливі підстави для вільного добору навідповіднішої форми здобуття освіти та максимально індивідуалізованої реалізації кола суміжних професійних і творчих інтересів студентів-виконавців та майбутніх музикантів-педагогів.

Слушно зауважує Людмила Арчажникова «Специфіка музично-педагогічної діяльності в тому, що вона вирішує педагогічні завдання засобами музичного мистецтва ... Музично-педагогічна діяльність поєднує в собі педагогічну, хормейстерську, музикознавчу, музично-виконавську, дослідницьку роботу, засновану на вмінні самостійно узагальнювати і систематизувати отримані знання ... Особливістю ж музично-педагогічної діяльності є наявність в числі її складових художньо-творчого начала» [1, 17–18].

Уніфікація поняття «Виконавське музикознавство» скомпоноване у енциклопедичному довіднику [5] провідного музикознавця сучасності Миколи Давидова, який немає аналогів у галузі мистецтвознавства. Праця висвітлює здобутки наукової теорії в галузі «Виконавського музикознавства» в широкому спектрі тематики досліджень, що оптимально охоплюють академічний музичний інструментарій і умовно класифікований автором за розмаїтою фаховою тематикою, стосовно музичного виконавства (методологія, виконавське мислення, психологія, інтерпретація, інструменталізм, жанри, стилі, музичний твір, виконавські виражальні засоби, виконавські здібності, виконавська технологія, музична педагогіка, академічне народно-інструментальне мистецтво, традиційне виконавство, духовий музичний інструментарій, камерний ансамбль, естрадний жанр, опера, хор, диригування, вокал, бандура, баян-акордеон, віолончель, гітара, домра, кларнет, контрабас, саксофон, скрипка, труба, флейта, фортепіано, історія виконавства, музично-виконавська культурологія).

До пріоритетних напрямків розвитку сучасної освіти, які викликані процесами гуманізації та демократизації суспільства звертається Павло Косенко, досліджуючи проблему удосконалення методики навчання гри на музичному інструменті майбутнього вчителя музики на основі особистісного орієнтованого підходу [7]. Її основу складають наступні педагогічні умови: узгодження змісту навчання з індивідуальними особли-

востями і музичними здібностями студента, створення ситуацій успіху в музично-навчальній діяльності студента, організація процесу навчання на основі професійного діалогу між викладачем і студентом, розвиток творчої самостійності майбутнього вчителя музики.

Розвиток виконавської самостійності майбутніх учителів музики як не вродженої, а набутої інтегральної властивості особистості, що сприяє високій результативності відтворення необхідної інформації на основі творчого втілення у процес інструментальної діяльності, сформованої без допомоги ззовні оригінальної інтерпретаційної моделі музичних творів, досліджує Віра Бурназова [3]. Автором розроблені методичні засади її чотирьохфазового розвитку:

- *перша фаза* характеризується спрямуванням зусиль студентів на встановлення внутрішньої організації мотивів та потягів волі до усвідомлення спонукальних дій на отримання об'єктивної інформації щодо реальної оцінки сценічно-інтерпретаційної складності музичних творів у ході ознайомлення із загальними ознаками їх текстових та виконавських компонентів;
- *друга фаза* передбачає активізацію прагнень студентів до надання пріоритетного значення процесуальній мотивації, яка сприяє максимальній заглибленості у процес усвідомлення музичної інформації, інтеграції та автоматизації ігрових рухів з метою конкретизації ознак інтерпретаційної моделі музичних творів;
- *третьа фаза* спонукає студентів до утримання привабливості установок під час її репетиційної реалізації;
- *четверта фаза* – орієнтується на закріплення досягнутої виконавської самостійності емоціогенністю умов сценічної діяльності [3, 17].

Наукові пошуки Владислава Гусака ґрунтуються на ретроспективному аналізі матеріальних основ феномена «рухова пам'ять», його роль у виконавській діяльності педагога-музиканта [4]. Таким чином, як синтетична динамічна структура, рухова пам'ять забезпечується нерозривною цілісністю і взаємозв'язком чотирьох компонентів: модально специфічних пропріорецептивної і тактильної пам'яті та полімодальних музично-ритмічної і пам'яті на послідовність ігрових рухів. Дослідник висвітлює теоретично обґрунтовано педагогічні умови розвитку досліджуваної дефініції: актуалізація ціннісного ставлення майбутніх учителів музики до оволодіння руховою пам'яттю; організація доцільного педагогічного керівництва руховою мнемічною активністю студентів-інструменталістів; активізація осмисленої професійної рефлексійної діяльності студентів в процесі інструментальної підготовки [4, 20–21].

Однією із важливих засад модернізації музичної освіти виступає розробка методики активізації творчої діяльності студентів у процесі навчан-

ня в класах інструментально-виконавських дисциплін через залучення їх до елементарної композиторської творчості. Дослідження даної проблеми обґрунтовано та експериментально доведено в кандидатській дисертації автора статті «Методика активізації творчої діяльності студентів педагогічних університетів у процесі музично-інструментальної підготовки» (К., 2006) [6]. Для засвоєння та практичного втілення методики потрібно зосередити увагу на принципових засадах активізації творчої діяльності студентів (єдність пізнавальної і творчої діяльності студентів; педагогічна детермінація творчих дій студентів і стимулювання їх творчої свободи; створення позитивного фону творчого процесу і спонукання студентів до критичного осмислення результатів творчої діяльності) і створення методичної моделі залучення їх до елементарної композиторської творчості. В роботі виокремлено *три стадії* активізації творчої діяльності студентів в процесі залучення їх до елементарної композиторської творчості: «творче наслідування»; «зумовлена творчість»; «вільна творчість».

Розроблена методична модель залучення студентів до елементарної композиції в класах інструментальної підготовки, маючи самоцінність для активізації творчої навчальної діяльності студентів, справляє позитивний вплив на творчу активність майбутніх вчителів музичного мистецтва також і в галузі інтерпретації музики, на виявлення самостійних підходів студентів до творчого осягнення і виконання музики. Дана методика виступає не як додатковий компонент їх фахової підготовки, а як необхідна, органічна його складова, що сприяє здійсненню цільових завдань професійного становлення майбутніх учителів музики в сучасних умовах розвитку шкільної мистецької освіти.

У контексті нашого дослідження, актуально аналізувати інтерпретаційне мислення. Дане визначення, на думку А. Берези, «... ми розглядаємо як творчий процес, спрямований особистістю на сприймання, засвоєння і передачу музичної інформації» [2, 45]. Інноваційна педагогічна діяльність завжди пов'язана з відмовою від штамтів, стереотипів у навчанні. Інновації можуть народитися у процесі роботи окремих педагогів, а можуть бути результатом теоретичного пошуку науковця [10, 12].

Експериментальне вирішення питання пріоритетності творчого розвитку студента в класі основного музичного інструмента сьогодення поодиноким можна віднести до найвищої стадії творчої активності «вільної творчості», це, передусім, створення авторських зразків (оригінальних творів), перекладень, аранжувань та інструментувань (для ансамблів однорідних та мішаних складів, оркестрів тощо). Для прикладу, доцільно аргументувати творчі стереотипи молодого автора-виконавця та композитора без спеціальної освіти Романа Стахніва (студент ДДПУ ім. І. Фран-

ка). На основі методики автора статті із-під пера Романа на сьогодні вийшли ряд творів для *акордеона* «Прощальний джаз», «Без коментарів», «Сучасне ретро» «Пригоди драйву», дуету баяністів-акордеоністів «Smile» (який є також у авторській редакції для баяна соло), *квартету народних інструментів* (сопілка, баян, бандура, к/б) «Коло.Мийка» (композиція аранжована автором для дуету – фортепіано, акордеон), *оркестру народних інструментів* – Фантазія на тему української народної пісні «За нашов стодолов» (яка існує у авторській редакції для квартету народних інструментів), *для інструментального тріо* (кларнет, акордеон, к/б) Рондо «Пам-парам», *для акордеона та струнного квартету* «Я хочу жити» (із присвятою голодомору 1932 – 1933 рр.) а також низка пісень на слова та музику автора, серед яких «Мамо не плач» [11; 12].

Визнання таланту композиторської вправності засвідчив той факт, що Роман був удостоєний титулу володаря Гран-Прі у номінації «композитор-виконавець» на Всеукраїнському конкурсу-фестивалі музичного мистецтва «Київський колорит» (Київ, 2012), а також на міжнародному конкурсі-фестивалі «Золота троянда» ім. І. Вимера (Львів, 2011, 1-а премія у номінації «композитор-виконавець») та міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» (Дрогобич, 2012, 2013, 3-я премія у номінації «композитори автори-виконавці»). Оцінку його компонуванням давали метри композиторської творчості В. Зубицький, В. Рунчак, Б. МIRONЧУК, А. Нижник, А. Сташевський та ін., які звернули увагу на тяжіння молодого митця до написання музики у естрадно-джазовому стилі із використанням усіх можливостей сучасного баяна-акордеона.

За підсумками творчого доробку, Р. Стахнівим видано два авторські збірники творів «Педагогічний репертуар для народних інструментів» (Дрогобич: Посвіт, 2010, 2013) [11; 12], його окремі композиції увійшли до навчальних посібників «Творчість композиторів Львівської баянної школи. Вип. 3» (2012) [13, 68–78] та «Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю народних інструментів)» (2012) [9, 92–104].

Перспективним напрямком розвитку теорії та методики навчання мистецтва виступає сьогодні розробка комунікативних аспектів навчальної стратегії з мистецьких дисциплін. Відхід від авторитарності, впровадження різноманітних форм діалогу та партнерських стосунків між викладачем і студентом, учителем і учнем – проблеми, від вирішення яких залежить ефективність мистецької освіти [8, 262–263].

Висновки. Виховання музиканта і зокрема музиканта-інструменталіста в контексті мистецької педагогіки ХХІ століття модернізується на основі нових здебільшого авторських методик, які спонукають до інтегрованої діяльності особистості в реалії сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арчажнікова Л. Профессия – учитель музыки : книга для учителя / Л. Арчажнікова – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.
2. Береза А. Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики : навч.-метод. пос. [для студ. і викл. вищих і сер. муз.-пед. закл. освіти, слух. після диплом. освіти, пед. прац., учителів музики] / А. Береза. – Вінниця : Нова книга, 2010. – Вид. 2-ге доп. – 184 с.
3. Бурназова В. Методичні засади розвитку виконавської самостійності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / В. Бурназова. – К., 2010. – 20 с.
4. Гусак В. Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / В. Гусак. – К., 2011. – 22 с.
5. Давидов М. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник / М. Давидов. – Луцьк : ВАГ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.
6. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки : навчально-методичний [посібник для студентів вищих навчальних закладів] / А. Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 120 с.
7. Косенко П. Методика особистісно орієнтованого навчання гри на музичному інструменті майбутнього вчителя музики : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / П. Косенко. – К., 2009. – 20 с.
8. Падалка Г. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.
9. Педагогічний репертуар баяніста-акордеоніста : навчальний посібник / [Ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц, В. Шафета]. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – 76 с.
10. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька : початковий посібник / О. Рудницька. – К., 2002. – 270 с.
11. Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів : навчальний посібник / Р. Стахнів / [Ред.-упор. А. Душний, Ю. Чумак]. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 56 с.
12. Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів : навчально-репертуарний збірник / Р. Стахнів / [Ред.-упор. А. Душний, В. Шафета]. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – Вип. 2. – 40 с.
13. Творчість композиторів Львівської баянної школи : навчальний посібник / [Ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – Вип. 3. – 80 с.

Статтю подано до редакції 9.09.2013 р.

ODPOWIEDZIALNOŚĆ, PODMIOTOWOŚĆ I AKTYWNOŚĆ STUDENTÓW W NOWOCZEŚNIE POJMOWANYM PROCESIE KZTAŁCENIA

Об'єктом аналізу у даній роботі є зміни у філософії, теорії та практиці освіти, що проступають на зламі століть у міжнародних освітніх доповідях і постають результатом критики нинішньої концепції освіти. Автор стверджує, що сучасний процес вищої освіти вимагає зміни ролі вчителя у процесі навчання, орієнтованого на особистість студента; збільшення відповідальності студентів; відчуття власних можливостей, а також активність студентів в освітньому процесі. Метою даної статті є демонстрація значення цих властивостей для покращення якості освіти у вищих навчальних закладах.

Ключові слова: відповідальність, суб'єктність, активність, навчальний процес.

Krajewska A. Students' Responsibility, Subjectiveness and Activity in the Modernly Comprehended Process of Teaching. The object of analyses in this study is the transformations in philosophy, theory and the practice of education resulting from international educational reports introduced at the turn of the XXIst century. They come as a result of the criticism aimed at the hitherto existing conception of education. The author underlines that the modern process of teaching in higher school requires: the change of the teacher's role in the process of teaching, education concentrated on the student, the growth of students' responsibility, the feeling of their subjectiveness and their activity in the process of teaching. The aim of the study is to prove the meaningfulness of these properties in the process of improving teaching quality in a higher school.

Key words: responsibility, subjectiveness, activity, process of teaching.

Краевска А. Ответственность, субъектность и активность студентов сквозь призму современного понимания образовательного процесса. Объектом анализа в данной работе являются изменения в философии, теории и практике образования, проступающие на рубеже веков в международных образовательных докладах и являются результатом критики нынешней концепции образования. Автор утверждает, что современный процесс высшего образования требует изменения роли учителя в процессе обучения, ориентированного на личность студента, увеличение ответственности студентов, ощущение собственных возможностей, а также активность студентов в об-

разовательном процессе. Целью данной статьи является демонстрация значения этих свойств для улучшения качества образования в высших учебных заведениях.

***Ключевые слова:** ответственность, субъектность, активность, учебный процесс.*

Определение problemu. Глубокие преобразования наступающие в последних десятилетиях XX века в Европе и на свете и их результаты в сфере политической, социальной, экономической и демографической определяют ряд последств для сферы образования. Наблюдается выразительная смена в философии, теории и практике образовательной являющейся выражением новых потребностей, возможностей и ожиданий [1; 8; 22].

Важным источником вдохновения для смен стали международные отчеты образовательные разрабатываемые и представляемые на рубеже веков. Предоставляют идеи, категории понятийные и послания к другому мышлению о образовании, или построения социального дискурса о образовании [6, 49]. Указывают надежды, вызовы, а также цели стратегические, к которым должна стремиться образование. До ранга приоритетов в этом диапазоне становятся разные измерения обучения: «учиться, чтобы быть», «учиться без границ», «учиться, чтобы действовать», «учиться через всю жизнь», учиться для знания, работы, компетенции, для понимания других, для собственного развития.

Анализ исследований. Актуальное понимание образования вытекает из новой философии мышления о нем, из его гуманизации. Формирование образования гуманистического является результатом смен в философии образовательной, в которой подвергнута критике традиционная образование адаптивную, предлагая одновременно доктрину критично-креативную, в которой важного значения приобрели вопросы аксиологические и телеологические, акцентируется субъектность и ответственность студента, рациональную эмансипацию, его индивидуальный усилие, активность, самостоятельность, саморазвитие, автокреацию [3, 43–72; 10, 20–97; 14, 11–67]. Одновременно в результате многих исследований подчеркивается значение процессов саморегуляции для достижения высокой эффективности обучения на каждом этапе жизни личности [13, 107–119; 24, 85–112], а также необходимость образования аффективной [11, 69–78; 16, 485–510], совершенствования характера и сил [15]. Наступает выразительное укрепление ориентации гуманистической в педагогике [19] вызванное переориентацией в нем системы ценностей и наделения им собственного смысла образовательного, увеличивается значение личности и ее потребностей в процессе формирования.

Поэтому предметом представляемых здесь размышлений является ответственность, субъектность и активность студентов в современно понимаемом процессе формирования, а целью исследования является показание значения этих особенностей для поднятия качества процесса формирования в школе высшей.

Celem opracowania jest wykazanie znaczenia zmiany roli nauczyciela w procesie kształcenia, kształcenia skoncentrowanego na studencie, wzrostu odpowiedzialności studentów, poczucia podmiotowości studentów i ich aktywności w procesie kształcenia dla podnoszenia jakości procesu kształcenia w szkole wyższej.

Główne zagadnienia. Przez wiele lat kierowniczą rolę w procesie kształcenia pełnił nauczyciel akademicki. Aprobata koncepcji edukacji humanistycznej, krytyczno-emancypacyjnej, w której wzrasta rola osoby biorącej udział w edukacji, jej podmiotowość, potrzeby i dążenia powodują zmianę roli nauczyciela akademickiego w procesie kształcenia, utratę funkcji kierowniczych. Chociaż rola nauczyciela jest nadal znacząca, to jednak odmienna, ponieważ wymaga od niego organizowania środowiska kształcenia skoncentrowanego na studencie, na jego możliwościach i potrzebach, przy jego aktywnym, odpowiedzialnym i partnerskim współuczestnictwie. Dlatego realizowanie takiego modelu edukacji akademickiej, jak podkreśla S. Palka «zależy w głównym stopniu od postaw nauczycieli akademickich: wiedzy na temat cech i właściwości studentów (...); pozytywnego stosunku emocjonalnego i chęci do partnerskiego traktowania studentów; realizowania działań służących takim właśnie relacjom – prowadzenia dialogu, dyskusji, konsultacji» [19, 102–103].

Zmiana relacji interpersonalnych w procesie kształcenia jest podstawą budowania stosunków współpracy i współdziałania między nauczycielem akademickim i studentami. Jednocześnie, co szczególnie akcentuje N. Falchikov «autentyczna współpraca wymaga tu zaistnienia odpowiednich warunków – pozytywnej współzależności między podmiotami (muszą uświadamiać sobie, że mogą osiągać swoje cele), bezpośredniej interakcji, indywidualnej odpowiedzialności za osiągnięte cele oraz stałej aktywności i refleksji nad podejmowanym działaniem» [4, 50]. Warto tu zauważyć, że wskazane relacje między nauczycielem i studentami mogą dostarczać także i innych korzyści w procesie kształcenia, m.in. motywować studentów do większego wysiłku, pomagać w powstawaniu i realizacji nowych pomysłów, a więc podnosić jakość procesu i wyników kształcenia.

Wspólnym celem – nauczyciela i studentów staje się rozwijanie potencjału tkwiącego w studentach, zwiększanie możliwości uczenia się, a działania przez nich podejmowane w procesie kształcenia muszą być temu podporządkowane. Dążenie do realizacji takiego celu wymaga od studentów zdecydowanego wzrostu ich odpowiedzialności i aktywności, w procesie kształcenia i uczenia się, a od nauczyciela podmiotowego traktowania studentów, a także odpowiedzialności w zmianie i zróżnicowaniu podejmowanych działań.

Pojęcie odpowiedzialności ma różne wymiary i odniesienia. Odpowiedzialność «jest zobowiązaniem jednostki do wypełniania wyznaczonych czynności, w sposób w miarę swych możliwości najlepszy (...) mogą one być zawarte w wykazie specyficznych obowiązków, które powinno się wykonać w ramach pełnionej funkcji lub roli [21, 144]. A zatem przyjęcie roli studenta wyznacza odpowiednią odpowiedzialność.

Trafne ujęcie złożoności odpowiedzialności, której doświadcza człowiek odnaleźć można w poglądach R. Ingardena, który proponuje odróżnić w tym zakresie cztery następujące sytuacje: «ktoś ponosi odpowiedzialność za coś, albo inaczej mówiąc jest za coś odpowiedzialny (ponoszenie odpowiedzialności); ktoś bierze odpowiedzialność za coś (podejmowanie odpowiedzialności); ktoś jest za coś pociągany do odpowiedzialności (pociąganie do odpowiedzialności); ktoś działa odpowiedzialnie (działanie odpowiedzialne)» [7, 78].

Wydaje się, że można dokonać transpozycji tych sytuacji do roli wypełnianej przez studenta, chociaż wymaga to szerszego ujęcia, nie tylko odpowiedzialności w sferze sytuacyjnej, przedmiotowej – za coś, ale także personalnej, podmiotowej – za kogoś. A zatem można przyjąć, że student:

1. jest odpowiedzialny za: rozwijanie potencjału swych zdolności i predyspozycji, stopień i sposób wykorzystania możliwości oferowanych przez nauczyciela, za swą aktywność i samodzielność w procesie kształcenia i uczenia się, za kulturę wzajemnych kontaktów i interakcji z nauczycielem i innymi uczestnikami procesu kształcenia.

2. podejmuje odpowiedzialność przed samym sobą, nauczycielami akademickimi, rodziną i społeczeństwem za swój rozwój, hierarchię wyznawanych wartości, za to jaki jest, co wie, umie, potrafi i do czego jest zdolny.

3. pociągany jest do odpowiedzialności przed władzami uniwersytetu i jego społecznością za nieodpowiednie wypełnianie roli studenta, nieprzestrzeganie regulaminu studiów i statutu uniwersytetu.

4. Kieruje się w procesie kształcenia pragnieniem wielostronnego rozwoju własnej osobowości, potrzebą nabycia wartości kulturowych, technologicznych i demokratycznych.

Oznacza to, że odpowiedzialność za przebieg i wyniki procesu kształcenia spoczywa nie tylko na nauczycielu akademickim, ale także na współpracujących z nim aktywnie studentach. Studenci, jak podkreśla znawca jakości kształcenia w szkołach wyższych L. Harvey «muszą spodziewać się (i być zdolnymi) do przyjęcia odpowiedzialności za własną naukę i ponosić odpowiedzialność za to co uczynili i czego nie dokonali» [5, 22].

Z przedstawionego ujęcia wynika, że odpowiedzialność studentów wynikająca z pełnionej przez nich roli jest złożona i wielowarstwowa. Interesujące jest, jak postrzegają kwestię odpowiedzialności sami studenci. Badania U. Ostrowskiej wykazały, że poczucie odpowiedzialności moralnej stanowi dla większości studentów podstawę doświadczania wartości samego siebie i niemożliwe jest do zaistnienia poza wartościami i dlatego studenci sytuują bardzo wysoko odpowiedzialność w swojej hierarchii wartości i do niej w sposób wyraźny aspirują [17, 30–32]. Jednocześnie młodzież akademicka przedstawiając swoje rozumienie odpowiedzialności przejawiała tendencje do zawężania jego znaczenia, co niewątpliwie pozostaje ważnym zadaniem dla kształcenia akademickiego.

Okazuje się więc, że dla studentów odpowiedzialność jest cenną wartością w ich hierarchii. To właśnie wartości są nieodzownym warunkiem zrealizowania idei odpowiedzialności. Chociaż obszary odpowiedzialności nauczyciela akademickiego i studentów są różne, wynikają bowiem z pełnionych ról w procesie kształcenia, to jednak nawzajem się uzupełniają, tworząc komplementarną całość – odpowiedzialność uczestników procesu kształcenia za jego przebieg i wyniki, przed samymi sobą, władzami uczelni i społeczeństwem.

Implikacją nowej filozofii myślenia o edukacji na świecie i w Europie, a także skutkiem rozwoju koncepcji psychologicznych i teoriopoznawczych są nie tylko partnerskie interakcje między nauczycielem akademickim i studentami, odpowiedzialność studentów za wypełnianie swej roli, ale także wzrost znaczenia ich podmiotowości i aktywności w procesie kształcenia, które to w istotnym stopniu warunkują te relacje.

Rangę tych kategorii w dydaktyce akcentują także autorzy wielu raportów edukacyjnych i dokumentów: wskazując potrzebę odkrywania, pobudzania i wzmacniania potencjału twórczego każdej jednostki, jej autonomii, wolności myśli, osądu, samodzielności działania, dostrzegając rolę jednostki jako najważniejszego uczestnika w procesie kształcenia i w społeczeństwie [1, 51]; podkreślając konieczność traktowania studentów jako partnerów, pobudzania ich podmiotowej kreatywności, wywierania przez nich wpływu na proces kształcenia [22, 14].

Istnieje wiele możliwych ujęć podmiotowości człowieka, jednak tu szczególnie przydatne jest jej pojmowanie w psychologii i pedagogice. Np., w ujęciu T. Tomaszewskiego «podmiotowość oznacza, że człowiek jest «kimś», że ma określoną tożsamość, że posiada pewną «indywidualność», która wyróżnia go od innych, że jego własna działalność zależy w znacznym stopniu od niego samego» [23, 72]. Podobnie wypowiada się Z. Pietrasiński «podmiotowość jest postrzegana jako dostępna jedynie człowiekowi zdolność

uświadamiania sobie faktu podlegania przemianom i wpływania na nie dzięki swym własnym, mniej lub bardziej autonomicznym działaniom [20, 249–250], nieco inaczej K. Korzeniowski, który postrzega podmiotowość jako «uświadomioną działalność inicjowaną i rozwijaną przez jednostkę według własnych wartości i standardów» [9, 37].

Natomiast T. Lewowicki podejmując próbę odczytania współczesnych znaczeń podmiotowości wskazuje, że «z podmiotowością wiąże się przede wszystkim –

- po pierwsze – istnienie jakiejś struktury wewnętrznej organizacji człowieka (wielostronnie determinowanej, ale kształtowanej również przez jednostkę struktury, zmieniającej się);
- po drugie – związana z tym pewna szczególność (biopsychiczna i społeczna), «indywidualność», własna «tożsamość» – właściwa określoneму człowiekowi;
- po trzecie – świadomość związków z otoczeniem, rozumienie otoczenia i sytuacji w nim powstających oraz umiejętność formułowania zadań, programów własnej działalności, sposobów działania;
- po czwarte – swoista hierarchia wartości, indywidualne cele, własne standardy;
- po piąte – działalność podejmowana i prowadzona świadomie i zgodnie z uznawanymi wartościami, celami i standardami, działalność w pewnej mierze twórcza i służąca samorealizacji człowieka» [14, 59].

Wszystko to, jak podkreśla cytowany autor, pozostaje we wzajemnych powiązaniach i współzależnościach stanowiąc fenomen podmiotowości.

Jakie wskazania wynikają z tych ogólnych ujęć dla podmiotowości studenta w procesie kształcenia? Podmiotowość studenta w procesie kształcenia oznacza postrzeganie go jako osoby, jego tożsamości i indywidualności, hierarchii wartości, celów, standardów; jako kogoś, kto jest związany z procesem kształcenia i wywiera na niego wpływ, uświadamia sobie, rozumie i wspiera swym działaniem interakcje zachodzące w procesie kształcenia, potrafi określać cele, zadania i sposoby ich realizacji w procesie kształcenia zgodnie z ogólnie uznawanymi wartościami, celami, standardami. A zatem podmiotowość studenta łączy jego osobę z podejmowanym działaniem i uzyskiwanym wynikiem.

Podmiotowe traktowanie studentów przez nauczyciela akademickiego umożliwia im samodzielną aktywność, ale jednocześnie wymaga uszanowania ich prawa do prezentacji własnych poglądów, uwzględniania ich potrzeb i zainteresowań, preferencji dotyczących sposobów realizacji zajęć dydaktycznych, formy kolokwium, zaliczenia, egzaminu, jak również nie wyciszania, ale akceptacji i wspierania ich inicjatyw. Oznacza to, że

podmiotowy stosunek nauczyciela akademickiego do studentów wymaga taktu pedagogicznego.

Podmiotowość studentów w procesie kształcenia ma ogromne znaczenie i wpływa na jego efektywność. W ujęciu K. Denka «może wyrażać się wpływem na proces kształcenia i poszukiwań naukowych przez współuczestnictwo w doborze celów, treści, metod i form w kształceniu uniwersyteckim» [3, 110]. Niektórzy autorzy podnoszą podmiotowość do rangi zasady kształcenia [12, 123]. Jej zapewnienie powoduje, że monolog w procesie kształcenia zamienia się w dialog, a studenci uzyskują możliwość współdecydowania zarówno o celach kształcenia, jak i sposobach ich osiągania, co jest szczególnie znaczące w realizacji ich własnych dążeń, pragnień i zamierzeń, ale także dla ich funkcjonowania w społeczeństwie demokratycznym i korzystania z wszystkich praw obywatelskich.

Warunkiem koniecznym podmiotowego traktowania studentów jest nie tylko poznanie ich celów, potrzeb, motywów działania, zainteresowań przez nauczycieli akademickich i wykorzystanie tej wiedzy w partnerskim dialogu, ale także wzrost ich własnej aktywności i samodzielności poznawczej w procesie kształcenia.

Podmiot jest aktywny, «gdy działa lub jest gotowy do działania, tzn. do świadomego, celowego i dowolnego zachowania się, a w szczególności do intensywnych wysiłków zmierzających do realizacji podjętych celów» [21, 14]. Aktywność jego może być spowodowana działaniem aktywizującym z zewnątrz lub wynikać z własnej inicjatywy podmiotu. W warunkach podmiotowych, partnerskich relacji w procesie kształcenia aktywność studentów jest ich świadomym i celowym działaniem ukierunkowanym na realizację wspólnych celów kształcenia, podejmowanym głównie z własnej inicjatywy, ale także wspieranym inspiracją nauczyciela akademickiego. Tego rodzaju aktywność studentów wymaga więc ich samodzielności. Zaangażowanie studentów w realizację procesu kształcenia wyraża się w zwiększeniu aktywności i samodzielności w poszukiwaniu, przetwarzaniu i budowaniu własnej wiedzy, kształtowaniu umiejętności i postaw poznawczych i pozapoznawczych, rozwijaniu swych zdolności i zainteresowań.

Potrzeba wzrostu aktywności i samodzielności studentów w procesie kształcenia wynika z nowej filozofii edukacyjnej i jest implikacją podmiotowych relacji między uczestnikami procesu kształcenia. Nowa filozofia kształcenia promuje edukację kreatywną, w której eksponuje się znaczenie jednostki, jej potencjału, możliwości, ale jednocześnie powinność ich rozwijania i stosowną odpowiedzialność kieruje się nie tylko w stronę nauczyciela, ale równocześnie ku samej jednostce. W procesie kształcenia oznacza to potrzebę wzrostu aktywności i samodzielności studentów we

własnym uczeniu się, konstruowaniu własnych znaczeń, pojęć, w pracy nad sobą, w wielostronnym rozwijaniu swojej osobowości. Partnerskie relacje w procesie kształcenia wymagają współpracy obu podmiotów, dialogu, a więc także świadomego i aktywnego udziału studentów oraz dużej samodzielności.

Znaczenie samodzielności poznawczej uczniów (studentów) w nowocześnie pojmowanym procesie kształcenia podkreśla S. Palka i wiąże ją z samodzielnością poznawczą nauczyciela [18, 56]. U obu podmiotów związana jest z procesem poznawania wiedzy i docierania do prawdy jako podstawowej wartości poznania. Samodzielność poznawczą uczniów (studentów) S. Palka wyraża w następujących formach:

- «umiejętności docierania przez uczniów (studentów) do różnorodnych, tradycyjnych i nowoczesnych źródeł informacji (...);
- umiejętności czytania ze zrozumieniem (...), słuchania, przetwarzania treści tych tekstów, selekcjonowania, znajdowania struktur znaczeniowych, wydobywania informacji kluczowych, streszczania, krytycznego analizowania;
- umiejętności formułowania i rozwiązywania problemów poznawczych zarówno na drodze analizy treści z różnych źródeł informacji, jak i na drodze badań zbliżonych do badań naukowych» [18, 57].

Warto zauważyć, że tak ujęte, poszczególne formy samodzielności poznawczej nauczycieli i studentów są powiązane i wzajemnie się warunkują. Można przypuszczać, że wysoki poziom samodzielności poznawczej u nauczycieli akademickich prognozuje podobny jej wymiar u studentów, a jednocześnie nauczyciel o słabo rozwiniętej samodzielności poznawczej nie będzie potrafił w stopniu zadawalającym wspierać jej rozwoju u studentów.

Samodzielność poznawcza uczniów (studentów) i nauczycieli w przedstawionym wyżej ujęciu jest wartością dydaktyczną, istotną kategorią kształcenia, która rozwijana w teorii i praktyce kształcenia ma znaczenie dla jakości pracy szkoły. Wydaje się jednak, że ze względu na potrzebę wielostronnego rozwoju studentów ważnym dopełnieniem samodzielności poznawczej jest także samodzielność pozapoznawcza, głównie w sferze emocjonalnej, moralnej, społecznej. Jej wyrazem jest np., umiejętność kontrolowania swoich emocji, rozwiązywania problemów moralnych, rozumienia innych, nawiązywania kontaktów interpersonalnych, współpracy w zespole i innych. Znaczenie rozwijania tego rodzaju umiejętności, także w szkole wyższej w ostatnich latach niepomniernie wzrasta i coraz częściej staje się wyrazem nowej jakości kształcenia [10, 104–111]. Jest konsekwencją wielu przyczyn – nasilających się problemów społecznych, rodzinnych i indywidualnych: eskalacji materializmu i indywidualizmu, korupcji, zbrodni,

zorganizowanych grup przemocy, narkomanii, alkoholizmu, wzrostu wskaźnika rozwodów, ubóstwa i bezdomności.

Wnioski. Przedstawione tendencje zmian w zakresie oczekiwań i wymagań wobec studentów – uczestników procesu kształcenia uniwersyteckiego są następstwem przemian w filozofii edukacyjnej, aksjologii, teleologii. Ich skutkiem jest potrzeba wzrostu odpowiedzialności studentów za podejmowane działania i ich efekty, zmiana relacji interpersonalnych w procesie kształcenia, uznania podmiotowości studentów, konieczności zwiększenia ich aktywności i samodzielności. Poddając wartościowaniu te bardzo pozytywne kierunki przemian w dydaktyce akademickiej, w zakresie podmiotowych elementów systemu kształcenia trzeba także dostrzegać ich implikacje dla jakości kształcenia w szkole wyższej.

BIBLIOGRAFIA

1. Biała księga kształcenia i doskonalenia. Nauczanie i uczenie się. Na drodze do uczącego się społeczeństwa. – Warszawa. – 1997. – 107 s.
2. Denek K. Ku dobrej edukacji / K. Denek. – Toruń-Leszno : Akapit, 2005. – 230 s.
3. Denek K. Uniwersytet w perspektywie społeczeństwa wiedzy. Nauka i edukacja w uniwersytecie XXI wieku / K. Denek. – Poznań : WSPiA, 2011. – 296 s.
4. Falchikov N. Learning Together. Peer tutoring in higher education / N.Falchikov. – London and New York : Routledge Falmer, 2001. – 312 p.
5. Harvey L. The End of Quality? / L. Harvey // Quality in Higher Education. –2002. – Vol. 8 (2). – P. 5–22.
6. Hejnicka-Bezwińska T. O zmianach w edukacji. Konteksty, zagrożenia, możliwości / T. Hejnicka-Bezwińska. – Bydgoszcz, 2000. – 196 s.
7. Ingarden R. Książeczka o człowieku / R. Ingarden. – Kraków, 1972. – 189 s.
8. Jarvis P. The Changing Educational Scene / P. Jarvis // The Age of Learning. Education and the Knowledge Society ; [ed. by P. Jarvis]. – London : Kogan Page, 2001. – P. 27–40.
9. Korzeniowski K. Poczucie podmiotowości / K. Korzeniowski // Studia Psychologiczne. – 1989. – Nr 2. – S. 35–38.
10. Krajewska A. Jakość kształcenia uniwersyteckiego – ujęcie pedagogiczne / A. Krajewska. – Białystok : Trans Humana, 2004. – 385 s.
11. Krajewska A. W poszukiwaniu taksonomii celów kształcenia w uniwersytecie XXI wieku / A. Krajewska // Teoria i praktyka kształcenia w dialogu i perspektywie ; [red. A. Karpińska]. – Białystok : Trans Humana, 2003. – S. 69–78.
12. Kukołowicz T. Zasada podmiotowości w procesie nauczania / T. Kukołowicz // Współczesne kierunki modernizacji dydaktyki ; [red. J. Półturzycki, E.A. Wesołowska]. – Toruń, 1993. – S. 121–126.
13. Ledzińska M. Psychologia nauczania. Ujęcie poznawcze / M. Ledzińska, E. Czerniawska. – Warszawa : PWN, 2011. – 452 s.

14. Lewowicki T. Przemiany oświaty / T. Lewowicki // *Żak*. – Warszawa, 1994. – S. 11–67.
15. Lickona T. Character Education : The Cultivation of Virtue / T. Lickona // *Instructional – Design Theories and Models* ; [ed. by Ch. M. Reigeluth]. – Mahwah, New Jersey, London, 1999. – Vol. II : A New Paradigm of Instructional Theory, Lawrence Erlbaum Associates. – P. 591–612.
16. Martin B. L. Affective Education and the Affective Domain : Implications for Instructional-Design Theories and Models / B.L.Martin, Ch.M.Reigeluth // *Instructional – Design Theories and Models* ; [ed. by Ch. M. Reigeluth]. – Mahwah, New Jersey, London, 1999. – Vol. II : A New Paradigm of Instructional Theory, Lawrence Erlbaum Associates. – P. 485–510.
17. Ostrowska U. Odpowiedzialność jako wartość edukacyjna / U. Ostrowska // *Kultura i Edukacja*. – 1998. – Nr. 3. – S. 18–33.
18. Palka S. Samodzielność poznawcza nauczycieli i uczniów w procesie kształcenia / S. Palka // *Toruńskie Studia Dydaktyczne*. – 2002. – Nr 18. – S. 55–58.
19. Palka S. Student jako osoba nauczana i jako partner nauczyciela akademickiego / S. Palka // *Studenci we wspólnocie akademickiej* ; [red. D. Skulicz]. – Kraków : Wydawnictwo UJ, 2007. – S. 99–104.
20. Pietrasiński Z. Człowiek formowany jako podmiot rozwoju / Z. Pietrasiński // *Psychologia Wychowawcza*. – 1987. – Nr. 2. – S. 249–250.
21. Pszczołowski T. Mała encyklopedia prakseologii i teorii organizacji / T. Pszczołowski. – Wrocław : Ossolineum, 1978. – 346 s.
22. Światowa deklaracja UNESCO, Szkolnictwo wyższe w XXI wieku: od wizji do działania «Nauka i Szkolnictwo Wyższe». – 1999. – Nr. 14. – S. 5–16.
23. Tomaszewski T. Człowiek jako podmiot i człowiek jako przedmiot / T. Tomaszewski // *Studia z psychologii emocji, motywacji i osobowości* ; [red. J. Reykowski, O.W. Owczynnikow, K. Obuchowski]. – Wrocław, 1985. – S. 71–77.
24. Zimmerman B. J. Achieving Academic Excellence: A Self-Regulatory Perspective / B. J. Zimmerman // *The Pursuit of Excellence Through Education* ; [ed. by M. Ferrari]. – Mahwah, New Jersey, London : Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2002. – P. 85–112.

Статтю подано до редакції 16.09.2013 р.

УДК 78.071.1:37.011.31.786.8(477.83)

Руслан КУНДИС,
м. Дрогобич – Львів

ДО ПИТАННЯ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ ПЕДАГОГІВ-БАЯНІСТІВ

У статті аналізується науково-методичне напрацювання представників Львівської баянної школи різних поколінь на зламі століть. Це праці М. Оберюхтіна та його учнів В. Балика, Д. Кужелева, О. Олексюк, Е. Мантулева й послідовників у третьому поколінні А. Берези, С. Карася, А. Душиного, Я. Олексіва, Б. Пица, В. Салія, які сьогодні становлять фундаментальну наукову базу української академічної школи гри на баяні та народних інструментах в цілому.

Ключові слова: баян, посібник, дисертаційне дослідження, наукові пріоритети.

Kundys R. On the Matter of Musicological, Scientific and Methodological Activities of Lviv Bayan Teachers. This article analyzes the scientific and methodological development of Lviv bayan school representatives belonging to different generations at the turn of the century. These are the works of M. Oberyukhtin and his disciples (V. Balyk, D. Kuzhelyev, A. Oleksyuk, E. Mantulyev), as well as their followers in the third generation (A. Bereza, S. Karas, A. Dushnyi, J. Oleksiv, B. Pyts, V. Saliy) which today constitute the fundamental scientific basis of Ukrainian academic school playing the bayan and folk music in general.

Key words: bayan, guide, dysertatsiye study, research priorities.

Кундіс Р. К вопросу музыковедческой и научно-методической деятельности львовских педагогов-баянистов. В статье анализируются научно-методические наработки представителей Львовской баянной школы разных поколений на рубеже веков. Это работы М. Оберюхтина и его учеников В. Балыка, Д. Кужелева, А. Олексюк, Э. Мантулева и последователей в третьем поколении А. Бэрэзы, С. Карася, А. Душиного, Я. Олексива, Б. Пыца, В. Салия которые сегодня составляют фундаментальную научную базу украинской академической школы игры на баяне и народных инструментах в целом.

Ключевые слова: баян, пособие, дисертационное исследование, научные пріоритеты.

Постановка проблеми. Вагомою складовою української академічної школи народно-інструментального мистецтва став львівський осередок баянно-акордеонного мистецтва, започаткований корифеями:

© Кундіс Р. До питання музикознавчої та науково-методичної діяльності львівських педагогів-баяністів

М. Оберюхтіним та його послідовниками – А. Онуфрієнком та Е. Мантулевим. Цими музичними діячами закладено підвалини гнучкої педагогічної концепції та створено передумови розбудови багаторівневої мережі фахового викладання гри на баяні у музичних навчальних закладах. У них пройшла важливі стадії мистецького формування низка високопрофесійних музикантів: лауреатів міжнародних, республіканських та Всеукраїнських конкурсів, науковців, композиторів, громадських діячів та керівників музично-навчальних закладів, керівників оркестрів та диригентів.

Водночас, істотні й масштабні напрацювання представників баянного мистецтва й педагогіки кількох генерацій, починаючи від М. Оберюхтіна, їх кількісний обсяг та наукова вартість, художня і дидактична цінність зразків творчості, а також значний масив емпіричних досліджень окремих аспектів і явищ зумовлюють потребу їх наукового осмислення та художньої оцінки.

Аналіз досліджень. Джерельну базу дослідження становлять наукові та методичні праці представників Львівської баянної школи (М. Оберюхтіна [10; 11], Е. Мантулева, О. Олексюк [13], Д. Кужелева [8], А. Душного, А. Берези [2; 3], В. Балика [1; 4], Б. Пица), дисертації (Д. Кужелева [9], С. Карася [7], А. Душного [5], Я. Олексіва [12], В. Салія [15]) й довідниково-енциклопедичні видання (А. Душного та Б. Пица [5; 14]), які уособлюють науковий фундамент школи та перспективу наукового пошуку сьогодення. Відтак, науково-методичну діяльність регіону періодично висвітлювали публікації Р. Кундиса, А. Душного, Я. Олексіва, В. Суворова, Б. Пица, С. Чепак, А. Шамігова, В. Шафети, О. Якубова, творчо-виконавський аспект аналізується у працях А. Боженьського, Ю. Ісевича, І. Куртого, Я. Олексіва, Б. Пица, О. Сергієнко, Ю. Чумака, А. Шашевського.

Метою статті є аналіз музикознавчого та навчально-методичного доробку педагогів-баяністів Львівської школи різних поколінь у контексті національної соціокультури.

Виклад основного матеріалу. Наукову базу Львівської баянної школи заклали дослідження його провідних педагогів та виконавців. Її складовими є дослідження виконавців-практиків, які на підставі власного інтерпретаторського, педагогічного, організаційно-адміністративного досвіду, збагаченого глибоким засвоєнням і застосуванням напрацювань провідних науковців музикознавчої та методико-педагогічної галузь планомірно виявили власну позицію через написання навчальних програм, аналітичних нарисів, есе, методичних коментарів до дидактичних збірок, а згодом логічно продовжили науковий розгляд провідної

проблематики, вийшовши на рівень монографій, посібників, підручників, дисертаційних досліджень.

Однією з визначальних у цій сфері діяльності є постать М. Оберюхтіна. Досвідчений виконавець та педагог став автором низки теоретичних досліджень. Серед них – «Виконання органних п'єс Й.С. Баха на баяні» (К., 1973), «Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна та В.А. Моцарта на готово-виборному баяні» [11], «Розчленованість музики та зміна напрямку руху міха» (М., 1978). Різним аспектам мистецтва звуку баяніста присвячена фундаментальна праця М. Оберюхтіна «Проблеми виконавства на баяні» (1989) [10]. У своїх роботах основоположник авторської та регіональної шкіл осмислював найбільш істотні і наболілі проблеми, актуальні у період власної активної практики: звукоутворення, штрихи та міховедення, підсумувавши чималі виконавські здобутки і напрацювання, склавши вагоме підґрунтя для вивчення його педагогічних і виконавських позицій та переконань.

Зокрема, праця «Проблеми виконавства на баяні» [10] присвячена звуковим аспектам виконавства. Ним розроблено такі методичні проблеми як взаємодія пальцевих рухів з характером баянного міховедення. Окремою сферою виконавських здобутків майстра є досягнення ефекту звукової перспективи на баяні, задля чого він розробив спеціальну систему взаємодії пальцевих рухів і міховедення, застосовуючи цілий спектр способів відкриття клапанів та рельєфної фразуальної динаміки. Це помітно збагатило баянно-виконавські можливості диференціювання елементів багатопланової фактури.

Музикант виокремлював три основні способи міховедення, обґрунтовуючи їх відповідним характером музики. Це – плавний (у творах наспівно-ліричного характеру), плавно-потужний (для озвучення експресивної кантилени широкого дихання) і рвучкий, поштовхоподібний. Водночас засоби міховедення широко трактувались ним і як засіб витонченого нюансування, зумовленого інтонаційним багатством музичної творчості.

М. Оберюхтін осмислив і класифікував зміни напрямку міховедення та супутніх виконавських проблем: зміна напрямку міховедення в умовах хорейного та ямбічного розчленування; зміна напрямку міховедення при наявності смислових ліг, а також у випадку подвійного синтаксису; постійна та періодична зміна напрямку міховедення на сильних долях у простому тактовому метрі та у метрі вищого порядку, роль способів міховедення у виконанні різнохарактерної динаміки; функції пальців при зміні напрямку міховедення в мелодичних лініях; основні типи фактури та деякі особливості їх виконання тощо.

Перевагою його методичної системи була індивідуальна систематизація штрихів, яку баяніст-виконавець логічно пов'язав з аспектами ведення міху, а також види баянної артикуляції; пальцеве туше плюс пунктирне ведення міху; легкий пальцевий удар плюс безперервне ведення міху тощо.

Слід акцентувати увагу й на тому, що М. Оберюхтін започаткував наукове обґрунтування стильової роботи над перекладенням літератури для баяна авторів різних епох для різних інструментів – органних творів Й.С. Баха та фортепіанних творів Й. Гайдна, В. А. Моцарта. В подальшому ця проблематика знайшла свій розвиток у представників Львівської баянної школи. Глибоке розуміння універсалізму педагогічних положень фортепіанної методики Г. Нейгауза у поєднанні зі здобутками виховних засад його наставника у Київській консерваторії професора М. Геліса, величезний власний виконавський та педагогічний досвід, створили підстави для своєрідного їх переосмислення на ґрунті баянного виконавства, і зрештою – для формування оригінальної педагогічної авторської концепції.

Остання праця професора М. Оберюхтіна «Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна та В. А. Моцарта на готово-виборному баяні» [11], надрукована зусиллями кафедри народних інструментів ЛДМА ім. М. Лисенка вже після смерті автора, зосереджує виконавця саме на класичних творах, зокрема віденських класиків. Професор не мав сумнівів, що досягнення сучасної виконавської школи піаністів і скрипалів допоможуть і баяністу в пошуках власного розв'язання проблеми інтерпретації стилю і визначення правильного шляху для втілення гайднівсько-моцартівського духу музики [11, 15].

Сфера наукових інтересів Дмитра Кужелева багатогранна і багатовекторна. Вона засвідчує значний науковий потенціал насамперед у галузі історичної проблематики баянного інструменталізму. Його дисертаційне дослідження – «Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ століття» Д. Кужелев, аналізуючи багатовекторність баянного виконавства, виявляє інтенсивний характер його розвитку у напрямку академічного мистецтва та його значення в українській музичній культурі. Значення цієї роботи, на думку автора, полягає в узагальненні художньо-виконавського досвіду визначних баяністів і впливу їх надбань на формування професійної майстерності молодих музикантів, оскільки в ньому обґрунтовано і узагальнено художньо-стильові тенденції баянного виконавства 50–90-х рр. ХХ ст.; досліджено вплив культурологічних процесів даного періоду на розвиток баянного виконавства; розглянуто новаторські тенденції баянного

виконавства у сучасній оригінальній музиці; введено в науковий обіг теорії баянного виконавства аудіозвуковий фонд провідних баяністів досліджуваного періоду [9].

Науковець обґрунтовує специфіку основних етапів розвитку баянного виконавства: Перший – 50–60-ті роки, що характеризується наспівним звуковеденням, захоплюючою віртуозністю, жанрово-побутовими характеристиками виконавського інтонування; Другий – 70–90-ті роки. У процесі поглиблених творчих засад баянного виконавства та широкому використанню оригінальної музики привели до утвердження його естетичної функції (обмеження жанру обробки та збільшенню естрадно-джазової музики).

Таким чином, дослідник доводить особливості суспільно-культурного становища сучасного баянного виконавства, і як підтвердження цього факту, функціонування інструмента у сфері академічного мистецтва, що визначається інтенсивним оволодінням новими формами та зацікавленістю мистецькою спадщиною минулого; прагненню до інтелектуально витончених моделей творчості та пошуку шляхів спрощеного контакту з аудиторією; активному взаємопроникненню різних систем художнього мислення [9, 16].

Підсумком тривалих спостережень над базовим виконавським репертуаром і наукового аналізу найбільш вагомих зразків баянної творчості, апробованої концертною практикою, став навчальний посібник «Баянна творчість українських композиторів» [8].

У дослідженні здійснено розгляд творчого доробку українських митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття з позицій стильових тенденцій, індивідуального композиторського стилю, жанрово-образної палітри, принципів формотворення та специфічно баянних засобів й виконавської специфіки. Особливої практичної цінності даній роботі надає те, що розгляд матеріалу сформовано за історико-хронологічним принципом та узгоджено з навчальними темами з курсу «Програми «Історії виконавства на народних інструментах» для студентів кафедр народних інструментів вищих навчальних закладів». У руслі проблематики дослідження важливим є ґрунтовний огляд творчості і характеристики композиторського стилю представника Львівської баянної школи А. Батршина та аналіз його ранніх творів – баянного концерту F-dur (1958), мініатюри для баяна соло «Сарказм» (1966) й композиції американського періоду «Вібрація почуттів», присвяченої пам'яті його наставника М. Оберюхтіна (2006).

Дотичним до обраного ракурсу дослідження є й наведений у посібнику огляд творчого доробку В. Власова та аналіз низки композицій

львівського періоду (Варіації на дві російські народні пісні для тріо баянів (1956), обробки українських народних пісень «Ой, ходила дівчина бережком» (1959), «Ой, за гаєм, гаєм» (1961) в контексті впливів митців-баяністів старшої генерації (І. Паницького, М. Різоля, А. Суркова, С. Чапкія, А. Шалаєва та ін.) [8, 54–61]. Автор висвітлює проблеми інтерпретації, педагогічні концепції, художньо-стильові та історико-культурологічні аспекти баянного мистецтва.

З огляду на значний педагогічний досвід і потужну методичну базу Е. Мантулев долучився до справи забезпечення навчально-виховного процесу навчальними програмами. Він є автором програм з «Концертмейстерського класу», «Методики викладання гри на баяні (акордеоні)», а також методичних розробок «Інструментальний ансамбль і оркестр в естетичному вихованні учнів загальноосвітньої школи», «Грає шкільний оркестр дитячих музичних інструментів» та ін.

Досліджуючи одну з найглобальніших проблем музикознавства – виконавської інтерпретації поліфонії, зокрема поліфонії на баяні, дослідник даного напрямку, кандидат мистецтвознавства Сергій Карась у науковому обґрунтуванні «Інтерпретації музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект)» [7], пропонує методику комплексного виконавського дослідження барокових композицій, які ґрунтуються на аналізі виконавських інтерпретацій провідних піаністів, органістів та баяністів.

Розуміння і усвідомлення баяністом стильових ознак, композиційних функцій драматургії конкретного музичного твору реалізується в процесі виконавсько-аналітичних дій. Окремі із показових, знакових музично-стильових чинників барокових композицій аналізуються дослідником в першому розділі з позиції виконавської інтерпретації. До них належать: комплексне дослідження фактурного, тематичного, ладогармонічного, формотворчого рівнів барокової композиції, що дозволяє відзначати наступне – багатоголосна фактура доби бароко є унікальним синтезом поліфонічного і гомофонного способів інтонування.

Другий розділ роботи присвячений вивченню художнього задуму барокового твору, здійсненого кризь низку інтерпретаційних прочитань різними баяністами (акордеоністами). У центрі розділу – два протилежні полюси бахової спадщини – клавесинний цикл прелюдії і фуги *gis-moll* з II-го тому «Добре темперованого клавіру» та органна Пасакалія *c-moll* (BWV582). Обрання саме цих творів бахівської спадщини як об'єкта виконавської інтерпретації зумовлене недостатньою їх вивченістю як в музикознавчій літературі, так і в історії й теорії виконавства.

Порівняльна характеристика виконавських інтерпретацій gismoll'ного циклу баяністом Я. Олексівим (Україна) та акордеоністом І. Квашевічем (Білорусь) дозволяє констатувати відмінність підходів до прочитань Бахової партитури. Інтерпретація Я. Олексіва характеризується органічним сполученням художньо-експресивної та раціональної сторін, І. Квашевіч інтерпретує, її чітке планування, увиразнення каденційних зон, точно окреслені темброво-динамічні та артикуляційні сторони. Об'єднуючим фактором для обох виконавців є ідентична темпова модель.

Другий підрозділ другого розділу присвячено вивченню одного з найбільш монументальних і трагедійних органних творів Й.С. Баха – Пасакалії smoll, здійсненого крізь призму двох різних його інтерпретацій – В. Зубицького (Україна) та Ю. Сідорова (Росія). Інтерпретація В. Зубицького висвітлює творчу індивідуальність баяніста, позначеної темпераментною енергетикою, схильністю до проникливого переживання, власного самовиразу. В його виконавській манері простежується українська ментальність, а Пасакалія постає як піднесено-драматичний твір, з акцентом на потужному реєстровому колоруванні, наближеному до органного.

Науковець більше схильний до виконавської інтерпретації Ю. Сідорова, яка вирізняється логічною аргументованістю, стилістичною цілісністю та глибиною думки у тлумаченні поетики твору. Інтерпретаційна модель Ю. Сідорова найбільше наближується до поняття «універсальної інтерпретаційної моделі» бахівського тексту, оскільки увібрала в себе найбільш характерні риси задуму композитора.

Таким чином, дослідження С. Карся вимагає від виконавця пошуки сучасних виконавських засобів, які зберігають первинну рису барокової композицій за допомогою не тільки сучасних засобів інструмента, але й глибокого пізнання всіх рівнів їх змісту, символіки, будови, варіантів прочитання, цілісного ідейного стилю.

Напрямок дисертаційного дослідження Я. Олексіва «Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття» [12] засвідчує приналежність української баянної творчості сучасності до провідних тенденцій європейського академічного музичного мистецтва, його суголосність з актуальними культурно-стильовими процесами. Його звернення до даної наукової роботи підкріплене власною успішною практичною виконавською, композиторською, педагогічною діяльністю автора, його обізнаністю з репертуарними запитами та вимогами навчальної літератури.

В процесі аналізу охоплено широку музично-мистецьку панораму, аспекти виконавської інспірації зразків репертуару, багатовекторну сти-

льову палітру, жанрову еволюцію у співвіднесенні з творчістю представників фахової української композиторської школи й талановитих баяністів-виконавців.

Звертає на себе увагу залучення до кола чинників жанротворення конструктивного вдосконалення інструментарію, розвиток технічно-виразових засобів, зростання вимог до поповнення концертного виконавського репертуару і конкурсних програм вітчизняних баяністів, засвоєння досвіду і надбань композиторів Данії, Швеції, Франції, Фінляндії, Росії, органічне введення до мистецького арсеналу засобів неостилістики, полістилістики, стильової гри, стилізації, та сонористики, алеаторики, пуантилізму, додекафонії, кластерної техніки, елементів брїютизму та хепенінгу.

Іншим важливим аспектом роботи є аналіз синтезу рефлектуючих стильових тенденцій сучасності (необароко, неоромантизму) з фольклорними та естрадно-джазовими ознаками, що призводять до оригінальних, яскраво національних і самобутніх новаторських композиторських вирішень, доповнених елементами авангардових композиторських технік. В цьому дослідженні актуалізовано і введено до наукового обігу значний пласт джерельного матеріалу, здійснено жанрово-стильовий аналіз композицій, які міцно увійшли до концертно-виконавського репертуару, привернуто увагу до тієї групи баянних жанрів, яка досі не мала належного наукового осмислення, що дає підстави до подальших різновекторних перспектив дослідження. Особливу цінність роботі надає залучення до аналізу новітніх неопублікованих композицій, що успішно пройшли апробацію в концертних виконаннях, наявність нотних ілюстрацій, докладних нотографічних даних, які безсумнівно матимуть практичну цінність у процесі формування концертного та навчального репертуару баяністів.

У перебігу II-го регіонального конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (лютий 2008) відбулась презентація посібника «Методика активізації творчої діяльності майбутніх вчителів музики в процесі музично-інструментальної підготовки» Андрія Душного на матеріалі дисертаційного дослідження [5]. Автор пропонує теоретичне узагальнення і нове вирішення проблеми активізації творчої діяльності студентів педагогічних університетів у процесі навчання гри на музичному інструменті, визначає принципові засади та розробляє методичну модель залучення майбутніх вчителів музики до елементарної композиторської творчості в галузі інструментальної підготовки.

Розроблена методика, яка включає три стадії активізації творчої діяльності, передбачає цілеспрямоване залучення студентів музично-

педагогічних факультетів до елементарної композиторської творчості. Дослідник пропонує комплексний підхід, який забезпечує різнобічне охоплення різних видів навчальної композиторської творчості з поступовим ускладненням творчих завдань.

Навчально-композиторські завдання на стильове уподібнення, підбирання за слухом та перекладення музичних творів розроблені в процесі дослідження на першій стадії «Наслідувальна творчість» відіграють вагомую роль. На стадії «Зумовлена творчість» різновидами творчої діяльності в інструментальних класах педагогічних університетів визнано такі, як: варіативне опрацювання музичного матеріалу; створення п'єс навчально-інструктивного призначення для дітей та програмної музики. Залучення студентів до творчості, без будь-яких обмежень, на стадії «Вільна творчість», відповідно подається науковцем як продуктивний засіб розкріпачення творчої енергії у найталановитіших студентів.

Цінним напрацюванням, яке складає вагоме підґрунтя для вивчення Львівської баянної школи, започаткованого авторським проектом, є довідник «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва», сформований у співавторстві Богданом Пицом [6]. Це перше масштабне довідникове видання, у якому здійснено спробу систематизації та впорядкування значного масиву статистично-історичних відомостей з питань баянно-акордеонного мистецтва Львівської баянної школи у ракурсах педагогіки, концертного виконавства, конкурсної практики, формування репертуарної бази (перекладень, аранжувань, транскрипцій, обробок, оригінальної композиторської творчості) та методико-педагогічних напрацювань. Видання включає окремі розділи, де сформовано блок персоналій, статистичних даних щодо виконавської діяльності найбільш значних виконавських колективів, наведено корпус науково-методичних праць, публіцистичних нарисів та тематики виступів на конференціях з окресленої проблематики у рамках проекту, висвітлено дані творчого та видавничого аспектів у формуванні навчально-репертуарних напрацювань школи та статистика результативності участі представників школи у виконавських конкурсах різних рівнів. Цінність виданню надають численні додатки документальних матеріалів, які унаочнюють діяльність школи, засвідчують її виконавські, творчі, методичні та наукові позиції.

Подібний принцип осмислення історичного фактажу та статистичних даних, покладено у основу іншого масштабного видання цих співавторів науково-історичного довідника «Кафедра народних інструментів та вокалу Дрогобицького державного університету імені Івана Франка» [14]. Завдяки цій праці можливе більш глибоке вивчення дрогобицької гілки Львівської баянної школи, яка від моменту заснування авторського

проекту займає визначальне місце у формах її функціонування та культивування баянної традиції регіону.

Цінним напрацюванням у напрямку навчально-методичного забезпечення школи є упорядкування Б. Пицом в авторській редакції В. Балака життєвого та творчого шляху Владислава Золотарьова у формі реконструкції та виконавського аналізу творів для баяна «Владислав Золотарьов: життя і творчість (реконструкція та виконавський аналіз творів)» [1]. Даний посібник, поряд з розв'язанням конкретних проблем вибору аплікатури, агогіки, динаміки, реєстрів та ін., присвячений відтворенню автентичного авторського тексту й виявленню різночитань, а також – характеру міховедення і визначенню зміни напрямку руху міху у Дитячих сюїтах, «Листку з щоденника» (Розділ 1), Сонаті № 3, «П'яти композиціях» (Розділ 2), «Іспаніаді» та Сонаті № 1 (Розділ 3).

Наступним кроком у розробці вивчення творчого доробку та мистецької особистості Вл. Золотарьова стала збірка епістолярію, літературних праць, статей, щоденників, записників талановитого композитора, спогадів про нього Л. Бобильова та А. Атарова, а також вищезгаданого дослідження В. Балака у масштабному виданні, які розкривають у більш глибоких ракурсах особистість засновника оригінального репертуару для багатотембрового баяна «Владислав Золотарьов. Матеріали до біографії» [4].

Загально-педагогічну проблематику та питання педагогіки у сфері народно-інструментального виконавства представлено у працях представниці класу М. Оберюхтіна Ольги Олексюк – доктора педагогічних наук, професора Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка. Найближчою до контексту дослідження є навчальний посібник «Методика викладання гри на народних інструментах» [13], в якому розкриваються сучасні досягнення теорії і методики народно-інструментального виконавства у компаративному співставленні методичних установок на підставі досвіду академічної музично-педагогічної науки та усвідомлення закономірностей педагогічної діяльності в класах народних інструментів. Посібник ставить за мету розкриття змісту і структури методики викладання народних інструментів для вищих навчальних закладів і охоплює увесь процес механізму передачі знань, умінь і навичок від педагога до учня від основних дидактичних принципів викладання гри на народних інструментах до розвитку духовного потенціалу учня [13, 5, 6, 133]. Посібник орієнтований на цілий комплекс форм взаємодії учня з опановуванням матеріалом: кожна з його структурних частин підсумовується блоком ключових понять і термінів, наділена творчими завданнями, супроводжується переліком рекомендо-

ваної спеціальної літератури, сформованої за інструментарієм, що дає скерування і спонукає до саморозвитку.

До науково-методичного осмислення проблем баянного виконавства звертається й представник школи Адам Береза – знаний педагог-методист, наставник 16 виконавців (баяністів та акордеоністів) – лауреатів всеукраїнських та всесоюзних конкурсів. Його педагогічні пріоритети знайшли відображення у навчально-методичному посібнику (співавтор Б. Нестерович) «Удосконалення виконавської підготовки баяніста в процесі самостійної роботи» [3]. Праця орієнтована на пошук шляхів вирішення такої актуальної проблеми сучасної освіти як організація самостійної роботи над формуванням професійних умінь та навичок. Саме з цих позицій авторами трактуються професійні навички баянної гри: як істотної складової ефективної організації музично-виховної та змістовної позакласної роботи (проведення святкових заходів, конкурсів, оглядів, ігор) зі школярами, проведення уроків художнього циклу, поживлення роботи гуртків, де володіння цим інструментом, як одним з найзручніших і наймобільніших, є обов'язковим. Етапність розбудови цієї роботи включає методичні основи формування мотивації до музичних занять та виокремлення ключової проблеми – формування слухо-рухових зв'язків на початковому етапі навчання гри на баяні, правильній організації самостійної роботи з розвитку найнеобхідніших навичок гри на баяні та опрацювання музичного твору студентами заочної форми навчання, поради щодо методики проведення самостійної роботи над музичним твором, формуванню творчих навичок, зокрема в царині такої музичної діяльності, як професійне складання супроводу до мелодій на слух. Останній – творчий етап базується на авторській методичній розробці системи формування навичок професійного складання супроводу до мелодій. В її основі – три складові: осмислення гармонічних закономірностей, закріплення їх на вправах, вивчення авторських акомпанементів з метою складання супроводу на слух за буквенно-цифровими позначеннями.

Новаторським за своєю суттю є навчально-методичний посібник «Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики» [2], орієнтований на студентів та викладачів вищих і середніх навчальних закладів освіти, слухачів інститутів післядипломної освіти, педагогічних працівників, учителів музики. У ньому пропонується інноваційний підхід до розробки змісту і організаційно-методичної структури педагогічно-виконавської практики. В контексті комплексу аспектів професійної освіти педагога-музиканта, автор пропонує власну методику

формування інтерпретаційного мислення і творчих вмій у класі баяна як основного інструмента.

Спорідненою за ракурсом науково-методичного пошуку є наукова розробка авторської методичної системи більш вузького спрямування, що переросла у дисертаційне дослідження В. Салія на тему «Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні)» [15]. У ньому запропоновано новаторське вирішення наукової проблеми методичного забезпечення роботи над художнім образом, сформоване на підставі експериментальних випробувань інноваційних форм та методів педагогічної роботи в умовах навчального процесу музичних шкіл. Вона полягає у розробці ефективних методик роботи над музичним образом, на підставі якого в учнів формується здатність самостійного створення художньої інтерпретації. Сутність методичного комплексу орієнтовна на розвиток внутрішнього світу, набуття емоційного та естетичного досвіду з врахуванням вікових особливостей психофізіологічного розвитку.

Висновки. Проаналізувавши науково-методичні напрацювання та навчально-методичне забезпечення низки представників, можна стверджувати, що у XXI столітті Львівська баянна школа отримала наукове осмислення та репертуарне забезпечення, яке здійснилось завдяки ентузіазму окремих представників, котрі, не покладаючи власних сил та матеріальних затрат, гордо продовжують її традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Балик В. Владислав Золотарьов : життя і творчість (реконструкція та виконавський аналіз творів) / В. Балик / [Ред.-упоряд. Б. Пиц, А. Славич; вст. стаття Б. Пиц]. – Дрогобич : Півсвіт, 2008. – 104 с.
2. Береза А. Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики : навч.-метод. посіб. (вид. 2-е, доп.) : [для студ. і викл. вищих і сер. навч. закладів освіти, слухачів інститутів післядипломної освіти, пед. працівників, уч. музики] / А. Береза. – Вінниця : Нова книга, 2010. – 184 с.
3. Береза А. Удосконалення виконавської підготовки баяніста в процесі самостійної роботи : навч.-метод. посіб. [для студ. муз.-пед. спец. денної та заочної форм навч.] / А. Береза, Б. Нестерович. – Вінниця : ВДПУ, 2006. – 83 с.
4. Владислав Золотарёв : Материалы к библиографии / [Ред.-сост. В. Балык, общ. ред. Б. Пыц]. – Дрогобыч : Півсвіт, 2012. – 440 с.
5. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки : навч.-метод. пос. [для студ. вищих навч. закладів] / А. Душний. – Дрогобич : Півсвіт, 2008. – 120 с.
6. Душний А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Півсвіт, 2010. – 216 с.

7. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / С. Карась. – Л., 2006. – 255 с.
8. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів : навчальний посібник / Д. Кужелев. – Львів : СПОЛОМ, 2011. – 206 с.
9. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – історія і теорія музичного мистецтва / Д. Кужелев. – К., 2002. – 20 с.
10. Оберюхтін М. Проблеми исполнительства на баяне / М. Оберюхтін. – М. : Музыка, 1989. – 95 с.
11. Оберюхтін М. Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна та В. А. Моцарта на готово-виборному баяні / М. Оберюхтін. – Львів, 2000. – 15 с.
12. Олексів Я. В. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Я. В. Олексів. – Л., 2011. – 234 с.
13. Олексюк О. Методика викладання гри на народних інструментах : навчальний посібник / О. Олексюк. – К. : ДАККіМ, 2004. – 135 с.
14. Пиц Б., Душний А. Кафедра музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка : науково-історичний довідник / [Гол. ред. І. Фрайт]. – Дрогобич : Півсвіт, 2011. – 196 с.
15. Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні) : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / В. Салій. – К., 2010. – 215 с.

Статтю подано до редакції 16.09.2013 р.

Магдаліна МАРУШКА,
м. Дрогобич

ГРА ЯК ОДИН З ПРИЙОМІВ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті проаналізовано прийом дитячої гри на уроках хореографії, а також доведено, що цей прийом допомагає розвитку творчих здібностей вихованців, їх професійному зростанню та життєвої самореалізації.

Ключові слова: дитяча гра, здібності, творчість, обдарованість.

Marushka M. Play as One of the Methods of Creative Abilities Development at the Lessons of Choreography. The article analyzes the method of children's play at the dance lessons. It was proved that this method helps students develop creative skills, facilitates their professional development and life fulfillment.

Key words: children's play, ability, creativity, talent.

Марушка М. Игра как один из приемов развития творческих способностей на уроках хореографии. В статье проанализированы приёмы детской игры на уроках хореографии, а также доказано, что этот прием помогает развитию творческих способностей воспитанников, их профессиональному росту и жизненной самореализации.

Ключевые слова: детская игра, способности, творчество, одаренность.

Постановка проблеми. Гра – це спонтанна, природжена, повна радості своєрідна діяльність дитини, яка відбувається не заради якої-небудь зовнішньої мети, а для власного задоволення, для елементарної дії. Гра для дітей є засобом відображення навколишньої дійсності, способом проникнення в діяльність і стосунки дорослих. В ігровій ситуації дитина здійснює свої бажання, свої ростові потреби, нейтралізує свої емоційні конфлікти, виявляє своє ставлення до навколишнього. Гра – шлях дітей до пізнання світу, в якому вони живуть.

Гра створює місток до дійсності, сприяє соціалізації дитини, її підпорядкуванню ігровій спільності і сприяє розвитку певних здібностей. Дитячі ігри дають первинний поштовх розвитку творчості, в основі якого лежать творчі здібності.

Від народження у кожної дитини закладений творчий початок, який протягом життя зазнає безліч змін залежно від тієї життєвої ситуації,

© Марушка М. Гра як один з прийомів розвитку творчих здібностей на уроках хореографії

в якій вона знаходиться: або затухає, або навпаки – розвивається. І у зв'язку з цим, перед батьками і дорослими, які оточують дитину, встає завдання не нашкодити, не «вбити» в дитині цей зародок творчого потенціалу, а навпаки, направити його в потрібне русло. Хореографічне мистецтво займає в реалізації такого підходу чільне місце. Воно через хореографічні вправи, рухливі ігри розвиває пластику рухів, відчуття гармонії, дарує переживання радості вільного володіння моторикою власного тіла. На уроках хореографії дитина здатна до повноцінного естетичного удосконалення, що сприяє її гармонійному і фізичному розвитку. Це у свою чергу підтверджує, що у дитини розвиватимуться творчі здібності, удосконалюючи дитячу творчість. Танець, будучи джерелом естетичних вражень дитини, формує її художнє «я».

Аналіз досліджень. Практично, будь-яке педагогічне дослідження певною мірою торкається розвитку творчих здібностей і виховання творчої особистості, оскільки педагогічний процес є творчим за своєю сутністю, включаючи творчість учня, вчителя, вихователя, батьків, організаторів дозвілля, керівників самодіяльних гуртків і об'єднань. Значна кількість наукових праць вітчизняних і зарубіжних авторів присвячена дослідженню творчого процесу (В. Андреев, Т. Громов, В. Моляко, В. Николко та ін.), загальних проблем розвитку творчих здібностей та вихованню творчої особистості в хореографії (С. Касатська, В. Онацький, А. Тараканова та ін.). Цікавий і повчальний матеріал пропонують і сучасні хореографи-балетмейстери Н. Довбиш [5] і О. Калініна [3]. У свої практичні посібники вони включили авторські хореографічні номери, розробки творчих рухливих ігор, які допоможуть педагогами в роботі з дітьми раннього і дошкільного віку.

Мета статті – показати важливу роль гри у розвитку творчого потенціалу на уроках хореографії, навести кілька прикладів дитячих ігор, які стимулюють творчий інтерес учнів.

Вклад основного матеріалу. Здібності – це те, що не зводиться до знань, умінь і навичок, але пояснює (забезпечує) їх швидке придбання, закріплення і ефективне використання на практиці. Здібності не можуть існувати інакше, як в постійному процесі розвитку. Вони з часом втрачаються, якщо ними перестати користуватися. Лише завдяки постійним вправам, пов'язаним з систематичними заняттями з хореографії, ми підтримуємо у собі і у своїх вихованцях відповідні здібності. Зокрема, важливим є побачити, надалі розвивати і підтримувати творчий потенціал у дітей. Виховання творчих здібностей дітей буде ефективним лише в тому випадку, якщо воно буде цілеспрямованим процесом, в ході якого вирішується ряд часткових педагогічних

завдань, направлених на досягнення кінцевої мети. Здібність до творчості є в кожній дитині. Щоб це побачити, дітям треба давати можливість творити в будь-якій діяльності.

Щоб робота над розвитком творчої активності була результативною, необхідно дотримуватись певних принципів організації хореографічного заняття: зацікавленість вихованців, безпосередня практична участь кожного із членів групи у творчому процесі; жвава ігрова форма проведення занять з акцентом на зміну завдань, робота з різноманітними предметами, образи яких мають бути обіграними; конкретність та доступність поставлених завдань, дотримуючись вікових особливостей дітей; створення умов для обов'язкового успішного виконання їх кожним вихованцем; послідовність та систематичність.

Первинний етап в розвитку творчих здібностей пов'язаний з дозріванням необхідних для них органічних структур або з формуванням на їх основі функціональних органів. Він зазвичай відноситься до дошкільного дитинства. Спочатку розвитку цих здібностей допомагають різного роду дитячі ігри, оскільки ігрова діяльність в дошкільному віці є провідною. Дитячі ігри дають первинний поштовх розвитку творчості, в основі якого лежать творчі здібності.

Наприклад, при вивченні рухів хореографа слід підібрати такі ігрові завдання, які сприяють зацікавленості дітей, викликають у них ряд почуттів, пов'язаних з роботою уяви, розкривають сприйняття, увагу, фантазію і т. ін. Гра повинна якнайповніше включити емоційну сферу. Без комплексного навчання, що залучає найбільшу кількість почуттів, виховання буде беззмістовним, формальним, пригасить емоційну сферу дитини. Тому матеріал, навіть його окремі елементи, педагог повинен подавати в ігровій формі [1, 3].

Гра, будучи простим і близьким дитині способом пізнання навколишньої дійсності, повинна бути найбільш природним і доступним шляхом до оволодіння тими чи іншими знаннями, вміннями, навичками. Існуюча ж необхідність у раціональній побудові, організації та застосування її в процесі навчання і виховання вимагає більш ретельного і детального її вивчення. Дитяча гра – це діяльність, спрямована на орієнтування в предметній і соціальній діяльності, в якій дитина відображає враження від їх пізнання. Ігри, ігрові заняття і прийоми підвищують ефективність сприймання дітьми навчального матеріалу, урізноманітнюють їхню навчальну діяльність, вносять у неї елемент цікавості.

Руки, які виконують діти під час гри, тісно пов'язані з її сюжетом. Наприклад, зайці стрибають у лісі, а мисливці полюють на них; бджіл-

ки літають, сідають на квіточки, збирають мед. Більшість сюжетних ігор – колективні, і дитина привчається в них погоджувати свої дії з діями інших гравців, не вередувати, діяти організовано, як вимагають правила. В основу сюжетних рухливих ігор покладено життєвий досвід дитини, її уявлення про навколишній світ (дії людей, тварин, птахів). Наприклад, з оповідей дорослих, телепередач, спостережень за навколишнім життям діти дізнаються про поведінку тварин і птахів (як стрибає зайчик, як він ховається від лисички, як дзьобає зернятко горобчик), а потім під час гри відтворюють рухи, характерні для того чи іншого образу [3, 229].

В залежності від поставленої мети розвитку творчих здібностей дитячі рухливі ігри можна кваліфікувати наступним чином:

- *розвиток артистичності та уяви* («Магазин іграшок»). Одна дитина – покупець, решта самі придумують, якою іграшкою вони будуть. На вступ діти завмирають, покупець обходить кожен іграшку і заводить ключиком, іграшка оживає і починає рухатися, танцювати. Наприкінці покупець купує вподобану йому іграшку, яка потім стає покупцем. Музичний супровід краще щоразу змінювати. Саме тоді проявляється вся фантазія у дітей.)

- *розвиток орієнтації у просторі* («Кулі та бульбашки»). Діти діляться на дві команди: Кулі-великі, прагнуть зайняти якомога більше простору, повільно переміщаючись по залу і обертаючись навколо себе, намагаючись не пропустити бульбашки. Завдання бульбашок – пересуватися швидко і не зачіпати кулі, забігаючи в різні закуточки. Тут можна виконувати різні вправи (підскоки, перескоки, легкий біг, галоп). Потім команди міняються.)

- *розвиток музикальності і почуття ритму* («Дискотека»). Діти стають по колу, керівник в центрі. Звучить будь-яка весела танцювальна музика. Керівник вказує на будь-яку дитину і рахує 4 рахунки, а той повинен танцювати під музику, наступні 4 рахунки танцює інший (той, на кого вкаже керівник). Головна умова – рухи не повинні повторюватися! Педагог повинен стежити, щоб всі діти потанцювали, і хвалити за оригінальні рухи. Потім можна збільшити до 8 чи 16 рахунків, які будуть танцювати діти.)

- *розвиток уваги і пам'яті* («Поварята»). Всі учні стають в коло – це каструля. Вони будуть готувати суп (компот, вінегрет, салат). Кожен придумує, чим він буде (м'ясо, картопля, морква, цибуля, капуста, петрушка, сіль і т.д.). Ведучий викрикує по черзі, що він хоче покласти в каструлю. Той, хто почув «себе», стрибає в коло, наступний, стрибнувши, бере за руки попереднього. Поки всі «компоненти» не

опиняться в колі, гра триває. У результаті виходить смачне, красиве блюдо – просто смакота.)

• *розвиток імпровізації* («На лісовій галявинці». Можна заздалегідь розподілити ролі: хто кого буде грати, а можна, щоб брали участь усі відразу. Таким чином, дітям вже доведеться перевтілюватися дуже швидко, використовуючи всю свою фантазію. Почнемо ... У лісі на полянці грає пастушок на сопілці, всі дерева танцюють. Почули зайчики, вирішили подивитися, хто так красиво грає. Слідом прилетіли пташки, метелики, закружляли у шаленому танці. Тут лисиці і вовки прийшли, побачили зайчиків, стали навколо них ходити. Жабки прискакали і запропонували у гру пограти, та вовків і лисиць наздоганяти. Раптом піднявся сильний вітер, ліс зашумів. Пастушок заграє у ріжок, і вітер стих... Всі зраділи і знову почалося свято, танці і музика на чудовій галявині в лісі. Ось така гра! Тут і акторська майстерність, і вміння чути музику, її характер, темп, вміння імпровізувати і т.д.)

Дітей приваблює емоційність ігрових вправ. Однак образи для наслідування повинні бути зрозумілі дітям, щоб їх можна було втілити у рухових діях. Ознайомлюючи дітей з образом, імітація якого має бути, педагог повинен звертати увагу на найголовніше у даному русі, що відповідає навчальній меті. Наприклад, діти, стрибаючи, як м'ячики, повинні підстрибувати на носках; імітуючи мавпочку – рухатися по колу галопом; махаючи руками, як крилами, чітко переводити руки з позиції в позицію і т.д.

За допомогою спеціально підібраних танцювальних рухів можна розвинути в дитині здатність сприймати, уловлювати і швидко включатися в ритм. Зміст заняття важливо наповнювати образами, тим самим активізуючи уяву малюка. Добре супроводжувати слова виразними рухами і жестами.

Злиття ігор і танцю дає дітям додатковий імпульс, інтерес до танцю і взагалі до творчості. Те, що до гри могло здаватися нудними вправами для втілення неясного майбутнього, промальовані тільки в голові у викладача, після гри як на занятті, так і поза ним, набуває зовсім іншого змісту. Стає засобом досягнення веселощів, самореалізації в групі однолітків. Займаючись і далі на заняттях хореографії, дитина буде більшою мірою радіти виступами і отримувати від них більше користі у вигляді розкріпачення, придбання впевненості в собі, так як і концерт, і змагання здадуться їм в якійсь мірі теж грою.

Буває, що танцювальні рухи спочатку виконуються дітьми жваво, емоційно, з великим бажанням, а потім інтерес дітей слабшає. В цьому випадку слід вводити додаткові рухові дії і виконувати їх під новий

музичний супровід. Фізичне навантаження дозується кількістю повторень гри, часом безперервної ігрової діяльності дітей та тривалості пауз для відпочинку між її повтореннями. При цьому слід враховувати, складність диференційованого підходу до дозування навантаження на організм дитини та чіткість спрямованості його у процесі рухливої гри [3, 162].

Хореографічна обдарованість пов'язана з особливостями емоційної і вольової сфер дитини. Емоційна чутливість, вразливість – характерні властивості художньо обдарованої людини. У дітей, що займаються хореографією, вона проявляється в реакції на музичні враження, в зацікавленому емоційному ставленні до занять. З широкого спектра вольових властивостей на заняттях хореографією дуже важливо виховувати цілеспрямованість, настійність, дисциплінованість, витримку, терпіння, самостійність.

Ігри служать прекрасним засобом створення атмосфери радості, бадьорості, задоволення. В іграх діти легко засвоюють і вдосконалюють життєво необхідні навички. Будь-яка гра має свої правила, які треба дотримуватися, тому ігри зміцнюють дисципліну, привчають поважати один одного, відповідати за свої дії. В іграх широко використовуються ходьба, біг, стрибки – все це добре впливає на органи дихання, кровообігу і на руховий апарат.

Танцювальні ігри сприяють розвитку відчуттю ритму, умінню чути і розуміти музику, одночасно розвивати і тренувати м'язову силу корпусу ніг, пластику рук, грацію, виразність і зображальність. Заняття танцем формують не лише правильну поставу, але і прищеплюють основи етикету і грамотної манери поведінки в суспільстві, дають уявлення про акторську майстерність [4, 42].

Висновки. Дитячі танцювальні ігри розкривають і реалізують індивідуальні здібності, розкривають природні нахили і таланти, сприяють самореалізації та розвитку творчих здібностей. У грі її учасники вчаться думати, працювати, творити, набувати досвіду в різних ігрових ситуаціях і навіть такого, що допоможе в різних життєвих ситуаціях. У колективних іграх у дитини формується поняття про норми громадської поведінки, виробляються організаційні навички, виховується прагнення до перемоги, сильна воля, стійкість, витримка. Спільний інтерес, викликаний грою, об'єднує дітей в дружний колектив.

Яким би незначним не був результат, педагог повинен підтримувати зусилля дітей, стимулювати їх. Перед дитиною ставиться ясна і доступна мета. Зацікавлена у досягненні цієї мети (оскільки вона їй

зрозуміла), дитина проявить і свою власну ініціативу, що необхідно для виховання творчого начала.

Дитячу ініціативу педагогові слід вчасно помітити і підтримати. Дитина побачить результати своєї праці, і це принесе їй велику радість. Коли керівнику вдається до максимального рівня розкрити індивідуальні здібності й талант вихованців, то він сприяє творчому зростанню майбутніх учасників суспільного прогресу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Березова Г. Хореографічна робота з дошкільнятами / Г. Березова. – К. : Музична Україна, 1989. – 203 с.
2. Вільчковський Е., Курок О. Теорія і методика фізичного виховання дітей дошкільного віку : навч. посіб. / Е. Вільчковський, О. Курок. – Суми : ВТД «Університетська книга», 2008. – 428 с.
3. Калініна О. Якщо хочеш виховати успішну особистість – навчи її танцювати: практичний посібник з хореографії для дітей раннього та дошкільного віку / О. Калініна. – Харків, 2013. – Ч. I. – 55 с.
4. Рудницька О. Інтегративні зв'язки у викладанні художньо-естетичного циклу / О. Рудницька // Початкова школа. – 2001. – № 5. – С. 40–43.

Статтю подано до редакції 10.09.2013 р.

Михайло ТИНОВСЬКИЙ,
м. Дрогобич

ДИДАКТИЧНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ВПРАВНОСТІ КЛАРНЕТИСТА

У статті висвітлюється різноманітність шляхів поповнення виконавського та дидактичного репертуару українських кларнетистів. Як приклад, проводиться лінія komponування репертуару В. Гурфінкелем, О. Штарком, К. Мюльбергом, І. Оленчиком, С. Неугодніковим, І. Мостовим, В. Заєцем, В. Носовим, С. Ригиним, В. Щербанюком, які являються представниками різних виконавських шкіл України і внесли вагому лепту в означений напрямок діяльності.

Ключові слова: кларнет, виконавство, репертуар.

Tynovsky M. Didactic Repertoire as the Basis for the Performance Skill Formation of a Clarinetist. The article highlights the variety of ways to replenish performing and didactic repertoire of Ukrainian clarinetists. Repertoire configuration line of V. Gurfinkel, O. Stark, K. Muhlberg, I. Olenchik, S. Neuhodnikov, I. Mostovyi, B. Zayets, V. Nosov, S. Ryhin, V. Shcherbaniuk is produced as an example. They represent various Ukrainian performing schools and made a significant contribution to the given activity.

Key words: clarinet, performance, repertoire.

Тиновський М. Дидактический репертуар как основа формирования исполнительской ловкости кларнетиста. В статье освещается разнообразие путей пополнения исполнительского и дидактического репертуара украинских кларнетистов. Как пример, проводится линия komponирования репертуара В. Гурфинкель, А. Штарк, К. Мюльбер, И. Оленчик, С. Неугодников, И. Мостовой, В. Заяц, В. Носовым, С. Ригиним, В. Щербанюка, которые являются представителями разных исполнительских школ Украины и внесли весомую лепту в указанное направление деятельности.

Ключевые слова: кларнет, исполнительство, репертуар.

Постановка проблеми. У галузі камерного музичного мистецтва особливе місце займають композиції для духових інструментів, що безумовно поступаються кількістю творам для фортепіано, струнних інструментів та їх ансамблів попереднім. Адже музикант-виконавець на духовому інструменті навіть у складі симфонічного оркестру – це насамперед соліст, і, навпаки, – кожен соліст-духовик проходить школу

© Тиновський М. Дидактичний репертуар як основа формування виконавської вправності кларнетиста

оркестрової гри (а отже – набуває знання обширного оркестрового та музично-театрального репертуару, оволодіває майстерністю інтерпретації, навичками співпраці з диригентами, іншими солістами-виконавцями та співаками). Тому композитори, що зверталися і звертаються нині до жанрів камерно-духової музики враховують цю виконавську особливість, нерідко адресуючи свої твори окремим конкретним інтерпретаторам.

Композиції, призначені для виконання кларнетом соло чи ансамблями за участю кларнета, є одиничними зразками у творчості композиторів, однак вони становлять собою надзвичайно цікаву сферу дослідження з точки зору трактування виразових можливостей інструменту, вияву його потенціалу з позиції камерно-ансамблевого музикування, жанрових особливостей і творчого експерименту, що постає актуальним завданням.

Аналіз досліджень. Виконавсько-методичним проблемам виконавства на духових загалом та на кларнеті зокрема, професіоналізації фахової освіти присвячено класичні праці російських фахівців, на яких виховувалися покоління вітчизняних педагогів: Б. Дікова, В. Волкова, Ю Усова, С. Левіна, Н. Платонова, І. Пушечникова, С. Розанова, А. Федотова, М. Фіготіна, Ю. Ягудіна.

В українському музикознавстві база наукового осмислення кларнетового мистецтва лише формується. У широкому контексті, чи як дотичну проблему, українську кларнетову творчість містять праці «Духова музика України у XVIII – XIX століттях» Ю. Рудчука (К., 2001), «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття)» Валерія Богданова (К., 2008), «Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі» Костянтина Чечені (К., 2008), проблематику, пов'язану з класичними духовими квінтетами, розглядає у своїй розвідці М. Денисенко, «Українські ансамблі духових інструментів поч. XX століття» Петро Круль.

Нечисленними масштабними працями українських фахівців, присвяченими виконавським та методико-педагогічним аспектам, є роботи В. Апатського «Досвід експериментального дослідження дихання і амбушюра духовика» й «Теорія і практика гри на духових інструментах», дисертаційні дослідження «Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста» Зіновія Буркацького (О., 2004), «Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета» Романа Вовка (К., 2004), «Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття» Валерія Громченка (К., 2008). Кларнетові компо-

зиції у переліку творів для духових інструментів у доробку Л. Колодуба аналізує В. Слупський, виконавські аспекти діяльності кларнетиста-виконавця досліджує О. Мельник, тембральні аспекти виконавства на дерев'яних духових інструментах розглядаються в розвідках В. Громченко [4] та В. Семенюти. Важливим матеріалом служать монографічні, енциклопедично-словникові та нотні видання [1], зокрема збірок етюдів, вправ та кларнетових шкіл, фондові та аудіо-записи, публікації про виконавців та їх освіту та концертну діяльність у періодиці [5; 6; 8].

Мета статті полягає в аналізі дидактичного репертуару, створеного виконавцями-педагогами, який покладено в основу формування виконавської майстерності студента-кларнетиста.

Виклад основного матеріалу. Кларнетове мистецтво України має надзвичайно широке представництво яскравих персоналій. Його фундамент заклали особистості, що зробили внесок виняткової ваги у сольне, ансамблеве, оркестрове виконавство, музичну науку, фахову освіту. Масив національного кларнетового репертуару складають оригінальні композиції фахових інструменталістів-виконавців, твори, що поставили в доробку композиторів-професіоналів, будучи орієнтованими на конкретний виконавський потенціал та виконавську редакцію, а також навчальна література для цього інструменту, поява якої зумовлена потребами забезпечення якісної фахової освіти. Окрему групу складають перекладення світової класики для кларнету та кларнетових складів. До роботи над виконавським та дидактичним репертуаром стабільно долучаються спеціалісти в галузі виконавства та педагогіки кларнету в Україні.

Так, викладач класу кларнета у Полтавському музичному училищі **В. Гурфінкель** став автором класичних дидактичних посібників: кларнетової школи (К., 1965) та збірок етюдів різного рівня складності, які досі не втратили актуальності. Зокрема, збірка «Етюди для кларнета» (Вип. 3) В. Гурфінкеля містить 50 різножанрових навчальних композицій на різні технічні труднощі, призначені для учнів старших курсів музичних училищ та консерваторій.

Одним з учнів В. Гурфінкеля є кларнетист і музичний педагог **Олександр Штарк** (1910–1963), який по завершенні навчання у Полтавському музичному училищі займався у Московській консерваторії в класі Сергія Розанова (1930–1935), у нього ж проходив аспірантуру (1935–1937), потім (1937–1939) у А. В. Володіна. Виступав як сольний і ансамблевий музикант, був першовиконавцем присвяченого йому Концерту для кларнета з оркестром Сергія Василенка.

Від 1937 року вів педагогічну діяльність у середніх та вищих навчальних закладах Москви. Від 1937 року вів педагогічну діяльність: у музичному училищі при Московській консерваторії, з 1944 р. – став засновником класу кларнета в Музично-педагогічному інституті імені Гнесіних (професор з 1954, 1953–1963 – завідувач кафедрою духових інструментів), музичному училищі імені Гнесіних, Інституті військових диригентів при Московській консерваторії.

О. Штарк – один з перших кларнетистів, який перейшов на нову систему кларнета (систему Бьома), а також автор низки оригінальних композицій для кларнета, навчально-методичних посібників, серед яких декілька випусків «Хрестоматії педагогічного репертуару для кларнета» (М., 1989, яка витримала декілька перевидань – М., 2001), етюдів («Двадцять чотири оркестрові етюди», «Шість віртуозних етюдів», «Двадцять чотири етюди в усіх тональностях», «Двадцять чотири етюди») та збірників оркестрових труднощів (зокрема циклу «23 оркестрових етюди для кларнета» та оркестрових труднощів на матеріалі творчості П. Чайковського), перекладів і обробок П. Чайковського О. Лядова, М. Глінки, А. Арєнського, О. Даргомижського, О. Глазунова та ін. [1, 323].

Серед них – переклад для кларнета і фортепіано Капрічіо ор. 62 для віолончелі та фортепіано П. Чайковського, Чардаша та п'єси «Метелик» А. Ільїнського, композицій О. Лядова (Прелюдія ор. 3, «Танець», Експромт), Романса О. Арєнського, ноктюрну «Розлука» М. Глінки, «Слов'янської тарантели» О. Даргомижського, концерту для саксофона й танцю з балету «Раймонда» О. Глазунова, Adagio з сонати для органу Ф. Мендельсона, «Капрічіо» М. Мусоргського, низки композицій П. Чайковського («Експромт» ор. 21, «Мелодія» ор. 43, № 2, Скерцо для скрипки, Капрічіо для віолончелі, «Романс» ор. 51), «Підсніжник» з фортепіанного циклу «Пори року»), Andante з балету «Гаяне» А. Хачатуряна, Скерцо з Симфонії № 9 Д. Шостаковича. Ці композиції широко використовуються в педагогічній практиці навчальних закладів зарубіжжя (зокрема входять до програмних репертуарних планів спеціального класу кларнета Московської консерваторії).

Винятковим за масштабом і багатогранністю є внесок у розвиток кларнетової методично-дидактичної літератури виконавця і педагога, професора, кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України **Каліо Мюльберга** – завідувача кафедрою духових інструментів Одеської державної музичної академії ім. А. Нежданової.

Українське кларнетове мистецтво завдячує йому як талановитому інтерпретаторові (солісту симфонічного оркестру Одеського театру опери і балету у 1948–1964 рр., а також симфонічного оркестру Одеської фі-

лармонії), першовиконавцеві низки сонат (Ф. Пуленка, П. Подковирова, Б. Мартіну та Г. Глазачова) і концертів для кларнета з оркестром (Р. Кубіна, А. Копленда), «Капричіо» Г. Глазачова. Як солістові, свої твори йому присвятили композитори Ю. Щуровський та Л. Колодуб. З огляду на участь у дуєті (К. Мюльберг і М. Глазунова), він налагодив співпрацю з численними одеськими композиторами: Г. Глазачовим, А. Красотовим, Я. Фрейдліним, Г. Успенським, І. Ассєєвим, П. Захаровим, Т. Рябчиковим, А. Станко, Н. Генарі. Спільно з ними була здійснена низка виконавських редакцій кларнетових композицій.

З метою поповнення виконавського репертуару ним здійснено ряд перекладів творів для кларнета і для ансамблів дерев'яних духових інструментів, репертуарні збірки навчальної літератури (К., 1981, зокрема «Бассо-остинато» Р. Щедріна для кларнета і фортепіано, виданого «Музичною Україною» у 1970-х роках). Зрештою, редакції та переклади для кларнета і для ансамблів дерев'яних духових інструментів К. Мюльберга відомі не тільки в Україні, колишньому СРСР, а й у багатьох країнах світу, де неодноразово перевидавались. Його учень, визначний кларнетист-виконавець Борис Турчинський, характеризує його діяльність згадує: «Важко навіть уявити собі, які моральні, емоційні і просто фізичні навантаження випадали на долю Мюльберга. Щоденна багатогодинна робота з інструментом. Репетиції і виступи в театрі ... Концертна діяльність у складі дуєту ... Зустрічі з композиторами і буквально «промацування» кожної ноти їх нових творів для кларнета ... Авторська творчість: створених ним особисто перекладень ставало все більше і більше» [8].

К. Мюльберг є одним з найвизначніших вітчизняних кларнетових виконавців та методистів, чії здобутки визнано на позанаціональному рівні – Міжнародний біографічний центр у Кембриджі включив його до переліку музичних авторитетів – світових лідерів художньої творчості (1991). У своїх пошуках він керується вимогами покращення якості звуку, технічних можливостей, штрихів та динаміки, фразування та інтерпретації музичних творів як класичних так і найновітніших авторів, опираючись на методичний досвід українських та зарубіжних фахівців і навчальних закладів. Серед його дидактичних напрацювань – репертуарні збірки учбової літератури (К., 1981).

Позицію наставника творчо розвинув кларнетист-виконавець і педагог **Іван Оленчик** – випускник Тернопільського музичного училища (1971, клас Г. Гевояна), Одеської консерваторії (1976, клас К. Мюльберга), аспірантури Музично-педагогічного інституту імені Гнесіних (у професора І. П. Мозговенко) – соліст Московського державного симфо-

нічного оркестру, артист Держоркестру Росії, доцент Російської академії музики імені Гнесіних, Заслужений артист РРФСР (1985) [3, 9].

Йому присвячені твори низки сучасних авторів – Романа Леденьова (Соната для кларнета і фортепіано (1952; видана – М., 1960); «Я граю на кларнеті», сюїта для кларнета з фортепіано (1972, видана – М., 1975), Шалви Давидова, Вадима Кульова, Георгія Сальникова. Під його редакцією були також видані збірки перекладень для кларнета і фортепіано, ним здійснені авторські переклади. Серед них: «Шедеври зарубіжних композиторів» для кларнета і фортепіано (до якої увійшли перекладення Т. Альбіоні, Й. С. Баха – Ш. Гуно, Г. Ф. Генделя, Н. Паганіні, Дж. Росіні, К. Сен-Санса, П. Сарасате, Г. Дініку), «Популярні п'єси для кларнета і фортепіано» (до двох випусків цієї серії увійшли композиції Дж. Качіні, Й. С. Баха, Ф. Шопена, Л. Деліба, П. Чайковського, Л. Ільїнського, К. Дебюсі, М. Равеля, В. Монті та ін.), «Збірка п'єс для кларнета і фортепіано» (її склали авторські переклади композицій К. Дебюсі, К. М. Вебера, Й. С. Баха, Г. Дініку, П. Чайковського, С. Прокоф'єва).

Серед окремих популярних композицій є перекладення для кларнета і фортепіано, «Павани на смерть інфанти» М. Равеля [1, 201; 3, 9] та Квінтет для кларнета, двох скрипок, альту та віолончелі К. М. Вебера у перекладі для кларнета і фортепіано.

Окрему групу складають оригінальні твори кларнетиста: «Фантазія на теми М. Мусоргського» для кларнета і фортепіано, Концертна п'єса на теми Д. Шостаковича, Варіації на тему М. Леграна. З огляду на педагогічні вимоги І. Оленчик – автор збірок «16 віртуозних етюдів» і «20 каприсів» для кларнета соло. Коментуючи ці твори, їх автор відзначав: «Хотілося написати такі етюди, які подобалися б кларнетистам, і вони грали б їх з бажанням, і в той же час – сприяли б професійному зростанню виконавця. Що стосується «каприсів для кларнета-соло», то в Росії вперше вони були випущені професором Санкт-Петербурзької консерваторії Е. Каваліні. Побудова у них від простого до складного, де прості – справді дуже легкі, а складні – не складніші, ніж етюди Відемана, Штарка, Клозе. Ці етюди були написані в 19 столітті і, природно, за цей час кларнетисти зробили величезний технічний стрибок. 20 каприсів – це рух часу, гостра необхідність долати чергові технічні труднощі. Я щасливий, що вони завоювали велику популярність не лише в Росії, але і за кордоном» [6; 7]. Збірник каприсів музикант присвятив своєму наставнику в аспірантурі та співавтору низки методичних збірок Народному артисту Росії, професору Російської академії музики ім. Гнесіних І. Мозговенку.

За переконанням завідувача кафедри дерев'яних духових інструментів РАМ ім. Гнєсіних, доктора мистецтвознавства, професора Р. Маслова даний цикл: «...безперечно є помітним явищем у сучасному кларнетному репертуарі... Тематизм п'єс, включених до збірки, дуже різноманітний: ми бачимо і стилізації в дусі епох Бароко і Віденського класицизму, і своєрідні варіації на теми творів російських композиторів А. Даргомижського, О. Бородіна, М. Мусоргського, С. Прокоф'єва і слов'янські, молдавські, іспанські мелодії. Багато каприсів написані сучасною музичною мовою, включаючи серіальну техніку композиції, поліритмію, несиметричні змінні метри, акордову гру. Виконання цих творів вимагає від кларнетиста найвищої технологічної майстерності і розвинутого музичного мислення» [6, 3].

Серед останніх здобутків музиканта – методичний посібник «Навчання і виконавство на кларнеті» (М., 2013) [7], що став логічним відгуком на зміни, що відбуваються сьогодні в музично-освітньому й виконавському просторі нашого суспільства. У передмові до праці автор висловлює прагнення, щоб ця праця розширила професійні знання педагогів-кларнетистів і зміцнила їх методичні позиції.

В свою чергу, інший талановитий виконавець – **Сергій Неугодніков**, випускник Свердловської (нині Єкатеринбурзької) спеціалізованої музичної школи, Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (1975, клас В. Антонова), соліст симфонічного оркестру Державного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка та Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України у 1978 р. став першим виконавцем, редактором та автором каденції Концерту для кларнета з оркестром відомого українського композитора В. Гомоляки. Він здійснив фондовий запис цього концерту на Українському радіо.

Український кларнетист, педагог, випускник Чернівецького музичного училища та Львівської консерваторії, багатолітній викладач Житомирського музучилища ім. В. Косенка **Іван Мостовий** та викладач кларнета і диригування в Житомирському музучилищі ім. В. С. Косенка, диригент й засновник багатьох творчих колективів Житомирської і Рівненської областей (у 1971–1987 рр.) **Валерій Засць** брали участь у розробці методичних посібників для вчителів музичних шкіл і музичних училищ, у співавторстві з іншими викладачами брав участь у розробці методичних посібників для музичних шкіл області та колективів самодіяльних духових оркестрів.

Визначний виконавець-кларнетист, диригент, композитор, методист-дослідник, випускник Львівського музичного училища (1957, клас

Д. Степукова), Львівської консерваторії (1962, клас К. Геннела), довголітній професор цього вишу **В. Носов** – автор значної кількості творів для кларнета та інших духових інструментів. Ці твори побачили світ у видавництвах «Музика» (Москва), «Музична Україна» (Київ). Особливо популярними є його збірки етюдів, цикли п'ес, «Балада», «Гуцульський триптих» для кларнета-соло та інші [2, 293–295].

Доцент Київської консерваторії **Степан Ригін** є автором «Аплікатурних етюдів для кларнета», виданих у Києві у 1967 році та Концерту для кларнета з фортепіано (1965), орієнтованого на поповнення навчально-педагогічного репертуару.

Окрім вищезгаданої «Школи гри на кларнеті» В. Гурфінкеля (1965), у 1970-ті роки видавництвом «Музична Україна» було видано «50 етюдів для кларнета» та збірки «Кларнет: учбовий репертуар ДМШ».

Робота над формуванням репертуарних збірок, узгоджених з дидактичними потребами з урахуванням дидактично обумовленого опанування технічно-виконавських і художніх завдань активно триває й у наш час. Зокрема, чернівецьким фахівцем, педагогом-практиком **Володимиром Щербанюком** – випускником Молдавського державного інституту Мистецтв (1980 р.) укладено і підготовлено до друку два випуски авторського шкільного навчального кларнетового, саксофонового та трубного репертуару. Вони написані на підставі засвоєння передового досвіду навчання учнів на духових інструментах у музичних школах та спеціалізованих середніх фахових навчальних закладах. П'єси, що увійшли до першої зі збірок, приведено у відповідність вимогам навчальних планів і програм та фізичних даних дітей молодших класів. Музичні твори складені з врахуванням поступового розширення діапазону інструменту, вироблення гнучкості губного апарату, поглиблення теоретичних знань школярів. Композиції продумані за тональним планом та штриховими навичками, їм відповідає рівень та художня значимість акомпанементу фортепіано, що значно доповнює і підсилює професійно-художній рівень учбових творів.

Друга збірка орієнтована на виконавський рівень учнів старших класів та музичних училищ, котрі займаються на духових інструментах (труба, кларнет, саксофон). Запропоновані твори, апробовані в педагогічній практиці автора, спрямовані на поступове зростання виконавської майстерності, спираються на вимоги сучасної педагогіки і пов'язані з прогресуючим навчанням, а також розраховані на можливість індивідуального підходу до формування учбово-виконавських програм виконавців. Особливу увагу автор надає проблемі зростання музично- вико-

навських вимог у процесі роботи над п'єсами різних стилів і жанрів та засвоєнню ще складніших виконавських навичок.

Окрім цього музикант-педагог написав десятки музичних п'єс для кларнета і флейти, є автором методичних розробок, що використовуються в музичних школах Чернівецької області.

Важливим досягненням у галузі кларнетової педагогіки слід вважати публікацію навчально-методичного посібника «Щоденні вправи для розігрування на кларнеті» (1996) [5], підготовленого викладачем Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського Сергієм Низкодубом. «Основою для формування системи спеціальних вправ стали наукові праці російських та українських музикантів-духовиків (А. Федотова, В. Апатського, І. Мозговенко, Б. Дікова), а також особисте спілкування з солістом Французької Національної опери Філіпом Купером та викладачем Джульярдської вищої школи музики Річардом Воллером. Праця присвячена як кларнетистам, так і виконавцям на інших духових інструментах», – зазначає доцент кафедри «Виконавське мистецтво», проректор з наукової роботи Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки Валерій Громченко [4, 137]. У даному посібнику С. Низкодуб наводить вправу на виконання натуральних звуків, оволодіння якою призводить до розвитку тонких м'язових відчуттів амбушюра, оволодіння звуками верхнього регістру, відчуття опори дихання, вірної артикуляційної позиції у виконанні звуків верхнього регістру [5, 8].

Відтак, С. Низкодуб в контексті діяльності «Експериментальної лабораторії прогресивних технологій», створеної в ЦЮДС (Ханти-Мансійськ), втілює власні оригінальні методичні напрацювання з формування музично-виконавських навичок у навчанні гри на духових інструментах. Сформоване ним програмне комп'ютерне забезпечення допомагає діагностувати діапазон інструменту, швидкість виконавця в пасажах, виконання штрихів і динамічних відтінків, артикуляцію тощо. Комп'ютером забезпечується можливість розучувати п'єси з «оркестром», відпрацьовувати техніку диригування з застосуванням телеапаратури, проводити музично-слуховий аналіз виконуваного. Дана програма дає можливість регулювати індивідуальний режим роботи музиканта відповідно до його темпоритму, а також обсягу виконуваної роботи.

Висновки. Дана розвідка вказує на багатогранність шляхів поповнення виконавського та дидактичного репертуару українських кларнетистів. До цього процесу залучено співпрацю визначних виконавців з композиторами-професіоналами у галузі створення виконавських редакцій, каденцій сольних та ансамблевих композицій, переклади творів світо-

вої класики з урахуванням мембрано-акустичного потенціалу кларнету, створення високохудожньої та дидактично вивіреної учбової літератури різних рівнів складності на матеріалі перекладень та оригінальної композиторської творчості, а також формування значного багажу шкіл та збірок технічно-інструктивного матеріалу, який підсумовує передовий світовий методичний досвід та напрацювання власної виконавської практики. Публікація та перевидання кларнетових творів українських музикантів – виконавців та педагогів за рубежем, послідовне залучення їх до навчальних програм навчальних закладів різного рівня засвідчує вагомість здобутків української кларнетової школи та прогресивність мистецько-методичних пошуків її представників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С. Болотин. – М. : Радунца, 1995. – 2-е изд., доп. и перераб. – 323 с.
2. Борецький В. Перетворення народно-інструментальної традиції в українській кларнетовій музиці ХХ століття / В. Борецький // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка : музикознавчі студії. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 290–297.
3. Буйлова А. Тернопільське музучилище формує творчу еліту нації : [інтерв'ю з директором училища М. Рудзінським] / А. Буйлова // Нова ера. – 2007. – 9–15 трав. – С. 9.
4. Громченко В. До питання активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментах / В. Громченко // Музикознавча думка Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ : Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки, 2010. – С. 133–139.
5. Низкодуб С. Ежедневные упражнения для разыгрывания на кларнете : учеб.-метод. пособие / С. Низкодуб. – Харьков : ХГИИ им. И. П. Котляревского, 1996. – 15 с.
6. Оленчик И. 20 каприсов для кларнета соло. [Ноты] +CD / И. Оленчик. – М. : Современная музыка, 2006. – 92 с.
7. Оленчик И. Обучение и исполнительство на кларнете. Методическое пособие / И. Оленчик. – М. : Современная музыка, 2013. – 159 с.
8. Турчинский Б. Калио Мюльберг – «Путь к совершенству» / Б. Турчинский // Научно-популярный журнал «ОРКЕСТР» (Москва). – 2009. – № 15. – сентябрь. – С. 12.

Статтю подано до редакції 17.09.2013 р.

Денис ШАРИКОВ,
м. Львів

ХОРЕОГРАФІЯ РЕНЕСАНСУ: МАЙСТРИ ТАНЦЮ, ПЕРШИЙ БАЛЕТ І ТАНЦЮВАЛЬНА ТЕХНІКА

У статті здійснено аналіз хореографії ренесансу. Автор визначає видатних майстрів і теоретиків танцю XV–XVI століття, а також характеризує появу першого балету у Франції та танцювальну техніку того часу.

Ключові слова: хореографія, балет, танець, ренесанс, майстер танцю.

Sharykov D. The Choreography of the Renaissance: Masters of Dance, the First Ballet and Dancing Technique. The article presents the analysis of Renaissance choreography. The author defines the prominent masters and dance theorists of the XV–XVIth centuries, as well as characterizing the appearance of the first ballet in France and a dancing technique of the time.

Key words: choreography, ballet, dance, Renaissance, master of dance.

Шариков Д. Хореография ренессанса: мастера танца, первый балет и танцевальная техника. В статье осуществлен анализ хореографии ренессанса. Автор определяет выдающихся мастеров и теоретиков танца XV–XVI века, а также характеризует появление первого балета во Франции и танцевальную технику того времени.

Ключевые слова: хореография, балет, танец, ренессанс, мастер танца.

Постановка проблеми та аналіз досліджень. Хореографічне мистецтво ренесансу впродовж XV–XVI століть створювало і впроваджувало свої закони осягнення світу і мистецтва, засновані як на конкретній відповідності життєвого і художнього матеріалу, так і на ступені вірності метафоричному образу віддзеркалення життя. Виразальні засоби танцювальних форм ренесансу, як головні чинники художньої практики історії хореографічної культури, пройшли еволюційний шлях, видозмінюючись і збагачуючись, згодом утворили танцювальну систему і зародження балетного мистецтва.

Дослідженнями хореографії ренесансу займалися Л. Блок, М. Гваттеріні, Ю. Григорович, В. Красовська, С. Худеков, А. Сміт, О. Смольнякова, Д. Шариков.

Мета статті – визначити особливості хореографії ренесансу: проаналізувати діяльність майстрів танцю XV–XVI століть; схарактеризу-

© Шариков Д. Хореографія ренесансу: майстри танцю, перший балет і танцювальна техніка

вати особливості появи першого балету; визначити танцювальні форми і техніку XV–XVI століть.

Виклад основного матеріалу. Ренесансний танець і балет 1450–1610 рр. спирався на народну творчість. Елементи балету виникли в Італії в синтетичних видовищах (спів, драматургія, музика, танець), що супроводжували свята – ходу, маскаради, карнавали. В Італії, а пізніше у Франції, Кастилії, Арагоні, Бургундії, Англії та інших країнах, такі видовища влаштовувалися при королівських дворах. Вони містили традиційні побутові танці і виконувались аматорами, однак згодом організація таких вистав набула професійного характеру.

За часів Італійського ренесансу 1400–1600 рр. нове ставлення до танцю відбулося завдяки тодішнім навчальним трактатам, які піднімають цю структурну одиницю художньої творчості в зображально-виражальних, часово-просторових, аудіо візуальних і емоційно-символічних характеристиках до рангу виду мистецтва. У цей період не письменник описує танцювальні кроки, символи, цифри, а саме вчитель танцю починає створювати спеціальний опис і символіку для запису танцювальних рухів, як саме танцювати. Записи навчання танців, трактати про нього з'являються в Італії в містах Мілані, Падуї, Венеції, Болоньї, Флоренції, Урбіно і Неаполі. Ми проаналізуємо теоретичні праці видатних майстрів і вчителів танцю, представників доби Ренесансу – Доменіко да П'яченца, Гьюгельмо Ебрео да Пізаро Фабріціо Каррозо, Чезаре Негрі, Туан Арбо [6, 74].

Доменіко да П'яченца (Domenico da Piacenza) (1400–1470 рр.) – італійський танцювальний майстер і теоретик раннього ренесансу. Він був дуже відомим вчителем танцю у XV столітті. Його учнями були також видатні вчителі танцю – Антоніо Карназано, Гьюгельмо Ебрео де Пезаро. Доменіко працював вчителем і постановником танцювальних видовищ – свят, весіль тощо для найшляхетних і найвпливовіших італійських сімей у м. Феррара. За свою працю він отримав ще за життя звання і посвяту в «Лицаря Золотої Шпори». Манускрипт Доменіка да П'яченцо «Про мистецтво танцю і танцювальні рухи» (1425), зазвичай його називають «Ph.D», міститься в Паризькій національній бібліотеці. Його транскрипція була опублікована в праці Сміта Вільяма. «Музика і танець XV століття» – повна монографія, перекладена англійською. Манускрипт складається з таких розділів танцю і нотного матеріалу – «Початок», «Берлігардо», «Молодий Лев», «Невдячні», «Ревнощі», «Бельфьоре», «Юпітер», «Меркантия». У манускрипті представлені теорія й опис танцю, запропоновано термін «Ballet» – балет, а саме танець, його професійне

виконання, на відміну від «Danzare» – танець звичайний побутовий, танцювальний [8, 85].

Гьюгельмо Ебрео да Пезаро (Guglielmo Ebreo da Pesaro) (1420–1484 pp.) – італійський вчитель і теоретик танцю високого ренесансу, був учнем Доменіка да П'яченцо. У своїй праці «Трактат про мистецтво танцю» (1463), передрук якого вийшов у 1873 та 1968 роках, він аналізує різні гіпотези щодо походження музики і танцю, а їх зародження пов'язує з грецької міфологією та теорією музичної гармонії Піфагора.

Для ідеального виконання танцю, за Гьюгельмо Ебрео, обов'язково треба знати і застосовувати деякі правила: розмір – звуку і часу, а також час і кроки; пам'ять – постійну увагу на звук, виконання кроків на той чи інший звук; простір – місце, простір і час, де зможете танцювати; репрезентація та амплітуда – великі рухи, естетичні рухи, які зручно і приємно танцювати; рухи тіла – танцюристи повинні мати досконалі форми і гармонійний анатомічний вигляд без дефектів, щоб благодатно рухатись; танцювання – повинно виконуватися за всіма законами музичної гармонії, кожний рух повинен винятково відповідати музичному супроводу; естетика – танцівники і танцівниці повинні естетично себе поводити, триматись і виконувати рухи природно, виразно, музично і граціозно, без розбещеності та зайвої експресії [5, 86].

Фабріціо Карозо (Fabritio Caroso da Sermoneta) (1526–1605 pp.) – італійський вчитель, теоретик танцю і музики, представник «Маньєризму». Автор навчальних праць, з керівництва і навчання музики і танцю. Деякі праці Карозо про танець, призначені для двох, або чотирьох танцюристів. Ці праці пропонують великий обсяг інформації для істориків танцю і музикознавців схожі в тому, що кожний опис танцю супроводжується музичною партитурою для лютні табулятур, а також, як правила гри для кожного танцювального зразка. Багато з танців також містять посвяченннн шляхетним жінкам кінця XVI – початку XVII століття.

Закоии універсальної теорії танцю за методом Карозо: «Законами Ввічливості», які нині можна називати етичними законами в суспільстві та в танці. Це закоии, які диктують гарні шляхетні манери, належну поведінку та здатність тримати себе. Наприклад, за часів Карозо дама повинна була стояти праворуч від кавалера. Карозо вважав, що дама повинна отримувати всю повагу й особливі вияви пошани від кавалера. «Закоии Природи», які сьогодні можна називати звичайними законами природної гармонії, порядку руху її форм. Ці закоии стосувалися почергового руху ніг, тобто, якщо попереду стоїть ліва нога, то танцюрист може починати рухатися лише з правої ноги. За аналогією в природі, спочатку із зерна з'являється корінь, стебло, листок, квітка тощо. «За-

кони Мистецтва», чи сьогодні це мало б називатись законами симетрії і синтезу мистецтв. За Карозо, симетрія надає рухам більшої виразності. Деякі форми танців він чітко підпорядковує правилам, принципам і формам у музиці, літературі, архітектурі. Тобто, танці підпорядковуються винятково музичному супроводу (у майбутньому це стане танцсимфонією), танцювальні рухи повинні починатись і закінчуватись під час звучання музики. Також, виходячи з принципу музичної будови і тривалості нот, він створює і будує принципи тривалості рухів – «довгий», «короткий», «напівкороткий», «половинний», «напівполовинний». Деякі форми танців він чітко підпорядковує правилам, принципам і формам в античній літературі. За композицією і траєкторією танець був схожим на порядок віршів римських поетів Вергілія та Овідія. Також побудова танцю включала в себе абсолютно вірний математичний набір рухів. Деякі форми танців він чітко підпорядковує правилам, принципам і формам в архітектурі. Зокрема, принципи формоутворювання, поєднання руху з рухом, він наслідував від архітектури еллінізму – «коринфському стилеві» [1, 159–174].

Чезаре Негрі (Cesare Negri) (1535–1605 рр.) – італійський танцівник, викладач, драматург, композитор, представник маньєризму. Негрі був учнем Помпео Діобоно в м. Мілан (Італія), від якого він перейняв методику викладання танців. Також Негрі прийняв від Помпео Діобоно власну школу танцю, яку згодом розвинув. Негрі дуже часто подорожував Західною Європою через запрошення монархів Франції, Англії, Іспанії; герцогів Італії в містах – Мілані, Венеції, Генуї, Флоренції, Пізі, Мантуї, Пармі, Моденні, Турині, Неаполі, Римі, Феррарі, Падуї, Болоньї. 1569–1587 рр. Негрі був головним придворним танцювальним майстром французького королівського дому Валуа – «*violon du roi*». Працював у Франції на запрошення королеви-матері Катерини Медичі, де влаштовував танцювальні видовища, свята, урочистості, прийоми для іноземних послів, балети. Був головним вчителем танців королівських дітей, а згодом королів і королеви Франції – Шарля IX Валуа, Анрі III Валуа, Марго II Валуа Наваррської, Франсуа Валуа Анжуйського. Також здійснення постановки першого балету в Європі «Церця – комічний балет королеви» у 1581 році проходило також під патронатом і керівництвом Негрі.

Негрі залишив декілька праць з теорії танцю, написаних для лютні з танцями, та напіватобіографічну книжку «*Le Gratie d'Amore*» була перевидана під назвою «*Nuove inventione di balli*». Характеристика методики танцю Негрі у праці «Новий винахід танцю – *Nuove inventione di balli*» звертає увагу на положення корпусу дами і кавалера, положення їх сто-

совно один до одного. Також вказує на симетрію протягом всього танцю, правила виконання рухів, переходів, зміни місцями дами і кавалера [2, 187–194].

Туан Арбо (Thoinot Arbeau) (1519–1596 pp.) є анаграмою справжнього ім'я автора Жана Табуро Jean Taburo – ліценціат юриспруденції, священник, церковний суддя, інспектор епархіальних шкіл, вікарій епархії в м. Лангр (Франція), представник французького ренесансу і гуманізму. Окрім своєї відомої праці «Орхезографія – Orchésographie» (1588), автор трактатів: «Астрологічний календар», (1582), «Календар обчислення» (1588).

Біографія і діапазон занять Арбо можуть здатися незвичайними сьогодні. Однак у Франції другої половини XVI століття гуманістично-освічений священник, який розумівся у юриспруденції, математиці, астрономії, античній історії і літературі та цікавився мистецтвом танцю, було не такою вже рідкістю.

Трактат «Орхезографія» був перевиданий у 1589, 1597, 1888 роках до трьохсотріччя від першого видання; у 1948, 1967, 1988 роках до чотирьохсот річчя від першого видання російською мовою. Трактат Арбо виявився одним з найцінніших літературно-мистецтвознавчих джерел доби французького ренесансу. «Орхезографія» являє собою словник з назв рухів, танців, положень; характеристику і технологію виконання танців і рухів; нотацію музичного супроводу для танців XVI століття – павани, гальярди, вольги, бранля, куранти. «Орхезографія», написана у формі діалогу майстра й учня, де автор захоплює читача цікавістю та розумом.

Наведемо уривок з оригінального російського тексту, який сам по собі являє унікальний і цілісний мистецтвознавчий матеріал з танцю французького ренесансу другої половини XVI століття, про шанування танцювального мистецтва в античних авторів і Святому Письмі: «Окрім тих, хто погано відгукується про танець, були і такі, які його шанували і возвеличували! Біблейський цар Давид танцював перед Ковчегом Бога. Цицерон страждав через розширення судин і хворобою кінцівок і скаржився на те, чого сам не міг робити – танцювати, говорячи при цьому, що йому не подобаються занадто емоційні молодіжні танці. Сократ, Платон обожнювали і шанували танець як шляхетний вид спеціальної гімнастики, так і як вид суспільної діяльності, спрямований на витончене і гармонійне спілкування. У ранній християнській церкві, часів апостолів і після них, довго зберігався звичай співати гімни, трішки пританцювуючи. Королі і королеви керували танцями, маскарадами, щоб розважити і привітати закордонних гостей, іноземних послів, за-

довольнивши їх. Ми можемо також посилатись на місця з Нового Заповіту: Христос звинувачує фарисеїв за ханжество і надмірну, лицемірну набожність: «Ми грали вам на свірелі, і ви не танцювали» (Евангелія от Матфея [11, 17]; Евангелія от Луки [7, 32]).

Про порівняння античних і ренесансних танців: «Що стосується античних танців, я можу сказати тільки те, що ми їх уже не знаємо через те, що можливо пройшло досить багато часу, чи то через ледарство людей, або через складність їх описання. Але не треба засмучуватись через це, що подібна манера танцювання вийшла з моди, і порівняно з часом наших батьків нам хочеться інших танців: люди дуже полюбили новизну. І з сьогоденними танцями буде так само. І можемо порівняти античні танці з нашими (ренесансний танець XV–XVI століття): евмелію з паваной і басдансом; кардак – з гальярдою, турдіоном, вольтою, курантом, гавотом, шампанським і бургундським бранлем; сікінію – з подвійним і звичайним бранлем; пірріху – з танцями жонглерів, менестрелів, комедією масок» [3, 149–154].

Європейський балет виник у добу Ренесансу в XV–XVI століттях. Виник «*фігурний, або геометричний танець*» (у первісному значенні – *виразний*). Проте вже в середині століття народні та світські свята й церковні дійства містили елементи майбутніх театральних вистав із танцями. У XIV–XV столітті в Італії йшов процес формування світського (бального) танцю на основі народного танцю, а потім його професіоналізації; з'явилися перші танцмейстери, у чиїх трактатах установлювалися правила. Так формувалася професійна танцювальна школа, яка зіграла велику роль у становленні балету. У XV–XVI століттях танець піддавався театралізації, виникаючи в змішаних видовищах, на придворних святах у вигляді сенок (*мореска*) та інтермедії, стаючи частиною вистав нових жанрів (італійської музики, театру XVI століття – пасторалі, опери).

Святкові видовища згодом набули сюжетного характеру в Італії («Бал Геркулеса», 1473 р., Рим, постановник П'єтро Ріоріо; «Хореографічний бенкет», 1489 р., Тортороне, при дворі Бергонціо ді Ботто під час одруження герцога Міланського; «Свято – рай», 1496 р., Мілан, при дворі герцога Людовіка Моро; танцювально-театральні дійства, бали-свята у Флоренції при дворі Лоренцо I Медичі (Чудовому). Проте в добу Ренесансу балет не набув автономії в мистецтві, на відміну від літератури, живопису, скульптури, архітектури, частково музики.

Справжнє об'єднання віршів, співу, музики і танцю в єдине драматургічне осмислене видовище склалося лише в 70–80-х рр. XVI століття у Франції на честь проголошення польським королем Анрі Ан-

жуйського та його від'їзду до Польщі – було поставлено «Балет польських послів» (1573). Першою придворною балетною виставою доби Ренесансу, яка поєднувала в собі музику, слово і танець та була об'єднана єдиною дією, є балет «Церця чи Комедійний балет Королеви» («*Ballet Comique de La Reine*»), який був поставлений у Франції італійським балетмейстером *Бальтазаріні ді Буджайо* (окремі танці були поставлені *Чезаре Негрі*) на замовлення *Катерини Медичі та Анрі III Валуа*, для весілля фаворита короля герцога *де Жуайосза*. Основою балету послужив сюжет Гомера «Одіссея». Композиторами виступили Луї Больє і Жан Сальмон, сценарій і вірші написав Ла Шене. Прем'єра відбулася 15 жовтня 1581 року у Бурбонському палаці в Парижі. Партії Цирцеї, Юпітера, Меркурія, наяд, сатирів та інші виконувалися принцами королівського дому, аристократами, придворними танцівниками. Ця вистава, у якій поєднувалися музика, спів, комедійні епізоди (слово «комедійний» вживалося у значенні «драматичний»), в історії балетного театру розглядається як перше балетне дійство [5, 337].

Серед інших балетів доби Ренесансу слід відзначити балети-інтермедії «Слава», «Астрєя» (Флоренція, 1608 р.); балет-дивертисмент «Танці Амурів» (Флоренція, 1608 р.); балети «Боротьба краси» (Флоренція, 1616), «Правда – ворог личини» (Турин, 1634 р.), «Тріумф Міневри» (Париж, 1615 р.), «Феї Сен-Жерменського лісу» (Париж, 1625 р.), «Благоденство» (Париж, 1639 р.), «Торжество французької зброї» (Париж, 1641 р.) [5, 356–362].

Приватні танцювальні школи XV–XVI століття існували лише в італійських містах у Римі, Флоренції, Мілані, Сієні, Турині, Неаполі, Падуйі, Мантуї, але найважливішим стало заснування першої професійної школи танцю в Мілані 1554 р., – Помпео Діубоно, розвиток якої продовжив в Італії та Франції *Чезаре Негрі*. Ця школа сприяла професійному розвитку методів викладання та навчання танцю, в особі *Чезаре Негрі* та *Фабріціо Каррозо*, практиків і теоретиків танцю, від якої бере свій початок італійська академічна школа класичного танцю. Ними були розроблені та систематизовані певні рухи: стрибки – *tempo saltato* (*tamps levé sauté*), *gargoliatto* (*gargouillae*), *scivolata* (*pas glissade*), *getare* (*pas jeté*), *capriola* (*cabriole*), *frullare* (*entrechat*), позиції – *posizioni dei braccia* у *piedi* (*positions des bras et des pieds*), оберти – *piroetta* (*pirouette*), *giro* (*tour*) тощо. У XV–XVI столітті були поширені такі танці: басданси, бранлі, павана, вольта, романеска, сарабанда, алеманда, гальярда, куранта [6, 75–78].

Висновки. Можна вважати, що хореографія ренесансу XV–XVI століть була професійною: в Італії й Франції діяльність майстрів танцю

Доменіко да П'яченца, Гьюгельмо Ебрео да Пезаро, Фабріціо Карозо, Чезаре Негрі Туан Арбо, створила теоретичну систему вивчення танцю – професійна танцювальна література; заснування академічної школи класичного танцю; організація професійного вивчення танцювальної техніки й танців, а також професійні критерії для виконавців. Також за часи ренесансу з танцювально-пластичних видовищ зароджується новий вид мистецтва – балет, як синтетичне дійство різних видів мистецтва (літератури, музики, танцю, живопису). Хореографія ренесансу заклала глибокий фундамент для подальшого розвитку і професіоналізації хореографічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Смольнякова Е. Фабрицио Карозо и изменение формы танца в 1550 – 1600 гг. : материал для сравнительного анализа, законы совершенной теории танца / Е. Смольнякова. – СПб. : Санкт-Петербургский клуб старинного танца, 1992. – С. 159–174.
2. Смольнякова Е. Жизнь Жана Табура. Орхезография / Е. Смольнякова. – СПб. : Санкт-Петербургский клуб старинного танца, 2008. – С. 149–154.
3. Смольнякова Е., Михайлова М. Проблема термина *fioretto spezzato* Негри. Танец / Е. Смольнякова, М. Михайлова. – СПб. : Санкт-Петербургский клуб старинного танца, 1991. – С. 187–194.
4. Худеков С. История танцев / С. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с.
5. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю : монографія / Д. Шариков. – К. : КиМУ, 2013. – Ч. I. – 204 с.
6. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури. : монографія / Д. Шариков. – К. : КиМУ, 2013. – Ч. II. – 204 с.

Статтю подано до редакції 18.09.2013 р.

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ МИТЦІВ ЛЬВІВЩИНИ ТА ЇХ ВНЕСОК У ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ДИДАКТИЧНИХ АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВИХ РЕПЕРТУАРНИХ ПОТРЕБ

Стаття присвячена творчим устремлінням композиторів Я. Олексіва, А. Онуфрієнка, М. Оберюхтіна, В. Чумака, Е. Мантулева в жанрі створення дидактичного репертуару для ансамблево-оркестрових колективів за участю баянів-акордеонів на Львівщині. Аналізується цілісність та різноманітність композивань (оригінальна музика, перекладення, інструментування, аранжування), які виходили із репертуарних регіону.

Ключові слова: композиторська творчість, репертуар, ансамблі-оркестри, баян-акордеон.

Shafeta V. Composer Works of Lviv Artists and Their Contribution to Didactic Ensemble and Orchestra Repertory Needs. The article concerns creative aspirations of such composers as Y. Oleksiv, A. Onufrienko, M. Oberyukhtin, V. Chumak, E. Mantulyev in the matter of didactic repertoire for orchestra and ensemble groups with bayan-accordion performers in Lviv region. We analyzed the integrity and diversity of composing (original music, arrangement, orchestration, arrangement) that came out of the regional repertoire.

Key words: composer's creativity, repertoire, ensembles, orchestras, bayan-accordion.

Шафета В. Композиторское творчество художников Львовщины и их вклад в обеспечение дидактических ансамблево-оркестровых репертуарных потребностей. Статья посвящена творческим устремлениям композиторов Я. Олексива, А. Онуфриенко, М. Оберюхтина, В. Чумака, Е. Мантулева в жанре создания дидактического репертуара для ансамблево-оркестровых коллективов с участием баянов-аккордеонов на Львовщине. Анализируется целостность и разнообразие композировок (оригинальная музыка, переложения, инструментовки, аранжировки) которые выходили из репертуарных региона.

Ключевые слова: композиторское творчество, репертуар, ансамбли-оркестры, баян-аккордеон.

Постановка проблеми. Ансамблеве баянне виконавство займає власну нішу в народно-музичному виконавстві України. На регіональ-

ному рівні, зокрема на Львівщині, воно має багату історію та вагомий практичний і творчий доробок. Особливе місце у цьому процесі займають композиції, інспіровані виконавською діяльністю баянних ансамблів, створені для їх виконавського репертуару, іноді композиторськи обдарованими учасниками-виконавцями.

Як правило такі твори мають успішну концертну долю, оскільки демонструють глибоке розуміння темброво-технічних можливостей інструментарію у сольній функції та в процесі ансамблювання, знання виконавського потенціалу конкретного колективу. Вони, як правило, залишаються неопублікованими, а отже, вилученими з загальної концертної практики та поза можливістю наукового осмислення. Їх виконання здебільшого висвітлюється у популярній періодиці, звертання до окресленої проблематики музикознавців-фахівців є одиничними і, зазвичай, не спрямованим на музикознавчий аналіз ансамблевих композицій, поява яких тісно пов'язана з практичною діяльністю конкретних виконавських колективів, творів, що пройшли успішну апробацію концертною практикою і є істотною складовою регіональної та національної баянно-акордеонної й народно-інструментальної культури.

Аналіз досліджень. Теоретичною базою дослідження є роботи українських музикознавців, пов'язані з питаннями вітчизняного народно-інструментального мистецтва, які охоплюють значне коло методичних, історичних, виконавських проблем. Так, основу становлять:

– узагальнюючі праці з історії української академічної школи народно-інструментального мистецтва М. Давидова, С. Іванова, А. Семешка, Л. Пасічняк, О. Трофимчука, В. Гуцала, словниково-довідникові видання А. Басурманова, А. Семешка, А. Мірека, І. Лисенка, А. Душно-го та Б. Пица [5];

– праці з проблем народно-ансамблевого та оркестрового виконавства України Б. Водяного, В. Воєводіна, А. Гуменюка, В. Дейнеги, О. Ільченка, Я. Зуляка, Ю. Лошкова, Д. Пшеничного, Т. Сідлецької, М. Хая;

– дослідження тенденцій розвитку баянного виконавства, освіти та творчості на Львівщині А. Онуфрієнка, Л. Дrajниці, А. Душного [4; 5], Д. Кужелева, М. Римаренка, О. Якубова, М. Черепанина;

– роботи, присвячені аналізу діяльності окремих митців регіону – організаторів, керівників, учасників колективів, а також конкурсних та мистецьких проектів, педагогів, науковців, творців виконавського і дидактичного репертуару А. Боженського, С. Карася, Р. Кундиса, Е. Мантулева, М. Оберюхтіна, Я. Олексіва, Б. Пица, Л. Посікіри, А. Славича, І. Фрайт, Ю. Чумака;

– матеріали науково-практичних конференцій та семінарів проведених на базі регіональних фахово-освітніх осередків.

Мета статті полягає у розкритті жанрових, стильових, формотворчих, виразових компонентів музичної цілості у взаємозв'язку з практичною діяльністю представників Львівщини у колективному музикуванні на народних інструментах.

Виклад основного матеріалу. Ансамблеве баянне виконавство займає власну нішу в народно-музичному виконавстві України. На регіональному рівні, зокрема на Львівщині, воно має багату історію та вагомий практичний і творчий доробок. Особливе місце у цьому процесі займають композиції, інспіровані виконавською діяльністю баянних ансамблів, створені для їх виконавського репертуару, іноді композиторськи обдарованими учасниками–виконавцями.

Як правило такі твори мають успішну концертну долю, оскільки демонструють глибоке розуміння темброво-технічних можливостей інструментарію у сольній функції та в процесі ансамблювання, знання виконавського потенціалу конкретного колективу. Водночас, вони залишаються неопублікованими, а отже. вилученими з загальної концертної практики та поза можливість наукового осмислення. Їх виконання здебільшого висвітлюється у популярній періодиці, звертання до окресленої проблематики музикознавців-фахівців є одиничними і як правило не спрямованим на музикознавчий аналіз ансамблевих композицій, поява яких тісно пов'язана з практичною діяльністю конкретних виконавських колективів, творів, що пройшли успішну апробацію концертною практикою і є істотною складовою регіональної та національної баянної культури.

Оскільки професійних академічних оркестрів народних інструментів у області немає, основною сферою адресації відповідної творчості стали учбові колективи: оркестри народних інструментів ЛДК (ЛНМА) ім. М. Лисенка, Львівського музичного училища ім. С. Людкевича, Львівського музично-педагогічного училища ім. М. Колесси, Львівського культосвітнього училища (училища культури і мистецтв), оркестри українських народних інструментів Дрогобицького музичного училища ім. В. Барвінського та музично-педагогічного факультету Дрогобицького педуніверситету ім. І. Франка, оркестр українських народних інструментів «Soloway» та ін.

«Використання класичної спадщини розвинених інструментальних культур в репертуарі народників переслідувало дві задачі: просвітницьку і саморозвиваючу. Перша – прагнення познайомити широку слухачку аудиторію з кращими зразками вітчизняної та зарубіжної музики була

особливо актуальною в умовах дефіциту – музично-естетичного та художнього виховання в Росії XIX – початку XX століть. Друга – вдосконалення виконавства, розширення художньо-виражальних можливостей народно-інструментального мистецтва на досвіді сформованих виконавських та композиторських шкіл не втратила свого значення і донині. Виконання творів, написаних для академічних інструментів, виводить народників за коло звичних образів, стилів, жанрів, розширює уявлення про виразні можливості народних інструментів і стимулює їх збагачення. Крім того, включення в репертуар зразків музичної класики сприяє вихованню естетичного смаку та розвитку художнього мислення виконавців і композиторів-народників» [2, 34].

Звідси – особливості репертуарного складу, який формується на підставі:

- численних перекладів, аранжувань та обробок вітчизняної та зарубіжної музики, створеної для найрізноманітніших академічних інструментальних оркестрових та камерних складів, а також взірців фортепіанної, вокальної, хорової літератури;
- оригінальних композицій, що виникли з потреб дидактичної практики, які враховують актуальні вимоги педагогічного процесу
- ужиткових композицій (акомпанементів до хорових, танцювальних, вокально-хореографічних колективів);
- патріотичного та національного фольклорно-обрядового репертуару;
- розважальних композицій (популярно-академічних, фольклорних та естрадних жанрів у їх синтетичних поєднаннях, різноманітних пісенно-танцювальних та сольо-оркестрових концертних п'єс);
- творів професійних композиторів, написаних на замовлення виконавських колективів, спрямованих на моделювання жанрових ознак, відтворення фольклорних форм музикування з застосуванням модерних композиторських технік, новітнього гармонічного та ладового мислення тощо.

Основу їх репертуару радянської доби складають **перекладення** різностильової та різнонаціональної музики, що є актуальною потребою формування особистості високопрофесійного виконавця та майбутнього керівника колективу, а також твори з фольклорною орієнтацією, похідні від традицій народно-ансамблевого музикування, акомпанементи до вокальних, хорових, хореографічних композицій, а також **авторські переклади**. До останніх належать твори Я. Олексіва (авторські оркестрові переклади керівника колективу власних баянних творів («Тока-та», написана у 2006 р. і присвячена С. Карасю та група композицій

2007 року: «Соната-балада» пам'яті Я. Ковальчука, «Lets run in jazz» з дедикацією А. Душному та «В настрої джазу» з посвятою В. Зайцю), В. Чумака та С. Максимова (Варіації на тему лемківської народної пісні «Кедь ми прийшла карта» для двох баянів та оркестру народних інструментів).

Значно менш численними є **оригінальні оркестрові композиції**, авторами яких є творчо обдаровані керівники чи учасники колективів «Варіації», «Романтичний ескіз», «Сюїта», А. Онуфрієнка, а також його «Фантазія» (інструментування для оркестру народних інструментів Ю. Балуха) оригінальна композиція «Скерцо-фантазія» Н. Плаксюка, і ще рідше – фахові композитори – педагоги відповідних навчальних закладів («Ноктюрн», «Ода дружбі», сюїта «Лис Микита», «Гумореска» І. Вимера; «Інтермеццо», «Українська фантазія», лірична фантазія «Яворина», романси «Дві флейти» на сл. А. Канич, «Пісня» на сл. Д. Павличка Я. Олексіва); **твори для оркестру з соло академічних та народних інструментів** (Концерт-рапсодія для домри з оркестром народних інструментів В. Задерацького, «Гуцульська рапсодія» для сопілки і оркестру І. Вимера, Варіації на тему української народної пісні «Ой, при лужку» для оркестру і баяна соло В. Чумака; **оригінальні композиції та перекладення для баяна чи акордеона з фортепіано, симфонічним та камерним оркестрами.** (Концерт для баяна з фортепіано А. Батршина, переклади К. Соколова для акордеона з оркестром «Вітруози Львова»).

Так, для забезпечення репертуарних потреб навчальних колективів відділу, а згодом і кафедри народних інструментів Львівської державної консерваторії (тепер – Національної музичної академії ім. М. Лисенка) засновник цього структурного підрозділу навчального закладу Г. Казков у післявоєнний період, організатор, учасник та керівник різноманітних ансамблів, створив низку інструментальних перекладень для цимбалів, домри та різних ансамблевих складів, а також низку оркеструвань для оркестру народних інструментів, серед яких: «Українська сюїта» З. Дашака, «Козачок» Л. Ревуцького, «Серенада» тв. 37 № 3 М. Лисенка.

У творах, позиціонованих авторами як обробки академічного репертуару, допускається значно більша свобода щодо цілісності авторського першоджерела з урахуванням можливостей якомога повнішого розкриття виразового потенціалу конкретного виконавського складу. Так, наприклад, в обробці для тріо баяністів широковідомої хорової композиції С. Людкевича «Гагілка» М. Оберюхтін збільшив кількість експозиційних проведень основної теми, з застосуванням імітаційних прийомів та ускладненням модуляційного плану, додав варіаційний розвиток першої теми, а у репризному викладі (твір галицького митця має тричастинну

репризну форму) збагатив фактуру віртуозними пасажами. «В цьому викладі твір має фактично двох авторів – С. Людкевича та М. Оберюхтіна», – відзначає Л. Боднар, яка взяла саме цю баянну обробку композиції за основу оркестрування для консерваторського колективу [1, 19]. Керівник оркестру акцентує увагу на відтворенні у власному варіанті народно-оркестрової версії специфічно-баянних прийомів виконання шляхом дублювання оркестрових голосів, використання нових тембрів, введення групи ударних інструментів [1, 16–20].

Винятковою за різноспрямованістю, чисельністю, обсягом і фаховим рівнем є діяльність педагога, науковця, композитора і диригента А. Онуфрієнка – викладача та диригента оркестру народних інструментів Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси (1957–1959), завідувача відділом народних інструментів, диригента оркестру народних інструментів (1964–1967) у Львівському культосвітньому училищі, завідувача кафедри народних інструментів (1975–1995), проректора з навчальної роботи (1979–1992) Львівської державної консерваторії консерваторії ім. М. Лисенка, учасника тріо баяністів (у складі: М. Рижмаренко, А. Батршин, А. Онуфрієнко).

Для оркестру народних інструментів А. Онуфрієнко здійснив значну кількість різностильових аранжувань і перекладів: «Серенада» Л. Бетховена; «Слов'янський танець» А. Дворжака; «Елегійна мелодія» Е. Гріга; I ч. симфонії № 10 Д. Шостаковича; «Вальс» І. Стравинського; «Українська симфонія» М. Калачевського; Симфонія М. Вербицького; «Український танець» А. Штогаренка; «Давно те минуло» А. Кос-Анатольського. «Тут (в силу атрибутики жанру) митець повнооб'ємно демонструє свою гнучкість в переосмисленні методичних надбань академічних інструментальних культур, досвідченість в їхній адаптації до специфіки міхового інструменту (ансамблю, оркестрового складу). Залучаючи музичні зразки різних епох, стилів, національних шкіл, Онуфрієнко програмує їх на різний рівень виконавсько-технічної складності, прагнучи охопити всі ланки навчання і концертної практики ... Збагачуючи світогляд музиканта, перекладення Онуфрієнка сприяють виробленню культури звуку, оволодінню манерою виконання відповідної епохи, додають виразності у палітру міховедення та звукодобування», відзначає дослідник творчості музичного діяча А. Душний [3, 17].

Поряд з численними обробками, інструментуваннями, перекладеннями у його доробку чимало оригінальних творів – репертуарних композицій дидактичного спрямування для: баяна-соло; ансамблю баяністів («На полонині», «Співанки», «Маленька поема», «Порив»); оркестру народних інструментів («Варіації», Сюїти № 2, 3, «Романтичний ескіз»,

«Хороводи», «Увертюра», «Гуцульська імпровізація», «Симфонієтта» та ін.). Для репертуару народно-оркестрових колективів ним створено також «Поєму» та «Фантазію» (інструментування цього твору реалізовано для Ю. Балухом) і ряд інших композицій.

На окрему увагу заслуговує перелік перекладів і оркеструвань А. Онуфрієнка, який регулярно фігурує в афішах як диригент оркестру від 1964 р., здійснюючи планомірну роботу по формуванню різностильових концертних програм. «Залучаючи музичні зразки різних епох, стилів, національних шкіл, Онуфрієнко програмує їх на різний рівень виконавсько-технічної складності, прагнучи охопити всі ланки навчання і концертної практики» [3, 19]. Це «Серенада» Л. Бетховена, «Слов'янський танець» А. Дворжака, «Елегійна мелодія» Е. Гріга, I ч. симфонії № 10 Д. Шостаковича, «Вальс» І. Стравінського, музика українських авторів: «Українська симфонія» М. Калачевського, симфонія М. Вербицького, «Український танець А. Штогаренка, «Давно те минуло» А. Кос-Анатольського.

Численно представлені у програмах кількох десятиліть оригінальні композиції А. Онуфрієнка для оркестру народних інструментів («Варіації», «Поєма», «Фантазія», «Сюїта № 2, 3», «Романтичний ескіз», «Хороводи», «Увертюра», «Гуцульська імпровізація», «Симфонієтта» та ін.). «Відповідаючи професійним вимогам академічного мистецтва, музичні композиції А. Онуфрієнка слугують яскраво-самобутнім прикладом органічного розширення репертуарної скарбниці для колективів і виконавців на народних інструментах. Виваженість, раціональність, дидактичність, конкурентноздатність – далеко не вичерпний перелік якостей, якими користувався митець при написанні, редагуванні, перекладенні, оркеструванні, селекціонуванні», – зазначається у монографічному дослідженні А. Душного [4, 45].

Виконавський склад оркестру фахового навчального закладу обумовлений наявністю студентів окремих спеціальностей та їх виконавським потенціалом, рівнем технічної, інтелектуальної і художньої зрілості. Тому практично кожен з оригінальних оркестрових творів А. Онуфрієнка різниться специфікою комплектації партій та їх функціями в архітектоніці цілого.

Так, «Поєма» А. Онуфрієнка належить до оригінальної композиторської творчості 1970-х років. Композиція написана для складу, де солюючі функції по чергово виконують концертні гармоніки та домри, доповнені квінтетом балалайок, цимбалами, бандурою та групою ударних (литаври і трикутник). Згідно спостережень А. Душного – це композиція, у якій поєднуються риси неоромантизму та неокласицизму, а також

знаходять відображення специфічні ознаки композиторського стилю, властиві В. Косенку, С. Рахманінову (романтична імпровізаційність, віртуозна концертність та свобода форми, гармонічна характерність), П. Чайковському, С. Прокоф'єву (насамперед, традиції лірико-драматичного симфонізму, способи розвитку матеріалу, трактування вальсу, як складової частини оркестрового твору тощо). Загальна композиція твору поєднує тричастинність, концентричність та ознаки сонатного мислення.

Склад оркестру «Фантазії» є універсальним, що допускає його комплектацію у практиці як самодіяльних, так і професійних оркестрів народних інструментів. Він охоплює три основні групи інструментів: духові, струнні, ударні. Група духових інструментів представлена сопілками (I, II) і кларнетами (I, II). Струнні інструменти поділяються за способом звукодобування на: фрикційні – скрипки (I, II), альти, віолончелі, контрабаси; щипкові – бандури (I, II); струнно-ударні – цимбали. Група ударних інструментів подана у трьох різновидах: литаври, трикутник, бубон, епізодично тарілка.

У творі поєднуються два контрастні тематичні утворення з опорою на пісенність і танцювальність, типові для народної практики. Аналогом такого поєднання в професійній музиці є *lassan-friska* в Рапсодіях Ф. Ліста, «Думка-шумка» М. Лисенка, думка-коломийка у доробку композиторів-представників галицького бідермаєра. Дотримуючись вимог щодо жанрових ознак фантазії, композитор поєднує у творі такі композиційні принципи як варіаційність та варіантність, перегармонізація теми, зміна тональності та ладовості, ритмічна відчутність, темброве перевтілення.

До створення оригінального виконавського народно-оркестрового репертуару долучалися С. Людкевич, Ф. Колесса, Р. Сімович, Н. Плаксюк, а також знавець та ентузіаст народно-інструментального виконавства І. Вимер. Зокрема його «Гуцульська рапсодія» для сопілки і оркестру народних інструментів нерідко фігурує у концертних програмах учбових та аматорських народноінструментальних колективів, «Гумореска», «Подільська весільна» – твори, які стало входять до репертуару оркестру українських народних інструментів ДДМУ ім. В. Барвінського та музпедфакультету ДДПУ ім. І. Франка.

Композиції Я. Олексіва також постали для репертуарних потреб учбових колективів. «Українська фантазія» (2008) – перша композиція автора для такого складу, неофольклорної стилістики, написана у студентські роки для оркестру баянів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка під орудою Л. Боднар. Тут за умови провідної

мелодичної функції та розвиненості партії гармонік застосовуються й інші інструменти (хоч і значно скромніше за техніко-виражальним потенціалом, що було зумовлено реаліями педагогічного процесу та наявністю виконавських сил).

Оркестрові композиції пізнішого періоду («Лірична фантазія», «Яворина») постали з потреб забезпечення виконавського реперуару оркестру українських народних інструментів академії «Soloway», очолюваного музикнатом-композитором.

Як вже зазначалося, народно-інструментальні колективи музпедфакультету Дрогобицького педуніверситету (оркестр народних інструментів «Ліра», ансамблі «Гармоніка» і «Прикарпатські музики»), були засновані і очолювані баяністом-віртуозом, педагогом, методистом, композитором Е. Мантулевім: власне тому в аранжуваннях керівника цих колективів велику увагу приділено баянам. Їх концертні програми відрізняє широка стильова палітра: зразки класичної музики, оригінальні композиції та переклади Е. Мантулева, фольклорні та естрадні твори. Так, у репертуарі ОНІ Дрогобицького ВИШУ в програмі 1966 р. представлено «Жайворонок» М. Глінки, «Танець феї Драже» з балету «Лускунчик» П. Чайковського, «Остання весна» Е. Гріга, «Угорський танець» № 5 Й. Брамса, «Хороводи» А. Онуфрієнка, «Севлана» Г. Златова та інші твори.

Характерною рисою Е. Мантулева як керівника оркестру «Ліра» є виважений підхід до вибору репертуару та професійне аранжування. В оркестровках Ернест Іванович велику увагу приділяє баяну, якому надає крім акомпануючої функції роль мелодичного голосу, варіаційного обігрування, що утворює своєрідний діалог з іншими інструментами. Будучи практикуючим педагогом та учасником цілої низки ансамблів за участю баяна, Е. Мантулев глибоко орієнтувався у особливостях репертуарних запитів. Зокрема, здійснив інструментовку солоспіву «Коли розлучаються двоє», обробки пісні «Якби мені не тиночки», створив оригінальні оркестрові композиції «Карпатський етюд» з сопілковим соло, «Жартівливий награвш», романс «Чарівна весна» на слова І. Юринця [9]. Оркестр народних інструментів ЛДУКіМ має в своєму репертуарі композиції Е. Мантулева «Карпатський сувенір», «Карпатський етюд». Загалом видавництвами «Музика» та «Музична Україна» випущено понад 40 творів: оригінальних композицій, а також обробок, перекладів для баяна, ансамблів, оркестру народних інструментів, здійснених Е. Мантулевім.

Репертуар оркестру «Ліра» відрізняється поєднанням ознак народно-інструментального мистецтва та естрадної музики. Викладач кафедри

диригування дрогобицького вишу зазначив: «Оркестр народних інструментів – навчальна творча лабораторія, де вони здобувають навик оркестрового музикування, володіння різним народними інструментами, знайомляться з основними інструментовки, відповідним репертуаром, особливостями шкільного оркестру народних інструментів, що так необхідно майбутньому вчителю музики» [7].

Вагомий внесок в учбовий окрестровий репертуар здійснили В.Чумак та С. Максимов. Зокрема, композиція, яка існує у різних виконавських версіях Варіації на тему лемківської народної пісні «Кедь ми прийшла карта» Віктора Чумака була інструментована Сергієм Максимовим для двох баянів у супроводі оркестру народних інструментів. Для цього було сформовано специфічний склад, проміжний між народним та симфонічним, який включає повну групу дерев'яних духових, струнно-смичковий квінтет і ударні, дві партії баянів, а також групу бандур, цимбали й баяни соло, які за функцією творять своєрідне concertino. На думку А. Душного, баяни у цьому складі беруть на себе роль мідної духової групи, а ударні сприяють створенню тембрального образу трістих музик [5, 62].

Висновки. У жанровій групі баянних ансамблів композиторів-баяністів Львівщини фігурують твори найрізноманітніші за жанром – від перекладів до неординарних оригінальних композицій. Останні відрізняються прагненням авторів засвоїти у народно-ансамблевій сфері різноманітні творчі експерименти, які стосуються різнопланового трактування функцій окремих партій (сонорний бурдон, імпресіоністичне тло, мелодичне остинато, ізотритмія), тембрального багатства (оркестральність, звуконаслідування народних інструментів та інструментальних ансамблів), принципів формотворення та музичного розвитку, нетипового прочитання стилістики (нова фольклорна хвиля, імпресіонізм, джаз тощо).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боднар Л. Твори українських авторів для диригування оркестром народних інструментів : навч. посіб. [Ноти] / Л. Боднар. – Львів : СПОЛОМ, 2008. – 114 с.
2. Варламов Д. Народные традиции в контексте эволюции национально-го инструментализма в музыкальном искусстве России XIX-XX веков : дисс. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.09 – теория и история искусства / Д. Варламов. – Саратов, 2009. – 339 с.
3. Душний А. Анатолій Онуфрієнко : життя, присвячене музиці : монографія / А. Душний / [Заг. ред. Б. Пица]. – Дрогобич : Посвіт, 2010 – 328 с.
4. Душний А. Композиторська спадщина Анатолія Онуфрієнка (методико-виконавський зріз) / А. Душний // Творчість композиторів України для на-

родних інструментів : зб. мат. між нар. наук.-практ. конф. (Львів, ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.06) / [Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 41–45.

5. Душний А. Прикарпатський дует баяністів – творчо-виконавський аспект : навч. пос. / А. Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 88 с.

6. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.

7. Фрайт М. Звучить «Ліра» / М. Фрайт // Радянський педагог. – 1985. – № 21 (921). – 6 червня. – С. 2.

8. Шафета В. До питання колективного музикування Львівщини за участю баяна та акордеона / В. Шафета // Максимова О., Шафета В. Педагогічний репертуар для народних інструментів (з репертуару інструментального тріо «Гармонія») : навч. пос. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – С. 6–19.

9. Ярко М. Творчий ювілей / М. Ярко // Радянський педагог. – 1990 – 15 червня. – С. 2.

Стаття надійшла до редакції 5.09.2013 р.

**МОВОЗНАВСТВО.
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

УДК: 811.161.2: 340.113"1920/1930"

*Михайло ПАНОЧКО,
м. Дрогобич*

**СОБОРНА ОСНОВА УКРАЇНСЬКОЇ ЮРИДИЧНОЇ
ТЕРМІНОЛОГІЇ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЧИННИК ЇЇ
ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ РОЗБУДОВИ
В 20-х РОКАХ ХХ ст.**

У статті розглянуто діяльність правничо-термінологічної комісії Всеукраїнської академії наук періоду українізації, спрямовану на утвердження і розбудову української юридичної терміносистеми. Автор досліджує особливості академічного словника правничої мови за редакцією А. Кримського 1926 року.

Ключові слова: українська юридична термінологія, термін, терміносистема.

Panochko M. United Basis of Ukrainian Western and Eastern Juridical Terminology as a Determining Factor of its Functional Development in the 20's of the XXth Century. The article deals with the activity of legislative-terminological commission of the All-Ukrainian academy of sciences in the period of «Ukrainization». The author investigates the features of academic dictionary of the Ukrainian juridical terminology edited by A. Krymskiy in 1926.

Key words: Ukrainian juridical terminology, term, terminological system.

Паночко М. Соборная основа украинской юридической терминологии как определяющий фактор ее функционального развития в 20-х годах ХХ века. В статье рассмотрено деятельность законодательно-терминологической комиссии Всеукраинской академии наук периода украинизации, направленную на утверждение и развитие украинской юридической терминотерминологической системы. Автор исследует особенности академического словаря юридического языка под редакцией А. Крымского 1926 года.

Ключевые слова: украинская юридическая терминология, термин, терминотерминологическая система.

Постановка проблеми. Основою для функціонування національної юридичної терміносистеми є розвиток культури нації, який

© Паночко М. Соборна основа української юридичної термінології як визначальний чинник її функціональної розбудови в 20-х роках ХХ ст.

пов'язаний із розбудовою державності, формуванням нових суспільно-політичних відносин, намаганням наблизитися до єдиної європейської системи права, удосконаленням системи судочинства, різних галузей права, укладанням кодексів, законів тощо. Незважаючи на труднощі становлення, українська правнича термінологія початку ХХ ст. постає як відносно сформована терміносистема, з багатим термінологічним корпусом, який, проте, ще був недостатньо унормований. Особливо це стосується початкових етапів її формування (20-х років ХХ ст.), коли українській юридичній термінології були властиві лексичні паралелізми, дублети, певна невнормованість у граматичних, фонетичних й орфографічних варіантах. Саме у цей період питання порядкування термінів у юридичній сфері набуло особливого значення. Сформувавшись, юридична термінологічна лексика поступово ставала компонентом самої мови, її внутрішнім надбанням.

Аналіз досліджень. Проблема становлення юридичної термінології початку ХХ ст. вже була предметом досліджень в українському мовознавстві (див., зокрема, праці Н. Артикуци [1], Ю. Прадіда [7], І. Кочан [6], та ін.). З найновіших досліджень варто виокремити праці Н. Трач [9, 10], у яких описано принципи формування української правничої термінології часів Центральної Ради, Гетьманату та Директорії, а також періоду більшовицької українізації, розглянуто російсько-українські реєстри видання правничих термінів 1918 – 1919 рр., розкрито шляхи українізації в органах юстиції, описано дискусії щодо цього питання на шпальтах юридичних видань, подано проблематику дискусії щодо джерельної бази утворення юридичної термінології в 20-х рр. ХХ ст. Однак особливості функціонування питомої української юридичної термінологіки, зафіксованої в словниках початку ХХ ст. та її зв'язок із західноукраїнською юридичною термінологією все ще потребує детального розгляду та вивчення.

Мета статті – простежити розвиток української правничої термінології в 20-х роках ХХ ст., виявити основні джерела, тенденції формування та її зв'язок із західноукраїнською юридичною терміносистемою.

Тому й актуальність дослідження полягає в необхідності відтворення цілісної картини історії формування української правничої термінології в ХХ ст., виявлення основних тенденцій її розвитку, а також у практичній потребі формування нових термінів у сучасній правничій терміносистемі та заміни невдалих термінів та терміносполучень питомими українськими відповідниками, які зафіксовані у лексикографічних працях 20-х років ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Робота щодо збирання, творення та нормалізації юридичної термінології суттєво поживалася після краху російського самодержавства. У зв'язку зі становленням різних форм української державності і появою відповідної практичної потреби ця діяльність перестала бути справою лише групи ентузіастів і так чи інакше займатися нею довелося всім українським урядам. Відомо, що перша на цьому історичному етапі комісія з питань української юридичної термінології була започаткована ще за Центральної ради, але докладних даних про її діяльність не збереглося. За правління гетьмана Скоропадського відповідна комісія була створена 20 травня 1918 р. наказом міністра судових справ М. Чубинського. До її складу входили С. Шелухин, К. Квітка, О. Левицький, В. Гаврик, М. Квятницький, А. Крилов, Г. Вовкушівський, Є. Тимченко, М. Підвисоцький та ін. правники і філологи. У період до 30 червня 1918 р. комісія провела 10 засідань, а відомості про її подальшу діяльність відсутні. Найвірогідніше, що комісія припинила свою роботу у зв'язку з певною еволюцією восени 1918 р. політичних орієнтирів режиму Скоропадського в бік прихильників «єдиної і неподільної Росії» і відповідним послабленням темпів українізації [3, 389].

У цей же час мали місце й інші спроби якось розв'язати проблему української юридичної термінології. Зокрема, Е. Ванько видав «Кишеньковий російсько-український правничий словник. Для адвокатів, суддів, нотарів та урядовців» (К., 1918), який включав близько 1 тис. найбільш уживаних термінів. Тираж видання був незначний, обсяг невеликий, а термінологічні пропозиції часом дуже спірні, тому помітного впливу на розвиток української правничої термінології словник не справив. Аналогічну долю мали «Короткий російсько-український правничий словник» (укладач І. Жигadlo), виданий 1918 р. у Кременчуці Полтавським правничим товариством (близько 2 тис. слів) та «Московсько-український правничий словничок» В. Леонтовича і О. Єфімова, виданий у Києві 1919 р. (близько 4,5 тис. слів).

Уже тоді з'явилися думки, що варто більше уваги приділити вивченню юридичної термінології, яка була вироблена і вживалася в Галичині. Акцентував увагу на цьому питанні і професор Микола Сумцов у своїй праці «Начерк розвитку української літературної мови» (Харків, 1918). Мовознавець порушував питання про впорядкування і нормалізацію термінології української мови, радив «дещо взяти з галицького вжитку, що вже давно там вироблено і вкоренилося, відкинувши усе, що суперечить українській мові взагалі» [8, 13].

Ці питання розглядалися і на засіданнях новоствореної комісії. Так, невдовзі після заснування Української академії наук 27 лютого 1919 р. за постановою соціально-економічного відділу було створено правничо-термінологічну комісію. До її першого складу ввійшли визначні вчені О. Левицький (голова), А. Кримський, Б. Кістяківський та ряд юристів-практиків. Пізніше склад комісії та її підпорядкованість неодноразово змінювалися. З листопада 1923 р. її очолив відомий історик права І. Черкаський. На цей час стабілізувався і склад правничо-термінологічної комісії (І. Черкаський, Г. Вовкушівський, В. Войткевич-Павлович, В. Крижанівський, А. Дроб'язко), який залишався практично незмінним до припинення її існування на початку 30-х років [3, 390].

Діяльність комісії полягала в систематичному перегляді всіх словників української мови, законодавчого та актового матеріалу, інших джерел з метою виявлення в них юридичних термінів. У своєму розпорядженні вона мала і доробок, підготовлений попередніми комісіями за часів Центральної ради і Гетьманату. Залучалися до роботи над матеріалом також і західноукраїнські словники. За кінцеву мету ставилося видання ґрунтовного академічного словника правничої термінології. Одночасно комісія давала консультації державним органам з приводу правильності вживання того чи іншого терміна.

Наслідком багаторічної роботи комісії стало видання в серпні 1926 р. «Російсько-українського словника правничої мови» (понад 67000 слів). Редколегію словника очолював Агатангел Кримський. Це видання дістало схвалення наукової громадськості, про що свідчили позитивні рецензії та премія Укрнауки за 1927 р. Водночас фахівці, передусім юристи-практики, вказували і на суттєві недоліки словника (наявність прогалин, штучність багатьох термінів, відірваність від реальної правотворчої і правозастосовної практики тощо).

Харківський часопис «Червоний шлях» опублікував розгромну статтю О. Байкаря 1930 р. під назвою «Кримсько-українська правнича мова». Автор заперечував академічність і науковість видання, критикував особливості творення неологізмів та спосіб організації словникової статті, коли першим ставився власне український термін, а насамкінець – близький до російського відповідника. О. Байкар вважав, що не потрібно в термінологічному словнику подавати фонетичні й морфологічні варіанти одного терміна, не слід наводити синонімічні ряди, користуватися живомовним матеріалом (наприклад, *рос. анатомировать* – *укр. анатомувати, патрати, розтинати, розчиняти трупа*). Звісно, багато зауважень автора статті були слухними (невід-

повідність слова-терміна у різних термінологічних словосполученнях, штучність певних термінів), але, зауважимо, що власне українська правнича термінологія у Східній Україні тоді тільки починала науково формуватися. Крім того, метою статті О. Байкаря була «інтернаціоналізація» української юридичної термінології, наближення її до російської, ліквідація «буржуазно-націоналістичного духу» української правничої мови.

Серед джерел Словника А. Кримського вказано й два галицькі: періодичне видання «Часопись правнича» та повість І. Франка «Перехресні стежки». За підрахунками дослідниці Н. Трач, цей словник правничої мови фіксує близько шістдесят галичанізмів – правничих термінів (з відповідними авторськими примітками *гал., диал., зап., полон.*) [9]. Серед них виокремимо: *викривання (викриття) – розкриття* [5, 167], *заказ – заборона* [5, 41], *заказаний – заборонений* [5, 41], *кари головничі й поправні – кари кримінальні й виправні* [5, 74], *офіція – відомство* [5, 11], *поручальний лист – рекомендаційний лист* [5, 170], *притока – привід* [5, 125], *продуцент – виробник* [5, 157], *процесович – той, хто любить судитися* [5, 198], *розказ – наказ* [5, 150], *трапунок – обставина* [5, 182], *уділ – участь* [5, 216], *уморення – амортизація* [5, 2], *цидулка – записка* [5, 41], *цло – мито* [5, 176], *шарлатанерія – шарлатанство* [5, 223]; терміни-дієслова, джерелом яких є твори Івана Франка (зокрема, повість «Перехресні стежки»): *казувати* [5, 41], *винаймати* [5, 178], *винайняти* [5, 106], *відпертися чого* [5, 107], *завважувати* [5, 94], *закинути* [5, 104], *опертися чому* [5, 160], *орудувати* [5, 11], *розказувати* [5, 125], *узнавати* [5, 150].

Цікаво, що в сучасному українському мовознавстві терміном «галичанізм» позначають одиниці різних рівнів – слово, стійке словосполучення, словоформу, синтаксичну конструкцію, що «набули поширення в українській літературній мові кінця XIX – початку XX ст. під впливом західноукраїнської мовно-літературної практики» [11, 86]. Розкрито й ті основні джерела, з яких формувалися типові одиниці західноукраїнського варіанту літературної мови: 1) слова, звороти, властиві південно-західному наріччю (*огень, тручати, дотикати землі*), 2) слова, властиві давній українській мові (*питомці, устроїти, много*), 3) запозичені з польської та західноєвропейських мов (*абнегація, адорація, еманципація, влада, ошукувати, мусить бути*), 4) новотвори галицьких учених і письменників (*звіт, людство, дійство*) [11, 86]. Варто зазначити, що як галичанізми А. Кримський позначає деякі слова, що є нормативними в сучасній українській мові: *вітчизна* [5, 172], *гатунок* [5, 189], *дороговказ* [5, 161], *зіставлення* [5, 189], *зіставляти*

[5, 189], *киталт* [5, 94], *приємний* [5, 155], *ризикувати* [5, 172], *тяти* [5, 173] тощо.

Особлива увага зверталася в словнику і на терміни, які функціонували в Західній Україні на початку ХХ ст. і які вживалися також і на східноукраїнських землях. І. Огієнко нараховує в Словнику А. Кримського 2000 відновлених термінів із давньої української правничої мови [3, 390]. Маємо на увазі слова: *акт дання вини* [5, 2], *біглець* [5, 4], *втікач* [5, 27], *громадські злигодні* [5, 5], *збіжсалий* [5, 4], *користюлюбність* [5, 177], *лист граничний* [5, 2], *незаведений в жадних зисках і презисках* [5, 7], *одзиватися до вищого права* [5, 3], *одозва* [5, 3], *опіка* [5, 100], *позичка* [5, 193], *рада* [5, 199], *райця* [5, 186], *роботизна* [5, 77], *скарга* [5, 35], *темниця* [5, 200] та багато ін. Усе це свідчило про духовну і мовну єдність розділених частин української землі. Фіксує словник і численні іншомовні терміни (переважно латинізми), які набули поширення по всій українській землі: *агент* [5, 1], *адвокат* [5, 1], *акциз* [5, 2], *арешт* [5, 3], *дипломатичний кур'єр* [5, 60], *дирекція* [5, 29], *закон* [5, 39], *касація* [5, 52], *консул* [5, 56], *контроль* [5, 56], *поліція* [5, 134], *прокурор* [5, 157], *репліка* [5, 171], *фіскальний* [5, 217], *цензура* [5, 220] та ін.

У той же час, поза межами східноукраїнського словника залишилися в основному термінологічна лексика, яка фіксувалася в «Juridisch – politische Terminologie» та інших західноукраїнських джерелах середини ХІХ століття. Це були в основному терміни, запозичені з німецької та польської мов; слова, написані «язичієм»; застарілі слова та архаїзми.

Але відзначимо, що, незважаючи на зорієнтованість редактора на східноукраїнський варіант української літературної мови, у правничому словнику зафіксовані також помітні галицькі впливи. Це дає змогу відкинути тезу про цілковите ігнорування А. Кримським надбань галицької інтелігенції у термінологічній сфері.

Паралельно питаннями юридичної термінології з середини 20-х років став активно займатися апарат Наркомюсту УСРР, зокрема його кодифікаційний відділ. Значною мірою цьому сприяла відома постанова ВУЦВК і РНК УСРР «Про заходи забезпечення рівноправ'я мов і сприяння розвитку української мови» від 1 серпня 1923 р., згідно з якою законодавчі та інші нормативні акти в офіційних джерелах стали наводитися як російською, так і українською мовами. На ІІІ Всеукраїнському з'їзді працівників юстиції у 1926 р. спеціально підкреслювалося, що однією з першочергових засад є створення української юридичної термінології. У резолюції з'їзду зазначалося, що законопроекти мають

відразу готуватися українською мовою, а не російською з наступним перекладом остаточної російської редакції українською мовою. Наголошувалося, що справа розроблення юридичної термінології буде успішною лише тоді, коли вона буде спиратися на наукову основу, яку може дати тільки філологія. Висловлювалися пропозиції якнайшвидше видати практичний юридичний словник. Такий словник юридичне видавництво Наркомюсту за спеціальним дорученням уряду випустило у світ наприкінці 1926 р. під назвою «Практичний правничий словник російсько-український». Укладачі – С. Веретка і М. Матвієвський включили до нього близько 5 тис. термінів, а загальну редакцію праці здійснив Ю. Мазуренко.

У передмові до цього словника автори зауважують, що їхня праця «полягала головню в науково-критичному визначенню й розмежуванню правничих понять, що часто-густо затемнюються недосконалими, застарілими й з філологічного боку невідповідними російськими термінами» [4, 4]. Словник відзначався більшою деталізацією, меншою плутаниною у вживанні термінів та фіксацією меншої кількості синонімів до російського відповідника, порівняно зі Словником А. Кримського. Іноді укладачі обирають український термін, найбільш схожий до російського (рос. *безвластие* – укр. *безвластя*; рос. *бездействию* – укр. *бути бездіяльним*), але такі випадки поодинокі. Як і Словник А. Кримського, «Практичний правничий словник» відзначався фіксацією народнорозмовної експресивної лексики (*здириця, привідиця, тяганина, шлюбіванці*), прагненням подавати при перекладі першим український відповідник (*добір, асортимент, прилюдні торги, аукціон; протисуспільний, антисоціальний; скасування, анулювання; ухвалювати, апробувати* тощо). Зауважимо, що «Практичний правничий словник» не фіксував походження термінів, прагнув орієнтуватися на східноукраїнську мовну традицію і уникав галичанізмів [4, 4].

Таким чином, майже одночасно з'явилися два юридичних словники: академічний (Київ) та наркомюстівський (Харків). Оскільки обидва мали свої переваги і недоліки, то після їх критичного обговорення на кодифікаційній нараді Наркомюсту УСРР 22 грудня 1926 р. було вирішено на їхній основі підготувати новий словник української юридичної термінології. Але згодом державні органи Радянської України пішли іншим шляхом. У листопаді 1927 р. безпосередньо при Раднаркомі УСРР було створено юридичну термінологічну комісію, до складу якої увійшли фахівці з апаратів ВУЦВК, РНК, Наркомюсту та інших відомств. Ця комісія розглянула і затвердила реєстри термінів, які мали застосовуватися в цивільному, цивільно-процесуальному і

кримінальному кодексах. Рішення комісії запроваджувалися у життя постановами і циркулярами Наркомюсту. У червні 1931 р. постановою уряду комісія була ліквідована як така, що виконала своє завдання, а її матеріали були передані Інституту радянського будівництва і права при ВУЦВК.

На цей час у результаті загального розгрому української гуманітарної академічної науки припинила своє існування і правничо-термінологічна комісія ВУАН, яка не встигла завершити досить інтенсивну працю з підготовки 2-го видання свого словника (У 1984 р. академічний словник 1926 року без усяких змін було перевидано в Нью-Йорку українською діаспорою, але це вже мало скоріше історико-пізнавальне, ніж практичне значення).

Згасла і дискусія щодо шляхів розвитку української юридичної термінології, яка у другій половині 20-х років досить плідно велася на шпальтах юридичних журналів «Червоне право» та «Вестник советской юстиции» (у ній взяли участь С. Веретка, З. Висоцький, В. Дністрянський, М. Максимейко, О. Малицький, П. Момот, Ю. Яворський та інші юристи-практики і науковці).

Загальною причиною, яка зумовила припинення всіх термінологічних дискусій і робіт, де б вони не проводилися, слід вважати перемогу курсу на зтортання українізації і відповідну зміну ставлення влади до проблем української юридичної термінології. Питання, на якій основі треба будувати національну юридичну термінологію, було поставлено, але не знайшло єдиного погодженого рішення.

Висновки. Комісія ВУАН орієнтувалася переважно на українські терміни з документів періоду Гетьманщини та з актів українською мовою, що мали деяке поширення в західних українських землях. Використовувалися в роботі і терміни, які були зафіксовані Костем Левицьким. Фахівці ж Наркомюсту та інших державних органів віддавали перевагу термінам, співзвучним з відповідними російськими аналогами. У радянський час хибна практика висловилася на користь другої з наведених позицій, оскільки у випадках синонімічної конкуренції термінів у текстах нормативних актів переважно вживали варіант, найближчий до відповідного російського терміна.

Деякі східноукраїнські джерела початку ХХ століття (зокрема, видання підпорядковані Наркомату юстиції УСРР) свідомо уникали галичанізмів, замінювали їх російськими чи наближеними до російських відповідниками.

Звичайно, далеко не вся західноукраїнська лексика відповідала вимогам нового часу, тим більше, східноукраїнська термінологія по-

чатку ХХ століття перебувала під жорстким ідеологічним пресом радянського режиму. Але буде великою помилкою недооцінювати внесок, зроблений галицькими правниками та просвітянами у розвиток національної юридичної термінології того періоду, коли вона тільки відроджувалася на Наддніпрянщині після століть царської неволі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Артикуца Н. В. Мова права і юридична термінологія: навчальний посібник / Н. В. Артикуца. – К. : СтилоС, 2004. – 277 с.
2. Мозер М. Причинки до історії української мови / М. Мозер / [За заг. ред. С. Вакуленка]. – Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2008. – XVI. – 832 с.
3. Огієнко І. Історія української літературної мови / Іван Огієнко. – К. : Наша культура і наука, 2004. – 434 с.
4. Практичний правничий словник російсько-український / [Уклад.: С. Веретка, М. Матвієвський, Ю. Мазуренко]. – Х., 1926. – 80 с.
5. Російсько-український словник правничої мови / [За ред. А. Кримського]. – К. : ВУАН, 1926. – 318 с.
6. Панько Т. І. Українське термінознавство / Т. І. Панько, І. М. Кочан, Г. П. Мацюк. – Львів : Світ, 1994. – 216 с.
7. Прадід Ю. Юридична лінгвістика (проблематика досліджень) // Мовознавство. – 2002. – № 4–5. – С. 21–25.
8. Сумцов М. Начерк розвитку української літературної мови / Микола Сумцов. – Харків : Союз, 1918. – 40 с.
9. Трач Н. Без права на правничу лінгвістику (до 80-річчя «Російсько-українського словника правничої термінології» за ред. А.Кримського) / Н. Трач // Урок української. – 2006. – № 1–2. – С. 12–14.
10. Трач Н. З історії української правничої термінології: 20-30-ті роки ХХ століття / Н. Трач // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – Т. 60. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 49–57.
11. Українська мова. Енциклопедія. Видання друге, виправлене і доповнене. – К., 2004. – 824 с.

Стаття надійшла до редакції 17.09.2013 р.

СЕМАНТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПОЛІСЕМІЧНИХ ПРИКМЕТНИКІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ ВІДЧУТТІВ У СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ ТА ЇХНЄ МІСЦЕ У МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

У статті описано особливості семантики англійських багатозначних прикметників на позначення відчуттів. Розглянуто ступінь полісемічності та семантичні переноси у прикметниках семантичної категорії «Відчуття».

Ключові слова: полісемія, прикметник, англійська мова, індекс полісемічності, семантичні переноси, метафора, метонімія, гіпо-гіперонімія.

Chavarha Y. Semantic Peculiarities of Polysemantic Adjectives Denoting Sense Perceptions in Modern English and Their Place in the World Lingual Picture. The article deals with the semantic peculiarities of English polysemantic adjectives denoting sense perceptions. The polysemy degree and semantic transitions in the adjectives of the semantic category «Sense Perceptions» are analyzed.

Key words: polysemy, adjective, English, polysemy index, semantic transitions, metaphor, metonymy, hypo-hyperonymy.

Чаварга Я. Семантическая характеристика полисемических имен прилагательных, обозначающих чувства, в современном английском языке и их место в языковой картине мира. В статье описаны особенности семантики английских многозначных имен прилагательных, обозначающих чувства. Рассмотрены степень полисемичности и семантические переносы в прилагательных семантической категории «Чувства».

Ключевые слова: полисемия, имя прилагательное, английский язык, индекс полисемичности, семантические переносы, метафора, метонимия, гипо-гиперонимия.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки поняття мови розширюється, встановлюються зв'язки мови з мисленням, науковою свідомістю, культурою тощо. Інакше кажучи, мова вивчається в тісному зв'язку з людиною. Акцентування на людському факторі привело до появи в науці поняття «мовна картина світу», що являє собою мовну модель об'єктивного світу.

Кожна природна мова відображає певний спосіб сприйняття та організації (концептуалізації) світу. Значення, наявні у мові, склада-

© Чаварга Я. Семантична характеристика полісемічних прикметників на позначення відчуттів у сучасній англійській мові та їхнє місце у мовній картині світу

ються в єдину систему поглядів, своєрідну колективну філософію, яка «нав'язується» всім носіям мови як обов'язкова. Притаманний певній мові спосіб концептуалізації дійсності є частково універсальним, а частково специфічним; отже, носії різних мов можуть бачити світ дещо по-різному, через призму своїх мов.

Розуміння мовної картини світу носіїв іноземної мови має велике значення у зв'язку зі зростанням інтересу до вивчення міжкультурної комунікації з метою розуміння культурних відмінностей народів, їхнього світогляду, менталітету. Вивчення мовної картини світу для англійської мови є недостатнім, що зумовлює актуальність нашого дослідження.

Аналіз досліджень засвідчив відсутність системних праць, в яких розкривалася б проблема семантичною характеристикою полісемічних прикметників на позначення відчуттів у сучасній англійській мові.

Метою статті є дослідження мовної картини світу на прикладі полісемічних прикметників на позначення відчуттів у сучасній англійській мові.

Поняття, пов'язані з відчуттями, є основоположними у пізнанні навколишнього світу, у формуванні уявлень про зовнішні властивості предметів. Зі сприйняття предметів і явищ навколишнього світу починається пізнання. Сприйняття як первинний ступінь пізнання світу людиною – це безперервний зв'язок індивіда з довкіллям, людини зі світом. При реалізації цього зв'язку середовище, світ безпосередньо відкриваються людині й виявляються доступними їй. В результаті мовна картина світу являє собою проекцію світу реальної дійсності. Знання про навколишню дійсність, які отримує людина у процесі життєдіяльності, існують у її свідомості як відображення реальної картини через призму понять, що сформувалися на основі уявлень людини, які отримані за допомогою органів чуття і пройшли через свідомість [2; 4; 5; 6; 7]. Усі інші форми пізнання – запам'ятовування, мислення, уява – будуються на основі образів сприйняття, є результатом їхньої переробки. Отже, пізнаючи світ, дитина вже з раннього віку використовує ці слова у мовній діяльності. Через порівняння властивостей та якостей предметів і явищ із відповідними чуттєвими еталонами відбувається поступове розширення сфери використання цих слів, а отже, і розвиток їхньої полісемії.

Прикметники на позначення відчуттів у сучасній англійській мові мають досить складну семантичну структуру, в якій поєднуються різні за ступенем узагальнення ознак лексико-семантичні варіанти, пов'язані між собою відношеннями семантичної похідності. Всім лек-

сико-семантичним варіантам багатозначної лексики властивий спільний семантичний компонент, спільне семантичне ядро.

Нами досліджено 12019 полісемічних прикметників англійської мови, які були поділені на 14 семантичних категорій [3]. За допомогою статистичних методів встановлено індекс полісемічності для всіх семантичних категорій прикметників англійської мови. При цьому найвищий індекс полісемічності виявився для категорії «Відчуття» – 4,22. Прикладами для цієї категорії слугують ад’єктивні одиниці такого типу: *sweet* (солодкий), *slippery* (слизький), *sticky* (липкий), *cold* (холодний), *tepid* (теплуватий). Категорія «Відчуття» налічує 363 прикметники. З них 245 належать до зони 2-3 значень, 61 слово – до зони 4-5, 36 – до зони 6-10 та 21 – до зони 11 і більше значень. Сумарна кількість значень, наявних у всіх прикметниках на позначення відчуттів, становить 1531.

Категорія «Відчуття» поділена на 4 субкатегорії. Концепт кожної з субкатегоріальних ознак містить базовий компонент, який визначає її категоріальну сутність. Цей компонент репрезентується в ядрі прямих номінативних значень досліджуваних прикметників і визначає стратегії розвитку їхньої семантики. Поділ на субкатегорії дає змогу побачити, яка з них робить більший внесок у розгортання полісемії всієї категорії.

1. Субкатегорія «Зорові відчуття (колір, яскравість)». Це такі слова, як *red* (червоний), *pale* (блідий), *brown* (коричневий), *bright* (яскравий), *black-and-white* (чорно-білий), *monochromatic* (монохроматичний), *beamy* (променистий).

Ця субкатегорія налічує 179 прикметників. З них 125 належать до зони 2-3 значень, 32 слова – до зони 4-5, 17 – до зони 6-10 та 5 – до зони 11 і більше значень. Сумарна кількість значень – 622, індекс полісемічності дорівнює 3,47.

2. Субкатегорія «Смакові відчуття». До цієї субкатегорії належать слова такого типу: *sour* (кислий), *vapid* (прісний, несмачний), *tart* (кислий, терпкий), *tasty* (смачний), *bittersweet* (гірко-солодкий).

Субкатегорія «Смакові відчуття» має 59 прикметників, серед яких 38 слів знаходяться у зоні 2-3 значень, 14 – у зоні 4-5, 5 – у зоні 6-10 та 2 слова в зоні 11 і більше значень. Сумарна кількість значень – 209, ступінь полісемічності складає 3,54.

3. Субкатегорія «Дотикові відчуття». До неї належать такі ад’єктивні одиниці: *soft* (м’який), *smooth* (гладкий), *rough* (шершавий), *wet* (мокрый), *tactile* (відчутний на дотик).

Загальна кількість прикметників – 99. З них 67 розташовані в зоні 2-3 значень, 10 – у зоні 4-5, 12 – у зоні 6-10 та 10 – у зоні 11 і більше

значень. Сумарна кількість значень – 554, ступінь полісемічності становить 5,60.

4. Субкатегорія «Температура». Цю субкатегорію складають слова такого типу: *cool* (прохолодний), *warm* (теплий), *glowing* (розжарений), *congealed* (заморожений), *lukewarm* (теплуватий).

Загальна кількість прикметників на позначення температури – 26. З них 15 належать до зони 2-3 значень, 5 – до зони 4-5, 2 – до зони 6-10 та 4 – до зони 11 і більше значень. Сумарна кількість значень – 146, індекс полісемічності – 5,62.

Розподіл полісемічних прикметників категорії «Відчуття» за полісемічними зонами та індексами полісемічності наведено в табл. 1:

Таблиця 1

Субкатегорії в межах категорії «Відчуття»	Полісемічні зони				Заг. к-сть слів	Сум. к-сть знач.	I _n
	2–3 (%)	4–5 (%)	6–10 (%)	11 ... (%)			
1. Зорові (колір, яскравість)	125 (69,83)	32 (17,88)	17 (9,50)	5 (2,79)	179	622	3,47
2. Смакові	38 (64,41)	14 (23,73)	5 (8,47)	2 (3,39)	59	209	3,54
3. Дотикові	67 (67,68)	10 (10,10)	12 (12,12)	10 (10,10)	99	554	5,60
4. Темпера- тура	15 (57,69)	5 (19,23)	2 (7,69)	4 (15,39)	26	146	5,62
Разом у категорії	245 (67,49)	61 (16,80)	36 (9,92)	21 (5,79)	363	1531	4,22

Як видно з табл. 1, найвищий індекс має субкатегорія «Температура», яка є складовою частиною категорії «Відчуття» – 5,62. Різний ступінь представленості в мові результатів концептуалізації перцептуальної інформації свідчить про ступінь актуальності тих чи інших типів ознак для життєдіяльності людини у світі. На основі отриманих індексів полісемічності можемо зробити висновок про те, що найбільшою значущістю для життя людини наділена дотикова перцепція. Концептуалізація інших типів відчуттів часто відбувається через дотик, на що вказує перенесення дотикової ознаки на інші перцептивні типи. Як показують наші дослідження, другим за значенням типом сприймання є смак у зв'язку з широкою сферою вживання концептів цієї концептуальної галузі для називання не тільки смакової, а й не-

смакової природи. Третє місце за індексом полісемічності, а отже, й за значущістю посідають прикметники на позначення зорових відчуттів: кольору, яскравості.

На основі значень полісемічних прикметників на позначення відчуттів виникають різноманітні семантичні переноси у досліджуваних словах, наприклад, *smooth* – ‘having an even or level surface; having no roughness or projections that can be seen or felt’ → [Slang] ‘very pleasant, attractive, or enjoyable’ (*a smooth talk*), *cool* – ‘moderately cold’ (*cool water*) → ‘not excited; calm’ (*to remain cool*); *blue* – ‘of the colour blue’ (*blue suit*) → ‘wearing blue’ (*blue team*); *green* – ‘of the colour that is characteristic of growing grass’ (*green leaves*) → ‘overspread with or characterized by green plants or foliage’ (*a green field*). Метафоричні, метонімічні та гіпо-гіперонімічні зв’язки поєднують ад’єктивні одиниці з цілою низкою конкретних понять, притаманних позначенням характеристик чуттєвого сприйняття людини, а також абстрактних понять, які стосуються найважливіших сторін її духовної діяльності. Це є свідченням того, що емпіричні (конкретні) прикметники, маючи глибокий і насичений зміст, різноманітну семантику, розвивають значно більше значень порівняно з прикметниками на позначення абстрактних понять.

Розподіл типів семантичних переносів у полісемічних прикметниках категорії «Відчуття» показаний у табл. 2.

Таблиця 2

Типи семантичних переносів Субкатегорії прикметників категорії «Відчуття»	Метафора (%)	Метонімія (%)	Гіпо-гіперонімія (%)	Інші типи (%)	Усього
1. Зорові (колір, яскравість)	43 (40,2)	51 (47,7)	13 (12,1)	–	107
2. Смакові	25 (48,1)	24 (46,2)	3 (5,7)	–	52
3. Дотикові	48 (32,9)	98 (67,1)	–	–	146
4. Температура	23 (32,4)	46 (64,8)	2 (2,8)	–	71
Усього в категорії	139 (37)	219 (58)	18 (5)	–	376

Проаналізувавши табл. 2, бачимо, що провідну роль у формуванні семантичних переносів у прикметниках на позначення відчуттів відіграє метонімія (219 випадків із 376), що становить 58%. Менше виявлено метафоричних переносів (139, або 37%). Найменше проявляються гіпо-гіперонімічні переноси (усього 18, або 5%). Треба зазначити, що субкатегорії в межах категорії «Відчуття» не ізольовані одна від одної. Вони взаємодіють, утворюючи складну семантичну систему, що є відображенням системи концептів, сформованих унаслідок сприйняття світу людиною. Всі аналізаторні системи спроможні так чи інакше впливати одна на одну. Ця взаємодія рецепторів надає змогу людині відчувати подібність між якісно різними ознаками, яка називається синестезією. У психології (а цей термін запозичений саме з цієї науки) синестезією називають «спільну роботу відчуттів, при якій якості відчуттів одного виду переносяться на інший вид відчуттів» [1, 19]. Цей тип дериваційних відношень має місце між значеннями найрізноманітніших ознак:

смакових → зорових: *sweet* – ‘having a taste of, or like that of, sugar’ → ‘having a generally agreeable appearance; pleasant’;

дотикових → зорових: *soft* – ‘giving way easily under pressure’ → ‘not bright, intense, or glaring; subdued: said of colour or light’;

температурних → зорових: *cool* – ‘moderately cold; neither warm nor very cold’ (a *cool* wind) → a *cool* (‘of a hue in the range violet through blue to green’) colour;

температурних → смакових: *hot* – ‘having a high temperature’ (*hot* water) → ‘characterized by a relatively or abnormally high temperature; very warm’ (a *hot* forehead) → *hot* (‘pungent, peppery, biting’) sauce та ін.

Отримана семантико-квантитативна характеристика полісемічних прикметників на позначення відчуттів свідчить про те, що саме сенсорна концептуалізація і сенсорна категоризація є провідними у процесі пізнання навколишнього світу, через які бере свій початок когнітивний досвід носіїв певної мови. Суть позначуваних ад’єктивними словами явищ дійсності та їхня величезна когнітивна роль у житті людини зумовлюють багатство та численність асоціативних зв’язків, що позначають різноманітні відчуття у їхніх основних і переносних значеннях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Лурия А. Р. Ощущения и восприятие / А. Р. Лурия. – М. : МГУ, 1975. – 110 с.
2. Прокофьева Л. П. Цвето-звуковая картина мира : к постановке проблемы / Л. П. Прокофьева // Вопросы филологии. – 2006. – № 1. – С. 91–98.

3. Чаварга Я. М. Семантико-квантитативні характеристики полісемічних прикметників у сучасній англійській мові : Дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Я. М. Чаварга. – Ужгород, 2006. – 264 с.
4. Jackendoff R. Semantic structures / R. Jackendoff. – Cambridge, 1990. – 285 p.
5. Jackendoff R. Semantics and cognition / R. Jackendoff. – London-Cambridge, 1993. – 283 p.
6. Langacker R. W. Concept, image and symbol: the cognitive basis of grammar / R. W. Langacker. – Berlin-New York : Mouton de Gruyter, 1991. – 215 p.
7. Talmy L. Towards a cognitive semantics / L. Talmy. – Cambridge, 2000. – Vol. 1–2. – 495 p.

Стаття надійшла до редакції 1.10.2013 р.

Ірина ДМИТРІВ,
м. Дрогобич

БІБЛІЙНА ПАРАДИГМА ПУБЛІЦИСТИКИ о. ВАСИЛЯ МЕЛЬНИКА (ЛІМНИЧЕНКА)¹

Стаття присвячена творчості одного з найбільш талановитих представників українського варіанту «католицької літератури» о. Василя Мельника (Лімниченка). Об'єктом наукового аналізу стала публіцистика, в якій узагальнено життєвий досвід письменника. Оскільки світогляд автора був глибоко християнським і це визначило специфіку його художнього мислення, в дослідженні зроблено спробу проаналізувати біблійні образи, символи, події, у світлі яких Василь Мельник оцінює стан українського суспільства у міжвоєнні роки ХХ століття.

Ключові слова: Біблія, католицька література, «Логос», нація, символ, художній образ.

Dmytriv I. Biblical Paradigm of Vasyl Melnyk's (Lynnichenko's) Publicistic Works. The given deals with Vasyl Melnyk's (Lynnichenko's) creative work as one of the most talented representatives of the Ukrainian «Catholic literature». The object of scientific analysis is the publicistic work in which the writer's experience is generalized. The author's deeply Christian world view defined the specific features of his artistic thought. An attempt is made to analyze the Biblical images, symbols and events in the light of which Vasyl Melnyk estimates the situation typical for the Ukrainian society during the interwar 20th century period.

Key words: Bible, Catholic literature, «Logos», nation, symbol, image.

Дмитрив І. Біблейская парадигма публицистики о. Василия Мельника (Лимниченко). Стаття посвящена творчеству одного из наиболее талантливых представителей украинского варианта «католической литературы» о. Василия Мельника (Лимниченко). Объектом научного анализа стала публицистика, в которой обобщен жизненный опыт писателя. Поскольку мировоззрение автора было глубоко христианским и это определило специфику его художественного мышления, в исследовании предпринята попытка проанализировать библейские образы, символы, события, в свете которых Василий Мельник оценивает состояние украинского общества в межвоенные годы ХХ века.

Ключевые слова: Библия, католическая литература, «Логос», нация, символ, художественный образ.

Постановка проблеми. Отець Василь Мельник (Лімниченко) – греко-католицький священник, поет, прозаїк, драматург, громадський діяч,

один з найактивніших учасників літературного об'єднання «Логос». З позицій практикуючого, а не лише декларативного християнства «логосівці» намагалися осмислити стан тогочасного українського суспільства, а також накреслити шляхи виходу із непростой ситуації, яка на той час склалася в Україні.

Творчий доробок о. Василя Мельника характеризується глибоким опрацюванням текстів Святого Письма. Уся його художня спадщина (збірки поезій «3 війни» (1920 р.), «Хуртовина» (1921), «Клонюсь» (1926), і «Дзвонять дзвони» (1933), п'єса «Убите щастя», повість «Верховинець», есеї) свідчить про те, що біблійні образи, символи, моральні імперативи стали визначальними константами світогляду письменника. Знакові події з життя ізраїльського народу слугували для автора незмінним інструментарієм в осмисленні перипетій української історії.

Письменник-«логосівець» вдався до публіцистики уже в зрілому віці. Хоча вона тематично перегукується з поетичними творами, все ж є певним узагальненням життєвого досвіду Василя Лімниченка, а також по-християнськи аргументованою відповіддю на вимогу часу. З публіцистичних праць письменника опубліковано такі: «Великі духи народу», «У Свят-вечір», «Довірлива молитва», «Кого з двох ви бажаєте?», «Між нами та ними», «Поворот до Бога», «Пораженство», «Таборове життя», «Початок чи кінець? За ренесанс українського християнзму», «Українські хрестоносці», «Релігія і життя», «Післанництво українського народу».

Аналіз досліджень. Деякий час художня творчість письменників-«логосівців», у тому числі й о. Василя Мельника (Лімниченка), була поза межами наукових зацікавлень літературознавців. Лише епізодично з'являлися дослідження, присвячені письменникам-католикам. Творчості «логосівців» цікавилися літературні критики, які працювали на літературній ниві в період активної діяльності «Логосу» (Теofil Коструба, Олександр-Микола Мох, Ярослав Гординський), а також літературознавці діаспори (Леонід Рудницький, Ярослав Розумний, Ярослав Грицков'ян). Тільки за останні роки в Україні було здійснено ряд досліджень, завдяки яким творці українського варіанту «католицької літератури», а серед них письменники «Логосу», зайняли належне місце в історії української літератури. Непересічну наукову вартість мають дослідження таких українських літературознавців, як Микола Ільницький, Тарас Салига, Степан Хороб, Володимир Микитюк, Наталія Вівчарик та інші. Варто відзначити дослідження Лілії Гром'як [1], яка панорамно розглядає творчість усіх письменників-«логосівців», однак найбіль-

ше уваги приділяє вивченню художньої спадщини о. Василя Мельника (Лімниченка), охопивши майже усі грані його творчої та громадської діяльності. Проте аж ніяк не можна стверджувати, що творчість Василя Мельника є достатньо вивченою, а публіцистиці «логосівця» досі не присвячено окремого дослідження.

Мета статті – окреслити основні біблійні константи публіцистики письменника, які вплинули на формування християнського та національного світогляду автора.

Виклад основного матеріалу. Василь Лімниченко, як і багато інших українських письменників, намагався збагнути непрості колізії становлення нашої нації крізь призму історії старозавітних євреїв. У цьому контексті стає зрозумілою проблема провідництва народу. Духовний провід, на думку «логосівця», повинен бути в руках духовенства і митців. На потвердження своїх міркувань автор вдається до частішої цитації із книг біблійних пророків – Ісаї, Єремії, Амоса, Авдія та інших, які для ізраїльського народу були голосом сумління, речниками Божої волі. Для прикладу наведемо найбільш промовисті та часто цитовані письменником вислови пророків: «Розбитий та розграблений народ став здобиччю чужоплемінників і нема йому визволителя» (Іс. 42, 22), «найбільший скарб народу – це страх Господень» (Іс. 32, 6), «дивитись на лихо народу в день погибелі його з заложеними руками – це злочин» (Авд. 1, 13–14), «Ти (народе) поранений, а біль твій тяжкий... Се ж за многі провини твої, за безліч гріхів твоїх я вчинив тобі теє (говорить Господь). Та всі, що тебе жеруть, будуть пожерті! Всі вороги твої підуть у неволю. Ті, що тебе спустошили, будуть спутошені. А всі, що тебе гарбали, будуть загарбані. Я перев'яжу рани твої і вигою знаки по них!...» (Єрем. 30, 15–17).

Як зазначає Галина Теслюк, старозавітні пророки мали завдання контролювати і перевіряти діяльність земних царів та їх адміністрацію, напоумлювати та вказувати на провини, радити і підтримувати у складних обставинах. Цікавим є факт, що пророчий рух зародився в період створення і формування ізраїльської монархії – остання чверть XI ст. до Р. Х. Пророче слово було звернене не лише до державних правителів, а також і до релігійних діячів, народу в цілому. Проте саме адміністративна, економічна, соціальна політика царів, їх ставлення до Божого Закону і його виконання в різних сферах життя були предметом пророчого контролю і частішої критики. Святе Письмо вказує, що царі відчували необхідність пророчого слова, особливо у час складних обставин. Однак, як свідчить історія, царі не завжди сприймали пророчі слова і виконували їхні настанови [4, 1–2].

Аналізуючи публіцистику Василя Лімниченка, необхідно розуміти, чому серед великої кількості ізраїльських пророків письменникові особливо близькою стає харизма декількох із них – Амоса, Єремії, Ісаї.

Особливість пророцтв Амоса полягає в тому, на думку о. Олесандра Меня, що він вперше проголосив істину про рівність усіх народів перед Богом. Як же ж тоді розуміти переконання про богообраність ізраїльського народу, що наскрізно присутнє у книгах Старого Завіту? Пророк Амос дає доволі неочікувану відповідь на це питання: вибраність – це, радше, не привілей, а відповідальність. Якщо вибраний народ виявиться негідним свого призначення, то, безсумнівно, понесе справедливе покарання [3]. Василь Мельник зауважував, що українці часто хизуються своєю винятковістю, славним історичним минулим, проте їхнє життя не відповідає християнській поставі вибраного народу, адже в ментальності українців є багато негативних рис, зокрема, чванливість, лінощі, заздрість, нездорова конкуренція тощо. До того ж, пророк Амос гнівно викриває соціальну несправедливість, здирництво, марнотратство, лицемірство і бачить у цьому спотворення людської природи. Він також виступає проти зовнішньої фарисейської побожності. Як свідчить історія, більшість цих негативних явищ мали місце в українському суспільстві міжвоєнних років ХХ століття.

Пророк Єремія виступав проти служителів вівтаря та можновладців, які маскували свої власні пороки і духовну хворобу всієї нації. Найбільшим злочином, з яким довелося боротися Єремії, було ідолопоклонство, яке стало причиною численних Божих покарань. Духовна присутність палких слів Єремії у публіцистиці о. Василя Мельника (Лімниченка) пояснюється тим, що письменник називає свою епоху добою виродження людини. Її ознаки: духовна порожнеча людини («Душа модерної людини поміліла. Загасли в ній божественні вогні. Потліли в ній шляхетні пориви. Заїснували у ній усякі ментальні дефекти»), моральна інерція, ідеологічна розгубленість [2, 606]. Він слушно називає сучасну йому епоху не теоцентричною, не антропоцентричною, а механоцентричною [2, 659]. «Першою п'ятформою новочасного демонізму є матеріалізм, – пише Василь Мельник, – за яким неодмінно гряде атеїстичний екзистенціалізм – це філософія надаремности й безсилля людської боротьби. Його прихильники впадають у трагіку власного буття» [2, 589]. Натомість покірність та інертність несумісні з духом католицизму, адже йому притаманна свобода та творча звитяга, постійна позитивна активність. Духовній інертності письменники-католики протиставляли філософію християнського волюнтаризму, тобто християнського прогресивного руху: «Віра в Бога – це передусім глибоке розумове переконання. (...) А

справа християнського руху, справа акції, справа боротьби за реалізацію Божих істин між людьми – це перш за все справа волі. Бо до руху, до чину змагу, до походу спонукує людину її свободна воля. Без напруги волі нема посуву вперед. Без невгнутої волі нема твердого характеру. Тому подвижники християнського прогресивного руху – це християнські активісти. Це люди з міцною, напнутою волею, що перебуває під постійною контролею здорового розуму» [2, 593].

Пророцтва Ісаї зводяться до таких основних тем: Бог є святий, Він не вимагає від людей святості, але цілковитої вірності; Бог – владика історії, людина стає співучасником Божого промислу через віру (сам Ісаєя брав активну участь у житті свого народу, вмів мудро оцінити політичну ситуацію, хоча його патріотизм мав духовний характер – він не бажав для Ізраїля могутності великих держав, а всю надію покладав на Бога); віра проявляється насаперед у виконанні заповідей, лише тоді обрядова побожність має сенс, інакше вона є зневагою Бога; зі старозавітної Церкви, члени якої вражені гріхом, Бог обирає собі святий Залишок – тих, які залишилися вірними і в майбутньому складуть ядро народу Божого; Ісаєя перший з пророків, хто говорить про Месію як Особистість, бо впадуть усі земні царства з їх війнами і жорстокістю, лише один Господь запанує над народами [3].

У статті «Боже Царство на землі» Василь Мельник перегукується з пророцтвами Ісаї, адже за допомогою численних антитез змальовує «тьму кромішню» і Боже Царство, яке в його розумінні асоціюється з постулатами Католицької Церкви. Окреслюючи «ментальність справжнього католика», письменник, зокрема, називає такі її риси: «особисту гідність і свободу, правопорядок, почуття міри, ясність, конкретність та глибину думки про вічні й дочасні речі; він не є безоглядний ідеаліст, а духовий реаліст; всяка ідея в його світогляді має реальний підклад, починаючи від ідеї Бога, за якою криється не якесь туманне поняття, а реальна істина: Творець і Пан всесвіту, особовий Бог; він є безапеляційним поборником ідолопоклонства перед масою та перед стадністю життя; він виступає проти духового нігілізму, бо це – нищівна сила, яка ніколи, ніяк та під жадним оглядом не може бути припасована до його світосприймання» [2, 613].

Проблема духовного нігілізму часто впливає зі світогляду масовості, стадності, тому письменники-«логосівці» вдалися до активного пропагування філософії християнського персоналізму, основні постулати якої викладено у рядках: «(...) кожна одиниця – це окремий світ Божий, це неповторний світ Божий, це цінність, вартніша від усієї вселенної. Бо ця одиниця – це Божа подоба! Бо якщо вона чесна і шляхетна та має в

собі Бога, її безсмертна душа така велична й міцна, що перетриває всі катаклізми та всі кінці землі і всесвіту» [2, 594]. У статті «Християнська демократія» Василь Лімниченко також пише: «В мілітаризмі людина – гарматне м'ясо, в імперіялізмі – штука худоби, в дарвінізмі – тварина. А в політичній лібералізмі людина – це Бог! В марксівському соціалізмі людина перекинулася в число, а комунізм зробив з неї коліщатко у величезній державній машині. Тим часом те основне право для людини, за яке Католицька Церква бореться, – це ніщо більше, тільки те, щоб людина була людиною! Щоб вона могла повнотою виявляти і розвивати свою особистість [2, 693]. Отже, на думку «логосівців», без реформи конкретної особистості, без відродження її духовного нутра всяка суспільна реформа буде безуспішною.

У міжвоєнні роки ХХ століття людина, як і нація загалом, часто опинялася перед дилемою: Схід чи Захід, духовне чи матеріальне, атеїзм чи християнство тощо. Тема вибору безликої маси порушується у статті о. Василя Мельника (Лімниченка) «Кого з двох бажаєте?», в якій автор опрацьовує біблійний сюжет про суд над Христом у Пилата. Коли Пилат дав юдеям можливість зробити вибір між Христом та Вараввою, натопв, поза всякою логікою та справедливістю, обирає злочинця. Пилат, злякавшись юрби, видав Ісуса на розп'яття. Цей епізод є надзвичайно промовистим як для життя окремої людини, так і для буття нації. Письменник-«логосівець» пояснює його так: «Кого з двох бажаєте? І те, що в останніх роках заіснувало на землі, проречисто підтверджує цю істину. Бо цей двоподіл людей, що твориться на наших очах, ця боротьба, що починає вестися й ведеться між двома духовними світами, між двома культурами, між двома великими таборами розпаденого людства, – це, в своїй найглибшій суті, відповідь на запитання: Кого з двох бажаєте? Варавву чи Ісуса, що зветься Христос? Кого хочете мати за Царя: Варавву чи Христа? Коли призадумаємося над історією нашого народу, а в цій призадумі гадками сягатимемо аж до істотних коренів нашої історичної дійсності, переконаємося, що і в наших умовах всі проблеми кінець-кінцем зводяться до однієї основної проблеми: – Кого з двох ви бажаєте? Варавву чи Ісуса, що зветься Христос?» [2, 573]. Отже, як бачимо, цими рядками письменник декларує такі погляди на формування нації, які мали місце в одкровеннях старозавітних пророків: допоки Бог не буде єдиним Царем над людьми, а земні володарі не схиляться перед Божими законами, не варто надіятися на успішний розвиток держави. Пророки, як узагальнює Галина Теслюк, ставили такі вимоги до земних правителів: по-перше, царем може бути лише вихідець з Ізраїля, а представник жодної іншої національності (в ширшому значенні – жодна інша держа-

ва) не має управляти вибраним народом; по-друге, не має покладатися на військову силу, яка б забезпечила цареві тривале правління; по-третє, його сімейне життя має бути впорядкованим; по-четверте, збагачення не може бути самоціллю володарювання; по-п'яте, цар не має права вивищуватися над своїми співгромадянами-«братями», а має дбати про їх добробут і забезпечити рівні права усіх громадян перед Законом; і останнє, цар зобов'язаний мати у своїм домі копію книги Закону Божого, щоб читати і виконувати Господні установи. (...) Світська влада мала б бути політичним інструментом Божої влади для встановлення Божого царства. Іншими словами, царська влада мала бути засобом, а не метою [4, 2].

У цьому контексті особливої ваги набуває постать Йоана Христітеля, якого вважають пророком на межі двох Завітів. Василь Мельник наголошує, що українському народові вкрай потрібні предтечі, «що на громадських, суспільних і політичних ділянках нашого прилюдного життя голосно і проречисто, засадничо і програмово, ясно і недвозначно зайняли би безкомпромісові позиції Христа, позиції християнства, позиції св. Католицької Церкви» [2, 626], які «проповідували би Божу правду не тільки словом, але цілим своїм життям, проповідували би навіть тоді, коли їх голови так, як голова св. Йоана Христітеля, мали би опинитися на підносі противника» [2, 627]. Отже, як уже зазначалося, тема духовного і політичного проводу нації представлена у публіцистиці Василя Мельника дуже широко, оскільки вона була актуальною на всіх історичних етапах розвитку України, а в першій половині ХХ століття постала особливо гостро.

Висновки. Католицький письменник о. Василь Мельник (Лімниченко) був глибоко закорінений у Святому Письмі. В усіх жанрах його художньої спадщини спостерігаємо алюзії, ремінісценції з Книги Книг. Публіцистиці письменника властиве часте цитування біблійних пророчств, псалмів, окремих євангельських текстів, які служать авторитетним опертям світоглядних позицій автора. У всьому творчому доробку письменника домінантним є образ Христа, в якому міститься повнота людського і божественного буття, проте «логосівець» послуговується також іншими біблійними образами (Богородиця, ангели, Йоан Предтеча, пророки, Пилат, Варавва тощо), які проливають світло на розуміння таїни людського буття.

Загальна настроєвість публіцистики о. Василя Мельника позначена оптимізмом, надією, вірою в особливе призначення українського народу: «Кожен з нас повинен собі ясно здати справу з цього, яке післанництво українського народу є історичне, тобто, яке післанництво українського народу є від Бога! А пізнавши його, кожен з нас зі свого боку

своїми скромними силами повинен змагати до здійснення того всенародного історичного завдання!» [2, 706].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гром'як Л. М. Отець Василь Мельник – письменник Василь Лімниченко / Лілія Гром'як // Мельник Василь, о. (Василь Лімниченко). Релігія і життя (поезія, проза, драма, публіцистика, релігійні статті) / [За заг. ред. проф. Р. Гром'яка; упор. і післямова Л. Гром'як]. – Тернопіль : Збруч, 1999. – С. 783–819.
2. Мельник В., о. (Василь Лімниченко). Релігія і життя (поезія, проза, драма, публіцистика, релігійні статті) / Василь Мельник / [За заг. ред. проф. Р. Гром'яка; упор. і післямова Л. Гром'як]. – Тернопіль : Збруч, 1999. – 830 с.
3. Мень А. В. История религии : В поисках Пути, Истины и Жизни. В 7 т. Т. 5 : Вестники Царства Божия : Библейские пророки от Амоса до Реставрации (VIII – IV вв. до н. э.) / о. Александр Мень. – М. : СП «Слово», 1992. – 431 с. – // Режим доступу : http://alexandrmn.ru/books/tom5/5_tom.html
4. Теслюк Г. Ставлення до влади старозавітніх пророків // Християнин і світ. № 2. – 2010. – С. 4–8. [Електронний ресурс]. – // Режим доступу : <http://xlc.com.ua/biblija-pro/4-biblija-pro/36-stavlennja-do-vlady-starozavitnih-prorokiv>.

Статтю подано до редакції 6.10.2013 р.

УДК 821.161.2:821.111(73)-97

Іван ЗИМОМРЯ,
м. Дрогобич-Ужгород
Людмила УГЛЯЙ,
м. Ужгород

ПРОЗА ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ ТА ТОНІ МОРРИСОН: РЕЛІГІЙНІ МОТИВИ ЯК ОБ'ЄКТ РЕЦЕПЦІЇ

У статті зроблено спробу охарактеризувати зразки прозової творчості Емми Андієвської та Тоні Моррісон з проекцією на опис релігійних і фольклорних елементів текстів. Особлива увага відведена аналізу складного внутрішнього світу героїв та особливостей концепції «Бог – батьківщина – людина», втіленої у романах української та американської письменниць.

Ключові слова: релігійні мотиви, духовність, ідентичність, фольклор.

Zymomyra I., Uhlyay L. Emma Andiyevska's and Toni Morrison's Prose: Religious Motives as an Object of Reception

The article aims at characterizing Emma Andiyevska's and Toni Morrison's fiction and provides a description of religious and folklore elements. Special attention is paid to the characters' complex inner world and the concept of «God – motherland – person».

Key words: religious motives, spirituality, identity, folklore.

Зимомря И., Углей Л. Проза Эммы Андиевской и Тони Моррисон: религиозные мотивы как объект рецепции

В статье сделана попытка охарактеризовать образцы прозаического творчества Эммы Андиевской и Тони Моррисон с проекцией на описание религиозных и фольклорных элементов текстов. Особое внимание отведено анализу сложного внутреннего мира героев и особенностей концепции «Бог – родина – человек», воплощенной в романах украинской и американской писательниц.

Ключевые слова: религиозные мотивы, духовность, идентичность, фольклор.

Постановка проблеми. У художній літературі релігійні вірування мають, окрім символічного, ще й психологічно-емоційне значення [9, 334]. Звідси – постійний інтерес до цієї проблематики з боку представників різних національних літературних систем. У цьому зв'язку варто підкреслити: в українському письменстві акцент покладено передусім на морально-етичний зміст християнського вчення. Відтак у текстові

© Зимомря І., Углей Л. Проза Емми Андієвської та Тоні Моррісон: релігійні мотиви як об'єкт рецепції

структури органічно введені образи Христа, Діви Марії, а ширше – біблійні сюжети й мотиви.

Аналіз досліджень. У статті опрацьовані науково-критичні студії О. Астаф'єва, О. Байєра, К. Брукс, А. Нямцу, М. Юлікової, в яких стрижневе місце відведене розкриттю аспекту моралі та духовності «Я-особи». Водночас доцільно підкреслити: творчість Емми Андієвської, з одного боку, та Тоні Моррісон – з іншого, потребує глибшого дослідження у зіставному плані.

Мета статті полягає у висвітленні релігійних і фольклорних елементів у прозі Емми Андієвської та Тоні Моррісон, а також в осмисленні специфіки зображення в їхніх романах кризових ситуацій героїв.

Виклад основного матеріалу. В українському письменстві духовність відіграє особливо вагомий роль. Це засвідчує, зокрема, різножанрова творчість Петра Гулака-Артемівського, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Юрія Федьковича, Михайла Старицького, Лесі Українки, Івана Франка, Ольги Кобилянської, Павла Грабовського, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Володимира Винниченка, а також представників сучасної української літератури, при чому, Івана Чендея, Петра Скуця, Дмитра Павличка, Івана Драча, Ліни Костенко, Емми Андієвської. Названі митці опираються у своїх творчих пошуках, у тім числі, на підвалини християнських вірувань українського народу. Адже, як зазначив відомий український літературознавець і критик Олександр Астаф'єв, «золоті правила» людського співжиття виписані в «священних книгах», зокрема в Біблії» [4, 16]. У цьому плані Всевишній Бог є еталоном духовності, взірцем для наслідування для усього людства.

Християнська концепція світогляду художньо переконливо втілена у прозовій творчості Емми Андієвської (1931). Її творчість характеризується висвітленням складного внутрішнього світу героїв. Авторка підштовхує читача до аналізу активного підґрунтя їхніх переживань, усвідомлення причин виникнення кризової ситуації. Письменниця творить цілісні характери як носіїв добра, так і зла. З метою розкриття образів вона вдається до широкого використання міфів, легенд, звичаїв, що презентують різні культурні традиції (антична, язичницька, індійська, християнська). При цьому вона створила власну самобутню міфологію, яка, хоч і має відтінки традиційних класичних переказів та вірувань, виразно побудована на українському ґрунті [6, 94]. У цьому контексті слід зазначити: письменниця на всі етапах творчості налаштована на пошуки нових форм вираження вічних мотивів. Останні, за влучним формулюванням Анатолія Нямцу, стали традиційними для

загальнокультурної свідомості з огляду на здатність «моделювати важливі соціокультурні процеси епохи» [7, 83].

Відкрита соціальна проникливість, глибока етично-моральна вимогливість проступає у творах «Герострати» (1970), «Роман про добру людину» (1973) та «Роман про людське призначення» (1982) Е. Андієвської. Наскрізною ідеєю її романістики є увиразнення покликання людини, у тім числі на основі християнської моралі. Для ґрунтовного осягнення змісту її прозових полотен від реципієнта вимагається глибинне прочитання текстів, їхнє «декодування». Так, у романі «Герострати» мисткиня розкриває ідейність людського буття та божественного начала. Адже геростратизм з-під її пера постає явищем, яке становить загрозу морально-духовному життю людини, зумовлює втрату з боку особистості людських якостей [6, 10]. Геростратизм втілений у постатях, які прагнуть за будь-яку ціну увійти в історію. Підґрунтям такого явища може слугувати нестача віри у вищі сили, у вічне життя душі поза тілесною тимчасовою оболонкою. Тому через страх швидкоплинності земного життя люди зважуються на відчайдушні вчинки з метою фіксації пам'яті про себе у свідомості інших. «Ті, що вірять у даровану Богом вічність, – наголосила Емма Андієвська в інтерв'ю з одним із авторів цього матеріалу, – не потребують бути геростратами. Герострат – це людина, яка націлена на вічність. Проте він не вірить у можливість отримати її у Бога» [6, 131]. Головний герой роману Антиквар теж піддається таким почуттям. У пошуках своєї ідентичності він постає перед вибором добра і зла. Він потрапляє у кризовий стан – ситуацію емоційного і розумового стресу, що тягне за собою зміни в структурі «Я-особи». Сутність такого стану пов'язана з якісним переходом людини на новий етап, де відкривається нова картина світу, нові смисли та стосунки з людьми, переглядається система цінностей [5, 9]. Причина його стресу – поява Клієнта, який пропонує написати його біографію, проте не надає ніякої інформації про себе. Натомість він вимагає від Антиквара самостійно збирати дані. Це вибиває протагоніста зі звичного порядку: він забуває деякі події зі свого життя, втрачає інтерес до роботи, стає імпульсивним та непослідовним у своїх діях. Його супроводжують галюцинації, діалоги з уявними людьми. Він поринає у роздуми про мотиви людських вчинків. В один з таких критичних моментів йому зустрічається Дом – неоднозначний персонаж твору з безліччю особистісних протиріч. Він – духовний наставник для Антиквара і своїм пророцтвом спонукає його до розв'язання певних життєвих задач. Його настанови полягають в обґрунтуванні необхідності усвідомлення відносності понять добра і зла, а вже по-

тім – прийняття рішення. Крім того, Антиквар веде уявний діалог з Христом. Таким чином, сумніви щодо свого нелегкого вибору турбують його свідомість і залежать від закладених у ній певних моральних принципів. Вони й не дали можливості Антикварові остаточно з'їхати з глузду; до нього прийшло просвітлення розуму і повернулася адекватність сприйняття та діяльності.

Внутрішні діалоги та монологи відображають психічний стан Антиквара, вказуючи на його справжню духовну сутність. Поставши перед вибором моралі та потурання егоїзму, протагоніст пройшов довгий шлях роздумів та вагань. Проте він переборов кризову ситуацію після довготривалого та ретельного аналізу свого життєвого досвіду та переконань. Як результат, він ідентифікував себе як духовно збагачену особистість. Отже, в романі «Герострати» Е. Андієвська вказує на кризу, що веде до відродження [6, 42].

На відміну від «Геростратів», у «Романі про добру людину» змальовані життєві перипетії героїв на тлі історичних фактів, а не вигаданих подій. Але й цей роман не позбавлений символічного поєднання реального та ірреального. Події зображені суб'єктивно, оскільки письменниця сама пережила катаклізми воєнного періоду та вимушеної адаптації на чужині. Герої роману знову поставлені у межові ситуації. Це – мігранти зі Східної Європи. В умовах Другої світової війни вони змушені існувати в новому для них середовищі, оскільки позбавлені можливості повернутись на батьківщину. Вони перебувають у Міттенвальдському таборі в очікуванні рішень, що безпосередньо впливають на їхні долі. Опинившись у замкнутому просторі, мешканці таборів «Ді-Пі» нерідко вдаються до неадекватних учинків, що супроводжуються галюцинаціями. Єдиним прихистком рідного мовного середовища для них стає релігія. Боже слово та любов до рідної землі вселяли в них надію на виживання й повернення. Навіть перебуваючи в скрутних умовах табору, вони не втратили духовності. Вони залишалися здатними співчувати та допомагати один одному. Високоморальні начала героїв перебувають у підсвідомості й поступово розкриваються залежно від гостроти життєвої ситуації [6, 53]. Розмови персонажів Е. Андієвської про Україну супроводжуються згадками про Творця. Символічними є спогади про українську пісню, яка характеризує духовний світ українців, річку Дніпро, оскільки вода для християн є середовищем для хрещення, соняшник, який уособлює сонце як джерело всілякої благодаті. Отже, Україна для них – святий край, до якого їм немає вороття.

У «Романі про добру людину» Е. Андієвська ставить персонажів перед вибором добра і зла. Головний герой Дмитрик на сторінках тво-

ру здійснює неоднозначні вчинки. Перебуваючи в безвиході, він приймає рішення, від яких залежало передусім його виживання. Прокинувшись його духовності допоміг голос корови. Вона була серед худоби, яку саме різав Дмитрик. Її запитання «Дмитрику, чи ти добрий?» [2, 67] пробудило в ньому роздуми про сутність його існування. Зрозуміло, йдеться тут про голос сумління. Він згадує, що не зробив нічого доброго для інших, і просить Бога продовжити йому життя заради цієї благородної мети. Дмитрик стримує обіцянку, дану Всевишньому: він рятує Петра Копиленка від самогубства, Василя Терещенка від радянської душогубки, переховує чоловіка тітки Теклі тощо. Отже, закладені в ньому моральні характеристики не дозволили йому втратити свою духовність. Письменниця наводить реципієнта на думку, що людина сама обирає для себе шлях добра чи зла. Однак, вона повинна усвідомлювати наслідки свого вибору.

Тематика «Роману про людське призначення» істотно не відрізняється від згаданого твору «Роман про добру людину». Тут йдеться про українських мігрантів, розсіяних по всьому світу. Хоча герої роману знаходяться вже не в замкнутому просторі табору, проте вони все ще перебувають в пошуках власної ідентичності та життєвого призначення. Письменниця не виділяє головного героя, а зображує націю як суб'єкт, до якого належить кожний індивід [6, 75]. Тому й життєве призначення їх є одночасно всезагальним і персональним.

Патріотизм авторки особливо простежується при змалюванні оптимістичного майбутнього України. Вона вбачає Хрещатик, головну вулицю столиці України, центром землі. Останньою надією на світле майбутнє держави лишається церква. Тому українці прямують на з'їзд до Риму на зустріч з Папою Римським. Велич Вічного Міста як осередку релігії на чолі з Папою, найвпливовішою особою у церковній ієрархії, не поступається важливості їхньої мети – призначення Блаженнішого кардинала Йосифа Сліпого патріархом української церкви. Активісти вірили, що він, як духовний наставник, допоможе українському народові зберегти рідну мову і тим самим не розколотися. Адже українці боялися повторення долі будівників Вавилонської вежі. Тільки особистості з багатим духовним світом спроможні гідно подолати всілякі життєві труднощі. Таким чином, авторка вказує на пошук правди шляхом відкриття серця Богові. Людське призначення полягає в пізнанні Бога: «Людині треба насамперед лікувати душу, перш ніж хапатися за тіло» [3, 209].

Прозові полотна Е. Андіївської просякнуті високою духовністю та глибоким патріотизмом. Її творчість базується на концепції триєдності

«Бог – Україна – людина» та висвітлює загальнолюдські духовні цінності на фоні історичних подій та життєвих реалій. Героям її романів, як і їй самій, доводиться виживати у чужорідному середовищі та дбати про збереження своєї національної свідомості. Така мета може бути досягнута тільки за наявності в людині моралі та духовності, які є провідними путівниками до істини.

Для англомовної культури, зокрема афро-американської, зображення духовної необхідності також має пріоритетну основу. Білих та чорношкірих американців, незалежно від їхніх життєвих позицій, поєднує віра у вищі сили, які спрямовують особистість на шлях правди. Церква завжди була осередком соціального устрою кожної общини. Особливо загострено релігійне питання поставало перед афро-американським населенням США за часів рабства. Африканці, яких насильно відірвали від коріння, почувалися безпомічними на чужині. Вони опинилися у безвиході, будучи приреченими на працю у неволі, знущання та загибель. Релігія стала для них єдиним простором для свободи.

У церквах, молячись разом зі своїми господарями, раби користувались друкованими текстами. Але на самоті вони самі творили тексти та мелодії своїх релігійних гімнів. Вони стверджували, що їхні пісні містили більше віри, ніж церковні збірки білих. Американський історик Лоуренс Уільям Левайн у студії «Культура та свідомість чорношкірих: афро-американська народна думка від рабовласництва до свободи» («Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom», 1978) зазначив: «Вони співали всією душею і всім тілом: вони нахилили голови, тупотіли ногами, трясли колінами, вибивали ритм мелодії ліктями й руками та виспівували слова з очевидним задоволенням» [10, 42]. Так з'явилися традиційні афро-американські музичні форми спірічуелз та блюз, а згодом і джаз, який перетворився на самостійний напрямок в музиці. Джазове мистецтво стало засобом передачі суспільного досвіду для наступних поколінь та сприяє загоєнню душевних ран [13, 168].

Життєвий устрій чорношкірих американців гранично реалістично зображений у творчості сучасної афро-американської письменниці Тоні Моррісон (1931), ровесниці Емми Андієвської. Вона є авторкою численних широких прозових полотен («Найблакитніші очі» («The Bluest Eye», 1970), «Сула» («Sula», 1973), «Смоляне опудалко» («Tar Baby», 1987), «Джаз» («Jazz», 1992), «Рай» («Paradise», 1999), «Любов» («Love», 2003), «Милосердя» («A Mercy», 2008)) і, з огляду на їхню змістову сутність, посідає чільне місце у світовій літературі. У своєму художньому світі письменниця створила сталий зв'язок у системі вар-

тостей: духовність, родинне коріння, братерство у спільноті. Вагому роль у прозі письменниці відіграють складність і жертвовність життєвого вибору героїв у межових ситуаціях. Це творить підґрунтя психологічного наповнення текстових структур. У романах письменниці розглядає багатогранність духовного світу афро-американців. Вона створює своєрідний культурний міф, який можна трактувати на рівні складової національної сутності та особистої самосвідомості. Її твори утверджують активну присутність сформованого вибору щодо показу етнічної специфіки населення Америки з огляду на мовні та культурні особливості.

Найвизначнішим романом Тоні Моррісон є «Улюблена» («Beloved», 1987), за який авторка першою з афро-американських письменниць була удостоєна Пулітцеровської (1988), а згодом і Нобелівської премії (1993) в галузі літератури за відродження афро-американського фольклору й міфології та записів усної народної творчості з метою їхнього збереження [8, 59]. Провідною темою роману є рабство та його наслідки у постколоніальний період у США. Дії відбуваються в штаті Огайо після Громадянської війни (1861 – 1865). У творі згадуються численні релігійні обряди, які допомагають чорношкірим жителям містечка Цинцинаті зцілитися від душевних ран. Роль духовного наставника у названому романі відведена Бебі Сагз – свекрусі головної героїні Сети. Побувавши у рабстві, яке лишило в її пам'яті численні болючі спогади (втрата чоловіків, дітей, онуків, знущання, приниження), вона змогла віднайти у собі сили для гідного існування після нього. Позитивне світобачення та глибокі релігійні вірування допомогли жінці відновити свій душевний стан. Результати були очевидними: вона постійно перебувала в піднесеному настрої, допомагала співгромадянам, мала достатньо харчів для себе та гостей («Baby Suggs' three (maybe four) pies grew to ten (maybe twelve)» / «Три (можливо, чотири) пироги Бебі Сагз переростали в десять (можливо, дванадцять)» [11, 137]). Старенька проповідує на лоні природи, у місцині під метафоричною назвою «Очищення» («Clearing»), зцілюючи поранені рабством душі чорношкірих американців силою слова. Через це її називають «позацерковним священиком» («unchurched preacher») [11, 87]. Її зцілення – це очищення безкорисною допомогою чи порадою. Мораль Бебі Сагз побудована не тільки на духовних принципах, але й любові до ближнього. Вона змогла переступити через біль втрат і віднайти в собі любов до життя в усіх його проявах, тому й інших закликає відшукати в собі любов і випромінювати її іншим. Великого значення вона надає здатності сприйняття в уяві.

Текст мовою оригіналу:

«She did not tell them to clean up their lives or to go and sin no more. She did not tell them they were the blessed of the earth, its inheriting meek or its glorybound pure. She told them that the only grace they could have was the grace they could imagine. That if they could not see it, they would not have it» [11, 88].

Текст мовою мети:

«Вона не казала їм навести лад у своєму житті або покинути грішити. Вона не казала їм, що вони були благословеними на землі, не казала про їхню успадковану смиренність чи чистоту, позбавлену німбу. Вона казала їм, що єдине благовоління, що вони могли мати, було таким, яким вони тільки могли уявити. І якщо вони не бачитимуть його, то й не матимуть» (переклад – Л. У.).

Ще одна картина релігійного обряду відтворює ритуальне очищення співом за допомогою групи жінок, які зібралися біля будинку Сети, щоб допомогти їй звільнитися від страждань через вбивство своєї дитини. Адже духовна сила ритуального співу не може зрівнятися зі значенням слів.

Текст мовою оригіналу:

«For Sethe it was as though the Clearing had come to her with its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice until they found it, and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock the pods off chestnut trees» [11, 261].

Текст мовою мети:

«Для Сети це було неначе очищення, що прийшло до неї з жаром і листям, що ледь трималося. Голоси жінок налаштовувались на правильне звучання, ключ, код, звук, що розбивав зміст слів. Голос наклався на голос, поки вони не знайшли єдності. А коли знайшли, то пролунала така хвиля звуку, яка могла б сягнути глибинної води та зірвати кору з каштанів» (переклад – Л. У.).

Джаз, як плід афро-американського фольклору, посідає чільне місце в однойменному романі «Джаз» («Jazz», 1992) Тоні Моррісон. Цей музичний напрям став символом урбаністичного життя чорношкірих американців, які мігрували з рабовласницького Півдня на Північ до Нью-Йорка у пошуках кращої долі. Нью-Йорк ХХ століття – це особливий культурний та соціальний ареал, де перехрещуються долі представників різних культур та суспільних прошарків. Сповнене спокус, це місто характерне шаленим життєвим ритмом та жорсткими

правилами існування. Таким Нью-Йорк є і для головних героїв роману Джо та Вайолет – подружжя з Вірджинії. Мегаполіс руйнує їхні подружні взаємини. Джо зраджує дружині з молодою дівчиною Доркас, яку сам і вбиває з ревнощів. Вайолет, прийшовши на похорон коханки Джо, вчиняє спробу понівечити її обличчя. Отже, духовність, властива афро-американцям, нівелюється обома героями під впливом жаги до матеріальних благ і насолод. Тут відчутна алюзія до образів Адама та Єви. Авторка наголошує на дії межових ситуацій, під впливом яких «Я-особа» ризикує втратити свою ідентичність разом з належними їй моральними якостями. Потрапивши в тенета міського життя, герої не в змозі вирватись із нього безслідно для їхнього внутрішнього стану. «It pulls him like a needle through the groove of a Bluebird record... You can't get off the track a City lays for you» / «Воно штовхає його, як голку, вздовж жолобка платівки Блубьорд... Ви не можете зійти з доріжки, що проклало для вас Місто» [12, 120]. Джазова платівка постає метафорою для зображення обмеженого способу міського життя та його диктатури. Вона змушує героїв кружляти у колі своїх переживань. Тому важливо стати на вірну доріжку («track») і не сходити з неї.

Висновки. Виразною особливістю афро-американської культури є глибока релігійність. Ритуальним пісенним обрядам відводиться суттєве, іноді й вирішальне значення у подоланні життєвих перипетій. Тоні Моррісон, власне, як знакова представниця афро-американського письменства, широко використовує зразки народного фольклору з метою передачі духовної спадщини свого народу наступним поколінням. Основна ідея її прозових зразків полягає у заклику до єдності афро-американського населення через духовне зцілення. Аналогічну мету щодо увиразнення рідному народу важливості плекання духовно-ціннісних засад ціннісних орієнтирів переслідує і чільна репрезентантка української літератури – Емма Андіївська. У цьому зв'язку примітним є твердження О. Астаф'єва: «Щоб ототожнитися із самим собою, треба було звільнитися від випадкового, плотської чуттєвості і вивести своє «я» назовні, поза тіло» [4, 22]. Як показав аналіз, релігійні мотиви відіграють істотну роль у прозі Е. Андіївської та Т. Моррісон.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андіївська Е. Герострати / Е. Андіївська. – Мюнхен : «Сучасність», 1971. – 500 с.
2. Андіївська Е. Роман про добру людину / Е. Андіївська. – К. : «Орій», 1993. – 270 с.
3. Андіївська Е. Роман про людське призначення / Е. Андіївська. – Мюнхен : «Сучасність», 1982. – 454 с.

4. Астаф'єв О. Поетичні системи українського зарубіжжя / О. Астаф'єв. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2005. – 64 с.
5. Байер О. О. Життєві кризи особистості: Навч. пос. / О. О. Байер. – Дніпропетровськ : В-во ДНУ, 2010. – 244 с.
6. Зимомря І. Романи Емми Андієвської : психологічний дискурс / І. Зимомря. – Дрогобич : «Коло», 2004. – 146 с.
7. Нямцу А. Е. Фантастические парадоксы человеческого мира / А. Е. Нямцу. – Черновцы : «Рута», 1998. – 120 с.
8. Butler-Evans E. Race, Gender, and Desire : Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker / E. Butler-Evans. – Philadelphia : Temple University Press, 1989. – 232 p.
9. Brooks C. Community, religion, and literature : Essays / C. Brooks. – Columbia : University of Missouri Press, 1995. – 334 p.
10. Levine L. W. Black Culture and Black Consciousness : Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom / L. W. Levine. – New York : Oxford University Press, 1978. – 522 p.
11. Morrison T. Beloved / T. Morrison. – New York : Penguin, 1987. – 324 p.
12. Morrison T. Jazz / T. Morrison. – New York : Plume, 1992. – 230 p.
13. Simawe S. A. Black Orpheus : Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison, Garland Publishing / S. A. Simawe. – New York : Garland Publishing, Inc., 2000. – 275 p.

Статтю подано до редакції 6.10.2013 р.

УДК 821.112.2(436)(092):82.09

Наталія ЛАЗІРКО,
Наталія ОЛЕКСИН,
м. Дрогобич

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ РАЙНЕРА МАРІЇ РІЛЬКЕ В КРИТИЦІ ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА

У статті проаналізовано дослідження В. Державина, присвячене творчій особистості німецького письменника Р. М. Рільке. Представлено основні параметри творчого універсуму німецького митця, окреслено методологічні стратегії досліджень його творчості цим українським літературознавцем.

Ключові слова: *аналіз, дослідження, естетика, німецька література, стиль, творчість.*

Lazirko N., Oleksyn N. R. M. Rilke's Creative Output in the Literary Estimation of Volodymyr Derzhavyn. The given article deals with V. Derzhavyn's research which pertains to the creativity of R. M. Rilke. The basic parameters of the author's creative universe are represented in the literary estimation of the Ukrainian scholar. Methodological strategies of research are outlined which specify Rilke's output as perceived by the Ukrainian literary critic.

Key words: *analysis, research, aesthetics, German literature, style, creation.*

Лазирко Н., Олексин Н. Особенности рецепции творчества Райнер Мария Рильке в критике Владимира Державина. В статье проанализированы исследования В. Державина, посвященные творческой личности немецкого писателя Р. М. Рильке. Представлены основные параметры творческого универсума немецкого художника слова, очерчены методологические стратегии исследований его творчества этим украинским литературоведом.

Ключевые слова: *анализ, исследование, эстетика, немецкая литература, стиль, творчество.*

Постановка проблеми. Досягнення української літературознавчої науки ХХ століття були б неповними без праць вчених на еміграції. Маємо на увазі дослідження української та зарубіжної літератур Володимира Державина (1899–1964) – літературознавця, мовознавця, перекладача, критика та поета, автора понад 2000 праць з проблем національної та світової літератур, теорії літератури. Діяльність цього вченого, попри повернення в українську історіографію багатьох еміграційних діячів (Є. Маланюка, Юрія

© Лазірко Н., Олексин Н. Особливості рецепції творчості Райнера Марії Рільке в критичі Володимира Державина

Клена, О. Ольжича, Л. Білецького, Ю. Лавріненка, Ю. Шереха, О. Тарнавського, Л. Рудницького та багатьох інших), досі не знайшла належної оцінки. Складність процесу комплексного осягнення наукової та художньої творчості цього митця полягає у тому, що й досі нема повної бібліографії його праць, що друкувалися на сторінках еміграційної періодики, а тому так поволи повертаються із закордонних архівів «додому». Актуальним для сучасної літературознавчої науки є вивчення і критичне осмислення цих досліджень, які стають ще одним кроком до створення цілісної картини історії літератури та літературної критики як міжвоєнного двадцятиліття в Україні, так і української еміграції ХХ століття.

Аналіз досліджень. Наукова спадщина Володимира Державина, не зважаючи на відсутність повного зібрання його творів, вже ставала предметом наукового зацікавлення Ігоря Качуровського, Степана Хороба, Олександра Астаф'єва, Тараса Салиги, Тараса Шмігера, Надії Басенко. Зазначимо, що ці праці, в основному, присвячені проблемам дослідження історії та теорії української літератури, а також аспектам вивчення перекладознавчої діяльності Володимира Державина. У цих роботах утверджується думка про те, що, як зазначає С. Хороб, «не абсолютизуючи всіх праць діаспорних вчених про літературно-художню творчість, усе ж зауважимо, що їх високий науковий рівень став можливим завдяки використанню ними (без будь-якого політичного тиску й суспільних перепон) найновіших західноєвропейських теоретико-методологічних та історико-літературних підходів до осмислення і розуміння художніх явищ чи й загалом мистецьких і культурних процесів» [9, 3].

Нами теж була зроблена спроба осягнути бачення Володимира Державина творчої постаті Стефана Георге, проте ця робота мала компаративістичний характер, адже предметом її розгляду була рецепція творчості цього німецького митця в Юрія Клена та Володимира Державина [6].

Проте на творчий портрет австрійського поета Райнера Марії Рільке, представленого у невеликій публікації Володимира Державина, ніхто з літературознавців ще не звернув уваги, що зумовлює новизну і актуальність нашого дослідження. Аналіз цієї наукової праці Володимира Державина дає можливість представити погляди українського вченого на особливості поезики Р. М. Рільке, а також окреслити основні концепції бачення Державином творчості цього митця.

Метою нашого дослідження є репрезентація поглядів Володимира Державина на творчу постать австрійського поета Райнера Марії Рільке. З поставленої мети випливають основні завдання: окреслити основні концепції бачення творчості Райнера Марії Рільке у літературознавчому дослідженні українського вченого, задекларувати основні параметри наступних досліджень у запропонованій проблематиці.

Виклад основного матеріалу. Володимир Державин, як і значна частина дослідників літератури на еміграції, постає науковцем, який «був заряджений духом глибокого патріотизму і справжнього націоналізму, що давав йому всі підстави гідно оцінювати і знати літературу інших народів, не применшуючи водночас значення в духовному розвої людства і рідного національного письменства», а тому «ця українськість і європейськість однаковою мірою були важливими для дослідника з діаспори», адже «українське літературознавство на еміграції, виконуючи свою велику місію у знайомстві світового загалу з вершинами українського письменства, просто не могло, не сміло писати абияк» [9, 3]. Його статті, присвячені творчості західноєвропейських поетів (Рільке у тому числі), драматургів та прозаїків, мали на меті збагатити читачів знаннями про того чи іншого діяча, адже «українська молодь, яка формувалася в тридцятих роках (*XX століття* – *Н. Л.*), а також і ширші кола технічної інтелігенції – через незнання мов і специфічне спрямування як високо шкільних програм, так і видавничих плянів (де перевагу письменникам Західного світу віддавалося за критерієм «лівизни», а не мистецької якості) – фактично були тільки поверхово обізнані зі світовою культурою взагалі, а з літературою зокрема» [9, 15].

Стаття Володимира Державина «Райнер Марія Рільке» вперше була надрукована у газеті «Сучасна Україна» (1952. – 7 січня. – С. 9) і була присвячена 25-ій річниці з дня смерті австрійського поета. З огляду на це, специфічною була і мета цього дослідження – осмислити роль і місце цього поета в історії європейської літератури, бо саме на європейськості письменника наголошував В. Державин, зазначаючи, що «уже на початку цього сторіччя (*XX* – *Н. Л.*) компетентнішим колам німецького читачтва було ясно, (...) три ймення величезною, аж незрівняною мірою перевищують усю решту: Стефан Георге, Гуго фон Гофмансталь і Райнер Марія Рільке. Історія потвердила на сьогодні цей суд, але й внесла в посмертну долю тих трьох великих німецьких поетів знаменну диференціацію: Георге прагнув стати насамперед німецьким національним поетом, і цього, безперечно, досяг; (...) Гофмансталь, що належить більшою мірою до вужче австрійського письменства (...) Рільке разом із тим уже встиг стати (...) поетом всеєвропейського масштабу і впливу» [1, 441]. Цей висновок вченого першої половини *XX* століття суголосний з думками сучасних дослідників творчості Р. М. Рільке, які вказують на те, що «вплив якого (*Рільке* – *Н. Л.*) на новітню європейську поезію дуже значний» [7, 28]. Так, Кіра Шахова, вказуючи на роль і місце Рільке у європейському письменстві того часу, пише: «Намагаючись знайти місце Рільке серед численних напрямків, течій, шкіл кінця *XIX* – початку *XX* століття, дослідники його творчості зараховують його то до символістів, то до неоромантиків, то до імпресіоністів або експресіоніс-

тів. Правда ж у тому, що живучи і творячи у бурхливий (у плані мистецьких пошуків) час на зламі століть, Рільке – митець неповторно самобутній» [10, 98].

Володимир Державин ставить Рільке в один шерг з такими відомими діячами, як Гете, Шопенгауер, Ніцше, наголошуючи, що він є таким же «знаним і загально визнаним для культурної еліти цілої Європи, (...) що сам він, за власним визнанням, почував себе насамперед європейцем» [1, 441]. Далі автор коротко подає відомості про місця, в яких жив і творив поет, припускаючи, що саме зміна місця проживання та роботи сформувала в поетові те відчуття «європейськості»: « (...) народившись і проживши молоді літа в Празі, будучи перед Першою світовою війною тісно пов'язаним із слов'янським світом, а ще далеко більше та триваліше – з Парижем і літературно-мистецьким життям Франції» [1, 442].

Український дослідник наголошує однак, що не літературний космополітизм визначає значущість цього митця, а те, що Рільке є одним з «найбільших майстрів німецького мистецького слова, є разом з тим одним з найбільших релігійних мислителів новітньої Європи» [1, 442]. Рільке, на думку В. Державина, репрезентує своє щире ставлення до найважливіших питань християнської віри через осмислення проблем європейського духовного життя, висловлених не лише у поезії, а, насамперед, у прозових творах – збірці новел «Оповідання про милого Бога». Тут український вчений вказує на виникнення «напівмістичних концепцій, багато в чому споріднених із сучасним екзистенціалізмом» [1, 442], бо у цих новелах присутнє відчуття крайньої самотності та передсмертний жах у межовій ситуації. Загалом же, як зазначає П. Іванишин, «найбільш характерним для антропологічного аспекту художньої філософії Рільке є розгляд проблем буття людини, якщо і не з екзистенціалістичної, то з екзистенціальної перспективи» [2, 94].

Аналізуючи особливості поетики австрійського поета, В. Державин акцентує на «філософічній» тематиці, яку розробляв Рільке в останні роки свого життя («Сонети до Орфея», «Дуїнезькі елегії»), і наводить для прикладу поезію «Смерть» (В. Державин не вказує у своєму дослідженні автора перекладів творів Рільке українською мовою), в якій, на думку дослідника, «символічний стиль викладу рівномірно з наростанням містичного настрою, сказати б, розкладається і перероджується у щось досить близьке до сюрреалізму»:

Тут смерть міститься, синявий екстракт
в без блюдця філіжанці й без намист.
Для філіжанки досить дивне місце:
стоїть комусь на п'ясті. Добре так

бачити ще, де злам, немов наждак,
в глазури ручки. Персть. І «наdejда»
на згині, в літер стертих ворожбі.

Це той, хто п'є й кого болить напій,
десь за сніданком прочитав достоту.

Так що ж то за істоти,
Що їх хіба отрут жене супій?

Жили б бо далі? Чи ж їх дур – радість
із споживань, що повні шкод і пут?
Треба в них світ наявности твердий
Виймати, наче штучну щелепу?
Тоді лепечуть. Лепет, вир. . .

О паде зір,
мною колись побачений з моста:
це б не забудь. Стоять! [1, 443]

В. Державин вказує на своєрідний талант Рільке – у реальному бачити щось більше за емпіричну дійсність, по-новому сприймати і тлумачити свої переживання, відчуття, емоції. Дослідник захоплюється майстерністю австрійського поета віртуозно і граційно, разом з тим дуже осмислено, описувати природу:

Вже зір мій по горбах промінням вкритих
спішить повз ледь початий мною шлях.
Так схоплює, чого нам не схопити,
появи повне, нас ізвідала –

і мінить нас, чи гірш щастить, чи краще,
в те, чим ми є, хоч ледь прознає й мрець:
то віє знак, знакам причетним нашим. . .
Ми ж стрічний відчуваєм лиш вітрець

(«Прогоулянка») [1, 444].

Однак найбільший талант Рільке, на думку В. Державина, «полягає в аналізі людської психіки» [1, 444], коли досліджуваний автор намагається по-новому охарактеризувати вже відомих у літературі постатей, з огляду на формулу «доля людини – сама людина»:

І ступив до нього янгол: Треба
вповні йти за мною й се наказ.

Бо щоб хтось здолав, мов властю неба,
тих що й найсолодшим поряд себе
надають гіркот, – мій глас.

Правда й ти не надто ліпше любиш,
(не переч: не знаєш ти),
ти гориш, і зримо в книзі шлюбів,
що численних самоти

до глибинности наблизиш
крізь той вхід. Пускай вступить
мною вділених, щоб знизу
ім в зростанні Гельюїзу
перейти й перевопить

(«Обрання дон Жуана») [1, 444].

Підсумовуючи свої роздуми стосовно деяких аспектів художньої творчості Р. М. Рільке, В. Державин стверджує важливу думку про значний вплив цього великого письменника європейської духовності на українську літературу і цей «вплив на українське красне письменство ростиме мірою ознайомлення нашого суспільства з їх літературною спадщиною» [1, 444]. Як бачимо, у цьому український літературознавець не помилився, бо й на сьогодні «українське рількезнавство виходить зі стану «первісного накопичення», поступово розширюючи горизонти досліджень та інтерпретацій» [5, 9]. Оскільки кожна праця Володимира Державина про творчість західно-європейських митців, як вважає С. Хороб, «проектувалася на національне письменство», тому «увиразняються у згаданих статтях окремі вірогідні припущення вченого про, скажімо, типологічну близькість поетичного мислення» європейців й українських письменників [9, 15]. Володимир Державин вбачає певні типологічні сходження у поетичній творчості Рільке та Юрія Клена, О. Зуєвського, Емми Андієвської, а також називає найкращих (на той час) перекладачів Рільке: Михайло Орест («Жебрак і горда панна»), Богдан Кравців (збірка поезій «Речі і образи»), Ігор Костецький («Пісня про правду»), наголосивши, що спадщина великого поета «повинна привертати до себе найретельнішу увагу наших майстрів мистецького перекладу» [1, 445].

Висновки. Ознайомлення з доробком австрійського поета та дослідження й інтерпретація його творчості українськими літературознавцями ХХ століття, а тепер уже й початку ХХІ-го, вказує на особливе місце, що посідає цей митець у європейському літературному процесі. Не випадковим є зацікавлення його постаттю українськими дослідниками є закономірним,

бо саме «знайомство Рільке з Україною надихнуло на самовдосконалення та пошуки нових форм», а Україна «стала його духовною вітчизною», де «поет віднайшов те, чого так не вистачало йому в атмосфері розпаду Австро-Угорської імперії, – духовність» [4, 52]. Наступні дослідження можуть точніше окреслити грані творчості цього автора в контексті літературознавчих ідей та інтерпретацій Володимира Державина.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Державин В. Райнер Марія Рільке / В. Державин // Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 441–446.
2. Іванишин П. Поет і буття: специфіка онтологічного дискурсу Р. М. Рільке / П. Іванишин // Р. М. Рільке й Україна. Наукові студії та переклади з Р. М. Рільке. – Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2002. – Т. 1. – С. 88–104.
3. Качуровський І. Променисті силуетки: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / І. Качуровський. – Мюнхен : УВУ, 2002. – 797 с.
4. Кравченко Л. Визначальна роль України у формуванні поетичного світу Райнера Марії Рільке / Л. Кравченко // Р. М. Рільке й Україна. Наукові студії та переклади з Р. М. Рільке. – Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2002. – Т. 1. – С. 48–53.
5. Кравченко Л. Передне слово / Л. Кравченко // Р. М. Рільке й Україна. Наукові студії та переклади з Р. М. Рільке. – Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2002. – Т. 2. – С. 5–9.
6. Лазірко Н. Творча постать Стефана Георга в рецепції Юрія Клена і Володимира Державина / Н. Лазірко // *Studia methodologica*. – Тернопіль, 2007. – Вип. 20. – С. 102–110.
7. Наливайко Д. Шукаючи єдності зі світом і людьми. Рільке і Русь / Д. Наливайко // Р. М. Рільке й Україна. Наукові студії та переклади з Рільке. – Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2002. – Т. 2. – С. 27–59.
8. Салига Т. Повернення Володимира Державина / Т. Салига // Слово і Час. – 2007. – № 4. – С. 77–81.
9. Хороб С. Науковий універсум Володимира Державина / С. Хороб // Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 3–16.
10. Шахова К. Райнер Марія Рільке – людина і поет / К. Шахова // Зарубіжна література. – 2000. – Кн. 8. – Ч. 11 (171). – С. 6–9.
11. Шмігер Т. Володимир Державин: теорія і критика перекладу / Т. Шмігер // Збірник Харківського історично-філологічного товариства. – Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди; Харківське історично-філологічне товариство. – 2005. – Т. 11. – С. 205–214.

Статтю подано до редакції 14.09.2013 р.

Тетяна ЛЯХ,
м. Ужгород

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕЗІЙ У ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

У статті досліджуються поезії в прозі Марка Черемшини «З циклу «Листки». Аналізуються мотиви та жанрово-стильові особливості творів.

Ключові слова: поезія в прозі, мотив, образ, символ, ритм, пейзаж, настрій, сецесія.

Lyakh T. Genre and Stylistic Peculiarities of Poems in Prose in Marko Cheremshyna's Creative Output. The article deals with Cheremshyna's poems in prose cycle «Leaves». The motives, genre and stylistic features of poems in prose are analysed.

Key words: poem in prose, motif, image, symbol, rhythm, landscape, moodiness, secession.

Лях Т. Жанрово-стильове своеобразие поэзий в прозе Марка Черемшины. В статье исследуются поэзии в прозе Марка Черемшины «Из цикла «Листки». Анализируются мотивы и жанрово-стилистические особенности произведений.

Ключевые слова: поэзия в прозе, мотив, образ, символ, ритм, пейзаж, настроение, сецессия.

Постановка проблеми. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть до жанру поезії в прозі звернулися західноукраїнські прозаїки В. Стефаник, О. Кобилянська, М. Яцків, Б. Лепкий. Цей жанр став частиною творчої спадщини М. Коцюбинського, С. Васильченка, Дніпрової Чайки, Лесі Українки, Г. Хоткевича. Для Марка Черемшини поезії в прозі (вперше надруковано у 1898 р. в газеті «Буковина» під заголовком «З циклу «Листки»») були своєрідним містком до модерністських західноєвропейських тенденцій, засвідчували, за словами Н. Шумило, «[...] розрив з канонізованими художніми традиціями» [18, 263]. Сплав у свідомості письменника літературної традиції та новітніх образно-стильових форм зумовили жанрово-стильову своєрідність його поезій у прозі.

Аналіз досліджень. Одним із перших оцінку поезій у прозі Марка Черемшини дав А. Музичка, котрий зазначав, що ці твори виконані в імпресіоністичній манері, позаяк автор тут бере за основу «поодинокі вражіння з природи, чи то зорові, чи слухові» [13, 172]. У радянському

літературознавстві ця частина творчої спадщини письменника вважалася неактуальною, тому що була орієнтована на модерністські тенденції тогочасної європейської літератури.

Поезії в прозі Марка Черемшини викликали зацікавлення в сучасних дослідників О. Бігун, Т. Гундорової, О. Казанової, В. Матвіїшина, Р. Піхманця, котрі переважно акцентують на символізмі цих творів. Так, В. Матвіїшин називає їх «символістськими мініатюрами-замальовками, натюрмортами з глибоким філософським підтекстом» [11, 75]. Риси символізму в циклі «Листки» відзначає Р. Піхманець. На думку дослідника, вони виявляються «[...] за допомогою окремих натяків, сугестій, аналогій, ґрунтованих на ірраціональних чинниках й асоціаціях» [14, 241].

Мета статті – аналіз жанрово-стильових особливостей поезій у прозі в творчості Марка Черемшини в типологічних зв'язках зі здобутками інших західноукраїнських прозаїків.

Виклад основного матеріалу. Символізм та алегоричність образів поезій у прозі циклу «Листки», їхня «двоплановість», фольклорна основа дають підстави, на наш погляд, назвати їхнім ідейно-естетичним підґрунтям романтизм. За словами Г. Білої, «романтизм належить до тих художніх систем, у яких символізуючий елемент превалує, а символізація є іманентною формою художнього вираження й узагальнення» [2, 84]. Аналізуючи поезії Ш. Бодлера, дослідниця знаходить витоки символізму митця в річищі романтичної традиції: «твори його збірки «Альбатрос», «Лебідь» мають двопланову структуру, де перший план – предметно-чуттєві образи з акцентованою ідеєю, що перетворює їх на символи та алегорії» [2, 84]. Цю рису спостерігаємо в поезіях у прозі Марка Черемшини.

Двоплановості автор надає творам, у яких стрижневими є рослинні образи. Символіка квітів у творах письменників зламу минулих століть є ознакою сецесії, флористичні образи якої насамперед утілювали мистецькі візії естетики модернізму. Т. Гундорова відзначає в поезіях у прозі Марка Черемшини такі ознаки сецесійного стилю: «рослинна декоративність, замилювання в психології тонких, імпресіоністичних вражень і душевних переживань, [...] надмірна чуттєвість, метафізичне страждання і самотність, психологія смерті, стилізація» [4, 90].

У «Заморожених фіалках» образ квітів, що передчасно розцвіли, а весняний мороз не пощадив їх, є алегорією дівочого страждання від «парубоцької зради». Автор використовує флористичну символіку: «На мові квітів біла фіалка символізує невинність», «синя фіалка означає любов» [15, 402]. За народними уявленнями, «вінок з цих весняних квітів не могла носити дівчина, яка втратила невинність»; «фіалки

– радість» [3, 445]. «Заморожені» фіалки символізують втрату радості, втрату дівочого вінка, який неможливо сплести з мертвих квітів. У кінці твору автор порівнює з фіалками і самих дівчат. Паралелізм робить поезію в прозі подібною до притчі повчального характеру: «Так погибають вранці життя свого дівчатонька від морозу парубоцької зради. Серце їх ледоватіє, а сльози мерзнуть кришталевиими крапельками. Їх не розтопить уже ніякий вогонь...» [17, 259].

На нашу думку, на «Заморожених фіалках» позначився вплив поезії в прозі Оттона Канова «*Suclamen eugoraеum*», яка увійшла до перекладацької спадщини Марка Черемшини. У творі Канова оспівано гарну квітку, якій загрожує «смертоносний мороз, що нищить пахучу принадду цвіток, прогонить щебетушки-птиці з країни краси та заковує золоті хвилі у ледяні кайдани» [17, 275–276]. Марко Черемшина вкладає у свою поезію в прозі народнопісенний мотив нещасливого кохання, використовує українську символіку, що робить його твір оригінальним і самотнім.

Символіка квітів знаходить своє продовження в поезії в прозі «Ледові цвіти», в якій звучить мотив несумісності мрії і дійсності. Як і в попередньому творі, Марко Черемшина використовує засіб паралелізму, порівнюючи мрії, які розтануть від «світла дійсності», з «ледовими цвітами», що від сонячного променя «...тануть, тануть та й котяться водотоком додолу» [17, 259]. Цей зоровий образ виконано в імпресіоністичній манері. Автор кількома штрихами передає мить, коли «ледові цвіти» на склі зникають, як зникають мрії, а разом з ними і час. Враження плинності часу передає динаміка руху («тануть», «котяться водотоком»).

У поезії в прозі «Ледові цвіти» спостерігаємо синтез імпресіонізму та символізму, що було суголосне тенденціям тогочасної західноєвропейської літератури. За спостереженням Г. Білої, ці дві течії перебували в активній взаємодії у французьких поетів-символістів, зокрема П. Верлена: «В імпресіоністів образ природи перетворився на процес, на виникнення і проминання, згодом – на потік суб'єктивних вражень. Доведене до надвитонченості, мистецтво відображення перетворюється на «мистецтво вираження» й синтезується символізмом» [2, 90].

Рослинну символіку творчо осмислюють інші західноукраїнські письменники. В. Стефаник написав поезію в прозі «Городчик до Бога ридає» (1897), де змальовано білу троянду, якій «мороз в душу лізе» [16, 217]. Темою жіночої долі, філософським питанням швидкоплинності людського буття до «Заморожених фіалок» Марка Черемшини близька поезія в прозі О. Кобилянської «Рожі» (1896), в якій авторка вдається до алегорії: кожна з троянд втілює жінку. Роль морозу, що ни-

щив квіти, у Кобилянської виконує вітер, який «доторкається всіх сміло, немов цілує їх» [8, 466].

Цікавими є образи квітів у поезіях у прозі Уляни Кравченко, що складають збірку «Мої цвіти» (1933). Авторка проводить паралель з «цвітами навколо» і «в душі моїй цвітами святого натхнення» [9, 287]. Квітковий принцип Уляна Кравченко кладе в основу композиції збірки: кожна поезія в прозі трансформується на рівні змісту і форми в квітку, якій її присвячено. «Фіалка», «Маки», «Цвіт папороті», «Хризантеми», «*Dianthus diadematus*», «*Hederahelix*»... – окрема мініатюра є одномоментним настроєм, а разом вони творять своєрідну симфонію душі авторки. Цікавою для нас видається поезія в прозі «Фіалки». На відміну від Марка Черемшини, письменниця звертається не до народнопісенної символіки, а до значення цієї квітки в давній міфології Риму, Греції, Персії: «Чар запашної цвітки всесильний. Афродіта рішилася стати жінкою Вулкана, коли побачила його в вінку з фіалок...» [9, 288]. Як і Марко Черемшина, Уляна Кравченко використовує принцип паралелізму, семантику образу квітки авторка прирівнює до концепту добра, що «криється в душі людини» [9, 289]. Тому фіалки оповиті настроєм туги за чимось дуже прекрасним, але важкодоступним та скороминучим: «Любимо фіалки. Вони минають скоро. В маленьких, майстерно різьблених чарочках несуть чарівний аромат, як подих утраченого раю... [...] мусимо шукати, мусимо вміти їх найти... І доброта несміливо укривається» [9, 289].

Фольклорною символікою, алегоричними образами, казковими мотивами сповнені поезії в прозі Марка Черемшини «Сумно самотньому», «Осінь», «Плач цвітів», «Обнова», «Море», «Верба». У першому з названих творів мотив туги, самотності втілено через народні уявлення, в яких сонце наділене антропоморфними якостями, а «сім'ю сонця складають місяць і зорі» [6, 75]. У авторській інтерпретації Сонце не може знайти собі пару: «Що тільки навернеться ід котрій зіроньці, так сейчас вона тахне, гасне, щезає з-перед його гарячого лиця» [17, 263]. Настрій туги посилює художнє обрамлення «сумно самотньому», яким починається та завершується твір.

Крізь призму алегоричних образів та казкового сюжету Марко Черемшина відтворює Галичину перед Першою світовою війною в поезії в прозі «Осінь», яку виконано у формі казки. Персонажі – дерева «неприродіті», осінній цар, що «пішов бундючний назустріч своему противникові, зимовому цареві» [17, 262]. В образах царів легко впізнати Австро-Угорщину (осінній цар) та Російську імперію (зимовий цар). Уболіванням автора за долю України перейнята поезія в прозі «Плач

цвітів». Твір написано у формі легенди, ознаками якої є казковий сюжет убивства царем Змієм царівни-русалки, початкова формула «коли в старину». Автор проводить паралель між образами квітів та «ніжними цвітами України», що також «поминають сльозами насильну смерть своєї неньки» [17, 259]. Казкові образи квітів уособлюють долю дітей України. Своєю ідейною настановою поезія в прозі «Плач цвітів» співзвучна «поемі в прозі» (як її назвав сам автор) С. Яричевського «Сон-билиця». Ключовим у цьому творі є алегоричний образ Херувима, «він все витає поміж народом, він все голосить своє тихе, а таке голосне слово, але його не бачать, але його не чують» [19, 67]. Завершальним акордом поезії в прозі С. Яричевського стає заклик ліричного героя до Херувима: «Ах, говори своє слово криком-громом і побуди всіх-всіх до боротьби, до життя нового, святий, хороший геніє!...» [19, 67]. Мотив пробудження народу також звучить у мініатюрі С. Яричевського «Ангел-заточник» [19, 71].

Мотив неволі «безталанної Русі-України» звучить у поезії в прозі Марка Черемшини «Обнова», яку побудовано на антитезі: весна несе відродження природі, але не країні. Радісний, піднесений настрій змінюється тужливим, коли ліричний герой питає у весни: «Коли просвітаєш ти безталанну Русь-Україну?...» [17, 260].

Роздуми над долею України звучать у поезії в прозі «Море». Написана короткими абзацами-періодами в ключі народних дум, мініатюра є рефлексією ліричного героя, що передає його тугу за героїчним минулим України. Письменник малює асоціативний ряд зорових та звукових образів: моря, сонця, що «купалося в ньому й виринуло кроваве», хвиль, у яких вчувається, «як розмовляють многострадальні лицарі в могилах, як грає тужну пісню кобзар, як кигиче чайка» [17, 260].

Символіка твору має народнопісенну традицію. «Криваве сонце» – символ тривоги, неспокою, біди, адже попри позитивну семантику цього етноархетипу «частка фольклорних текстів свідчить про сприйняття Сонця як істоти ворожої» [20, 50]. Цей образ указує на сум'яття в душі автора, його переживання. Образи кобзаря, чайки, широких степів, високих могил асоціюються з козацьким минулим, з постатями «відважних моряків», котрі «співали пісню, що переймили її від хвиль. Да тільки ж їх пісня огненна, боєва, жива, не мертвецька...» [17, 260]. У протиставленні «мертвецької» пісні моря та «живої» козацької пісні звучить сподівання автора на відродження України.

Роздуми над долею України звучать у поезії в прозі «Верба». Верба стара, але «щороку виростають з її кучерявої голови нові віти» [17, 262]. Образ верби якнайкраще втілює Україну та її долю – трагічну від по-

стійного розбрату та загарбання і водночас мужню. Адже «верба – Боже дерево, символ [...] надзвичайно життєвої сили» [3, 132].

У поезіях у прозі «Симфонія», «Щоб не тії гори», «Весна» Марко Черемшина торкається соціальної проблематики. Мотив сирітської долі автор втілює за допомогою паралелізму в «Симфонії». Мати ластів'ят, добуваючи їм поживу, загинула. «Сирітки-безбатченки», мати яких померла від тифу, «...начеб вторували ластівчатам – кричать в'янучим, слабим голосом: «Нене, ми голодні!»» [17, 261]. Мотив соціальної нерівності Марко Черемшина передає через алегоричний образ гір: «Щоб не тії гори, не тії верхи, то і кривди менше було б гуцульській сіромі. А то заступлять собою світ Божий, що сидиш, гей у неволі» [17, 263]. В образі гір наявні смислові відтінки, почерпнуті автором із народної творчості, в якій гора символізує перешкоду, тугу, печаль [5, 144].

У поезії в прозі «Весна» звучить традиційний мотив: знеславлена паном дівчина «на калині життя собі відобрала», її стара мати. О. Казанова вказує на жанрову своєрідність твору, що полягає у використанні автором новелістичного прийому: «в основі сюжету поезії в прозі Марка Черемшини «Весна» лежить короткий статичний фрагмент дійсності, а саме зображено прогулянку «пана в дорогім одінню», який планує будівництва літньої альтани для відпочинку. Окремий погляд на стару селянку [...], змінює настрої героя. Такий сюжетний поворот, зміна фокусу зображення сприймається як новелістичний пуант, що втілюється у короткому зауваженні оповідача» [7, 157].

Важливим компонентом твору є пейзаж, виконаний у фольклорній традиції з постійними епітетами, персоніфікаціями, порівняннями, що своїм стилем нагадують гуцульські коломийки: «Зелена левада вкрилась цвітками, гей дівчина-красавиця. Золоті метелики упиваються медом, а сонечко своїми проміннями, мов легіник, скобоче та цілує леваду» [17, 258].

На рубежі XIX – XX століть в літературі відбувається філософська та естетична переорієнтація. Однією з головних стає тема мистецтва, яка в добу модернізму осмислювалася по-новому. Мотив долі, призначення митця звучить у поезії в прозі Марка Черемшини «Гердан».

Ліричний герой твору бачить, як дівчина «нанизувала гердан». Барвистий гердан – символ людської долі: «Скільки ж то алмазних криштальців у ньому іскриться! Той зорею зоріє – цвітом надії процвіта, той огнем жаріє – прискає жаром чуття-життя, той чорним оксамитом блистить мляво на основі рожевого тла – могильним жалем-розпукою він зір ятрить, а той гарячим полум'ям аж кипить – він долі-волі добува, – а той... той останній там на краю проміння ідеї розлива...» [17, 261].

Вплетення у поетичну тканину твору «криштальців», що блискотять та переливаються, є ознакою сецесійного стилю письменника. Як відзначає А. Матусяк, завдяки ефекту іскріння, переливання каменів та самоцвітів «світ сецесії пульсував невпинним рухом, колихався, усе в ньому пливло, одні речі без перешкоди, як у казці, перепливали в інші» [12, 43]. Така риса сецесійного стилю суголосна концепції життя Марка Черемшини, для якого воно, наче гердан, іскрить різними барвами: радість змінює смуток, темрява контрастує зі світлом, що і становить повноту людського буття. У завершальному акорді мініатюри автор визначає власне покликання митця: «[...] я собі берусь нанизувати гердан!» [17, 261].

Поезія в прозі «Гердан» органічно доповнює концепцію мистецтва, висунуту В. Стефаником у творах «Амбіції» (1896), «Чарівник» (1896), «Дорога» (1901), Б. Лепким у поезії в прозі «Кидаю слова» (1910) О. Кобилянською у фантазії «Поети» (1897). В. Стефаник закликає свою «бесіду» бути твердою, «як небо осіннє уночі», чистою, «як плуг, що оре», звертається до свого слова: «Шепчи до людей», «грими, як грім», «плач, як ті міліони плачуть», «всякай у невинні душі» [16, 215]. Подібні завдання перед словом ставить і Б. Лепкий. У поезії в прозі «Кидаю слова» прочитується алюзія біблійної притчі про сіяча. Слова митця стануть часткою загати, що вбереже рідний край від негараздів: «Гать будуйте кріпку і високу, щоб нас море грізне не залляло, щоби ми у багні не застрягли та щоб внуки дідів не прокляли, що не вмiли краю боронити, – гать будуйте кріпку і високу!... І я на тую гать кидаю свою пайку, дрібні слова» [10, 484]. Крізь призму ніцшеанської концепції творчості, що полягає у взаємодії аполлонівського та діонісійського начал, втілює своє бачення мистецтва О. Кобилянська. Отож спільним для розв'язання авторами зазначеної проблеми є розуміння мистецтва як такого, що спрямоване на відображення духовного ества людини, її внутрішніх переживань, в яких відбивається й життя її нації.

Однією з кращих у циклі «Листки» є поезія у прозі «Вона», що помітна своїм ліризмом, настроєвістю, ритмікою. Написана в час знайомства атора зі своєю майбутньою дружиною, «Вона» нагадує внутрішній монолог закоханого ліричного героя. На думку О. Бігун, тут «простежується синтез модерних традицій, що спричинились до таких характеристик твору, як суб'єктивізм, психологізм, стилізація образності, втілена тонкою технікою імпресіоністичних вражень, експресивною штриховістю, розірваним синтаксисом та фольклорним декоруванням» [1, 12]. Мініатюру творять короткі абзаци, що нагадують строфи, слова в яких римуються. Увага автора прикута до своєї прекрасної музи, яка

«горіла, як царівник над водою», «як калина, малиною крашена», «така весела та пишна, та мила, як весна у маю» [17, 264].

У тональності твору переплітаються настрої туги й радості ліричного героя, його розпач від розлуки з милою і водночас упевненість в тому, що доля їх поєднає навіки: «А усміх твій блимає, як один великий сумнів... / Тужу жагуче, щоби відійти від тебе, та знаю, що все верну» [17, 264].

Висновки. Поезії в прозі були органічним жанром для Марка Черемшини. Аналіз цієї частини творчої спадщини письменника дозволив констатувати наявність у ній своєрідного сплаву лірико-імпресіоністичної стильової манери автора із яскраво вираженим символізмом, що відповідало художнім тенденціям доби, поєднання народнопісенних мотивів та образів, фольклорного декорування з естетикою модернізму. Дослідження поезій у прозі Марка Черемшини збагачує уявлення про ідейно-художній зміст західноукраїнської прози кінця XIX – початку XX століть, а також сприяє розширенню теоретичних аспектів жанру поезії в прозі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бігун О. А. Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця XIX – поч. XX ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05. – порівняльне літературознавство / О. А. Бігун. – Тернопіль, 2008. – 20 с.
2. Біла А. Символізм / Анна Біла. – К. : Темпора, 2010. – 272 с.
3. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація : монографія / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 300 с.
5. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
6. Іваннікова Л. Сонце / Людмила Іваннікова // Українські символи / [За ред. канд. філол. наук М.К. Дмитренка]. – К. : Ред. часопису «Народознавство», 1994. – С. 73–104.
7. Казанова О. «Поезія в прозі» кінця XIX – початку XX століття : проблема жанрового визначення / Ольга Казанова // Історико-літературний журнал / [Відп. ред. : Н. Малютіна ; редкол. : О. Александров та ін.]. – Одеса, 2011. – Вип. 19. – С. 153–163.
8. Кобилянська О. Твори : у 3 т. / Ольга Кобилянська. – К. : Держвидав художньої літератури, 1956. – Т. 1 : твори : 1887–1900 / [Літ.-критич. нарис, упорядкув. тома і прим. канд. філол. наук О. К. Бабишкіна]. – 592 с.
9. Кравченко У. Вибрані твори / Уляна Кравченко / [Вступ. ст., підготов. текстів та прим. канд. філол. наук А.А. Каспрука]. – К. : Держвидав худ. літератури, 1958. – 498 с.

10. Лепкий Б. Твори : в 2-х т. / Богдан Лепкий // [Редкол. : І.О. Дзверін (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1997. – Т. 1 : Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. – 848 с.
11. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм : монографія / Володимир Матвіїшин. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 264 с.
12. Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи» / Агнешка Матусяк // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 35–50.
13. Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк) / А. Музичка. – Одеса : Держвидав України, 1928. – 280 с.
14. Піхманець Р. В. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича : монографія / Роман Піхманець. – К. : Темпора, 2012. – 580 с.
15. Полная энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. – М. : АСТ; СПб. : Сова, 2006. – 515 с.
16. Стефаник В. Вибране / Василь Стефаник / [Упоряд., підгот. текстів, прим. і словник В. М. Лесина, Ф. П. Погребенника ; авт. вступ. ст. В. М. Лесин]. – Ужгород : Карпати, 1979. – 392 с.
17. Черемшина М. Новели ; Посвяти Василеві Стефанику ; Ранні твори ; Переклади ; Літературно-критичні виступи ; Спогади ; Автобіографія ; Листи / Марко Черемшина / [Вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича ; ред. тому В. М. Русанівський]. – К. : Наук. думка, 1987. – 448 с.
18. Шумило Н. Під знаком національної самобутності : українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : монографія / Наталія Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
19. Яричевський С. І. Твори / Сильвестр Яричевський / [Упорядкув. та вступ. ст. О. М. Івасюк, В. Є. Бuzинської]. – Чернівці : Букрек, 2009. – 304 с.
20. Ятченко В. Ф. Про розвиток духовності українського етносу дохристиянської доби / В. Ф. Ятченко. – К., 1998. – 200 с.

Статтю подано до редакції 13.09.2013 р.

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

УДК 786.8(477.83)≐7.092

*Микола ДАВИДОВ,
м. Київ*

ДРОГОБИЦЬКИЙ БАЯННО-АКОРДЕОННИЙ КОНКУРС ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ ЖАНРУ

9 – 13 травня 2013 р. в Дрогобичі відбувся п'ятий Міжнародний конкурс баяністів «Perpetuum mobile» – чи не наймасштабніше мистецьке представництво баянного виконавства. На безперервній історичній ниві різноманітних баянних змагань (регіональних, республіканських, всесоюзних, міжнародних), що беруть свій початок у 20-х – 30-х роках минулого століття, цей конкурс виділяється низкою особливостей, що характеризують його унікальність, зокрема:

- в його назві, закладено символічний смисл безперервності існування жанру;
- в дванадцяти номінаціях конкурсу, вперше в історії баянного мистецтва оптимально охоплено, *по-перше*, усі вікові категорії музикантів, *по-друге*, забезпечено представництво усіх напрямків баянної спеціалізації – педагогічного, культосвітнього та професійно-академічного;
- залучено представництво повного комплексу різновидів виконавства сольного, ансамблевого, оркестрового;
- в останніх двох номінаціях баян-акордеон сполучається зі струнним інструментарієм.

Широка палітра різновидів музикування засвідчує про надзвичайну популярність сучасного баянно-акордеонного виконавства та дозволяє виявити талановиту молодь в усіх осередках навчання й стимулювати її до високих здобутків академічного мистецтва.

Проведений у Дрогобичі черговий конкурс спонукає до роздумів.

Безперервність існування баянного мистецтва, як відомо, детермінується зацікавленістю талановитої молоді його можливостями в художньому самовираженні через тембр інструмента та його надзвичайно широкий технологічний спектр – в гнучкості динамічної процесуальності, артикуляції, штрихах, прийомах звуковимовлення, смислового інтонування, гармонізації, поліфонізації. Це виводить баян-акордеон у перші

ряди факторів академічного музичного інструментарію, що сприяють проростанню масовості музичної культури України.

Зацікавленість баянним мистецтвом є чинником його збереження і безперервного розвитку. Символічним є й те, що конкурс «Perpetuum mobile» функціонує саме на базі педагогічного університету, як дидактичному закладі покликаному до музичного виховання широкого загалу молоді, тобто формувати потенціал музичної культури народу.

Конкурс засвідчив, що незалежно в якій системі навчання відбувається опанування баяна, талановита молодь сьогодні має можливість максимального розвитку своїх здібностей, бо скрізь викладання проводиться фахівцями академічного спрямування на належно високому рівні, і цьому сприяють саме конкурси.

Адже, загальновідомо, що конкурс протягом багатьох століть – невід’ємний атрибут музичного мистецтва. В ньому зосереджено численні стимули безперервного зростання зрілості музичного-образного художнього мислення музиканта, багатогранного технологічного базису виконавця, але за умови відповідного добору репертуару в програмах конкурсантів. І саме тут спостерігаються неадекватні підходи як самих учасників, так і їх педагогів.

Як показує аналіз конкурсних програм, їх основними недоліками є стильова одноманітність, схильність до переважання естрадно-джазової орієнтації і, разом з тим, недостатність уваги до високохудожніх зразків музичної класики та творчості видатних сучасних композиторів академічного спрямування як показників музичної зрілості виконавців.

Часто спостерігається добір творів, розрахованих лише на сильні сторони даного конкурсанта, що, безумовно, є позитивним, але лише частково. Конкурсна програма повинна обов’язково включати інтелектуально-художню складність музичних творів, як критерій визначення рівня художнього рівня музично-інтерпретаторського мислення конкурсанта. Тому вельми бажано, щоб такі критерії додавались до наступних програм конкурсу «Perpetuum mobile», щоб він все більшою мірою ставав своєрідною школою неухильного зростання музичної зрілості як самих конкурсантів, так і даного конкурсу в цілому.

Слід відзначити надзвичайно копітку роботу по організації та проведенню цього унікального за своєю багатогранністю заходу головних організаторів доцентів Андрія Душного та Богдана Пица й старших викладачів Валерія Шафету та Андрія Боженського.

УДК 783.27:726.54(477.83):78.071(092)

Богдан ЛАЗОРАК,
м. Дрогобич

АВТЕНТИЧНЕ ВИКОНАННЯ ДАВНІХ ПСАЛЬМ У ДЕРЕВ'ЯНІЙ ЦЕРКВІ СВЯТОГО ЮРА, АБО ЯК ВІДБУВАЛАСЯ ЛЕКЦІЯ-КОНЦЕРТ ХАРКІВСЬКОГО КОБЗАРЯ ОЛЕКСАНДРА САВЧУКА

24 серпня 2013 р. о 12.00 год. у церкві Св. Юра в Дрогобичі до святкування проголошення Дня Незалежності України відбулася лекція-концерт «Темниці українського кобзарства», яку проводив братчик Харківського кобзарського цеху, кандидат філософських наук, доцент Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна – Олександр Савчук.

Ідея організації цього виступу у мене виникла зовсім нещодавно і не випадково, оскільки мій колега Олександр попередньо вже приїздив у Дрогобич в листопаді 2011 р., коли презентував нові видання свого видавництва «Видавець Савчук О. О.» на історичному факультеті Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Під час презентації, організованої деканом історичного факультету професором Леонідом Тимошенком, Олександр вперше в Дрогобичі презентував не тільки історію кобзарства, але й особисто у супроводі кобзи виконав автентичні псалми та канти з традиційного репертуару українського кобзарства. Тоді для більшості слухачів було дивно бачити видавця книг, дослідника кобзарства і власне кобзаря в одній постаті, яка «привезла» із Харківщини доволі непересічний патріотизм до України. Щоправда, в цілому це знайомство із творчою діяльністю автора наштовхнуло присутніх на думку про новий етап «Харківського відродження», яке завітало й у стіни Дрогобицької альма-матер. Не випадково кандидат філологічних наук та директор Інституту франкознавства Євген Пшеничний наголосив, що ґрунтовна справа архівних пошуків Олександра, популяризація призабутих книг про духовну культуру Слобожанщини, їх перевидання та власне справа кобзарства є надзвичайно потрібними для української культури. Після завершення презентації студенти та гості факультету були настільки захоплені глибиною творчості молодого кобзаря, що в рамках цього приїзду, як кажуть, «експромтом» у молодіжному театрі «Альтер» відбувся ще один концерт. Автор зумів

© Лазорак Б. Автентичне виконання давніх псалм у дерев'яній церкві Святого Юра, або як відбувалася лекція-концерт харківського кобзаря Олександра Савчука

передати менталітет харківського кобзарства такого маловідомого сьогодні для нас, галичан.

Ідея нового заходу, тепер уже на базі музею «Дрогобиччина» і за безпосередньої підтримки директора Алли Гладун, полягала у популяризації історії кобзарської традиції в Дрогобичі, а особливо в ознайомленні дрогобичан із таким маловідомим мистецтвом, як гра на кобзі. З іншого боку, захід мав за мету здійснити мистецьку спробу поєднання автентичного виконання барокових псалмь під супровід кобзи безпосередньо у дерев'яній церкві Св. Юра, стінописи якої найкраще відображають зміст співаних текстів доби Бароко. Водночас добре відомо, що мандрівні співці часто грали біля церков, адже парафіяльна церква була чи не єдиним місцем популяризації інформації як релігійного, так і світського змісту, що дозволяло доступним методом передавати мирянам усе наболіле в душі сліпого кобзаря. Олександр зазначив, що, в основному, кобзарі були незрячими, а тому часто їх супроводжували їхні учні. Проте це зовсім не означало, що кобзарі були незрячими духовно, інколи їхня ерудованість була більшою за пересічного пана чи міщанина.

Як виявилось, у День Незалежності до церкви Св. Юра завітало чимало дрогобичан, серед них і гості нашого міста, журналісти тощо. Перед концертом відомий реставратор Левко Скоп організував ґрунтовну мистецтвознавчу екскурсію у храм, а директор Алла Гладун ознайомила гостей із останніми досягненнями музею «Дрогобиччина», зокрема в контексті проектів реконструкції дерев'яної пам'ятки, яка нещодавно отримала охоронний статус міжнародної організації «ЮНЕСКО» та серйозну підтримку експосла США в Україні Джона Тефта.

Далі розпочалося безпосереднє знайомство із творчістю кобзаря. Насамперед Олександр Савчук розповів про історію свого зацікавлення кобзарством, яке, як з'ясувалося, стало темою його наукового дослідження в аспірантурі. Згодом автор зупинився на історії Харківської кобзарської школи, яка була знищена в часі сталінських репресій, а згодом відроджена в еміграції (Канада, Аргентина, Австралія) і відновлена в часі отримання Незалежності в Україні. Відтак святкування Дня Незалежності є символічним для усього Харківського цеху, який успішно відновлює свою традицію сьогодні.

Для більшості слухачів кобзарство виявилось суцільною таємницею, оскільки Олександр намагався розтлумачити символічний зміст самого інструменту, способи його використання, і щонайголовніше – зумів передати духовну візію українського кобзарства в українській християнській культурі. Боротьба з гріхопадінням, смиренність, уповання на Бога, передання християнського обряду наступним поколінням вірних,

ставлення до смерті, поминання предків – і це лише окремі теми кобзарських мотивів, які відроджує на основі джерел Олександр Савчук. Саме тому першою була виконана псалма «*Про Адама і Єву*», записана свого часу П. Демуцьким, біблійний епізод якої добре зберігся у стінописі церкви Св. Юра (над хорами).

Не менш цікаві таємниці були розкриті і в контексті ознайомлення слухачів із конструкцією та технологією виготовлення кобзи, яка серйозно вирізняється від бандури, за яку її часто помилково вважають.

Під час виконання псалми на слова Г. С. Сковороди «*Всякому городу нрав і права*» у супроводі винятково емоційної мелодії інструменту, харківський кобзар вкотре нагадав присутнім філософію Григорія Савича Сковороди, а автентичні тональні наголоси співця підсилили смислове значення так потрібної сьогодні для українського народу банальної життєвої справедливості. З іншого боку, у теперішньому нерівномірному суспільстві (1 % – багаті, а 99, 9 % – це українці, статус яких досі позначено рівнем мінімальної заробітної платні) особливо відчужся брак іншої частини тексту псалми Г. Сковороди, яка нагадує про невідворотність людської відповідальності за вчинки:

*«...Смерте страшна! замашная косо!
 Ти не щадши і царських волосов,
 Ти не глядиши, гді мужик, а гді цар –
 Все жереш так, как солону пожар.
 Кто ж на ея плюет острую сталь?
 Тот, чия совість, как чистий хрусталь...»*

(фрагмент тексту псалми Г.С. Сковороди
 «Всякому городу нрав і права»)

Оскільки Олександр паралельно займається видавничою діяльністю, він залюбки познайомив дрогобичан та гостей міста із останніми виданнями, присвяченими історії української духовної пісні та музики. Презентацію проводив доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства факультету культури та мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка Юрій Євгенович Медведик, який в останні кілька років тісно співпрацює із видавництвом О. Савчука у плані відродження музичної культури України. Зокрема було презентовано книгу, присвячену кобзарській традиції: П. Д. Демуцький «*Ліра і її мотиви*», Г. М. Хоткевич «*Музичні інструменти українського народу*», П. Д. Мартинович «*Українські записи*», К. П. Черемський «*Традиційне співоцтво*», набір листівок «*Портрети українських кобзарів Опанаса Сластіона*». На думку професора Юрія Медведика, сьогодні мало кому відомі праці провідних дослідників українських

духовних кантів і псалмів, оскільки більшість цих праць була знищена, а тому сьогодні зберігається лише в окремих бібліотеках України чи в приватних колекціях букіністів. Відтак перевидання їхніх творів сьогодні має особливу вагу не тільки в музикознавстві, але й в українській музичній культурі в принципі.

Згодом було презентовано сигнальний примірник книги *Жолтовський Павло. UMBRA VITAE. Спогади, листування, додатки / ред. тому О. О. Савчук ; передм. М. І. Моздира; наук. коментар В. С. Романовського; підготовка тексту Ж. Д. Сімферовської, О. О. Савчука, В. С. Романовського; підготовка та коментарі до листування І. Ю. Тарасенко, С. І. Білоконя; примітки Є. О. Котляра, О. О. Савчука. – 2013. – 608 с.; 353 іл. – Серія «Слобожанський світ». Випуск 6, у якій вперше зібрано комплексне дослідження творчості відомого мистецтвознавця Павла Жолтовського.*

По завершенню презентації та концерту журналісти традиційно ставили запитання кобзареві, адже сьогодні не часто можна почути відповіді на наболілі питання: «Хто ми? Звідки ми? І куди йдемо?», чи бодай дізнатися, як на ці питання відповідали наші предки, послуговуючись таким відповідальним і обраним мистецтвом кобзарства.

*Евгений СУСЛОВ,
г. Арзамас, Россия*

НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ ОБ КОНКУРСЕ «PERPETUUM MOBILE»

VI-й Международный конкурс баянистов и аккордеонистов «Perpetuum mobile» прошел в Дрогобыче на базе музыкально-педагогического факультета государственного педагогического университета им И. Франко.

Хотелось бы дать оценку этому необычному мероприятию, проходившему с 9 по 13 мая 2013 года, от лица непосредственного его участника. Многое, происходившее в Дрогобыче, удивляло, впечатляло, заставляло задумываться и учиться. Вся атмосфера конкурса, динамика событий, четкая работа оргкомитета, масштабность и подлинная демократичность, даже ясная теплая погода – все располагало к незабываемому музыкальному празднику. С самого начала и до самого конца ощущалась забота всей команды организаторов и непосредственно директора конкурса Андрея Душного о каждом конкурсанте, госте, исполнителе. Транспорт, размещение, питание, организация прослушиваний, концертов, конференций, мастер-классов, фото-видеосъемка, работа со СМИ, обеспечение печатной продукцией, дипломами и призами, ярмарка нотной и методической литературы, ничто не было забыто в веренице кипучих событий. До всего организаторам было дело. И это в сравнительно небольшом городе! Силами небольшой команды энтузиастов-профессионалов, по-настоящему преданных своей работе и своему народу. Bravo, Андрей Иванович! Bravo, Богдан Романович, Валерий Валериевич, Андрей Васильевич! Bravo всем, имеющим отношение к этому акту единения баянистов и аккордеонистов в большую дружную семью.

Профессионально высокий уровень конкурса подтверждается авторитетнейшим составом жюри, включающим в себя выдающихся исполнителей, педагогов, методистов, музыковедов, композиторов Украины и зарубежья. В подобных условиях уровень исполнительского мастерства конкурсантов растет год от года.

Демократизм конкурса подтверждает география его охвата, количество участников. 7 государств, 7 категорий участников, около 700 исполнителей. Это действительно много. Программа проведенных концертов

© Суслов Е. Несколько штрихов об конкурсе «Perpetuum mobile»

отличалась как репертуарной широтой, так и разноплановостью творческого облика исполнителей. Концерт, состоявшийся в костеле св. Варфоломея, – свидетельство по-настоящему серьезного организационного подхода.

Необходимость проведения подобных форумов очевидна. Помимо сценической практики, участники получили возможность творческого общения, взаимного обогащения исполнительским, научно-методическим, художественным опытом.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Батюк Тарас – кандидат історичних наук, доцент кафедри нової та новітньої історії України Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Бернадська Дарія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу, куратор хореографічного відділення Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Галик Володимир – кандидат історичних наук, доцент кафедри всесвітньої історії Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Галів Микола – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри нової та новітньої історії України Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Давидов Микола – академік МАІ, доктор мистецтвознавства, професор кафедри акордеона Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України.

Дмитрів Ірина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Душний Андрій – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти, заслужений діяч естрадного мистецтва України.

Зимомря Іван – доктор філологічних наук, професор кафедри германських мов та перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; в.о. завідувача кафедри теорії та практики перекладу Ужгородського національного університету.

Ільницький Василь – кандидат історичних наук, доцент кафедри нової та новітньої історії України Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Краєвська Анна – доктор гуманістичних наук у галузі педагогіки, професор кафедри загальної педагогіки та методології педагогічних досліджень Білостоцького університету (Польща)

Кундис Руслан – доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, заслужений діяч естрадного мистецтва України.

Лазірко Наталія – кандидат філологічних наук, викладач кафедри світової літератури та славістики Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Лазорак Богдан – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри всесвітньої історії Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Лях Тетяна – кандидат філологічних наук, старший лаборант кафедри української літератури Ужгородського національного університету.

Мурушка Магдаліна – викладач кафедри культурології та українознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Нанівська Марія – аспірантка кафедри нової та новітньої історії України Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Олексин Наталія – викладач кафедри світової літератури та славістики Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Паночко Михайло – викладач кафедри української мови Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Стецьк Юрій – кандидат історичних наук, доцент кафедри давньої історії України та спеціальних історичних дисциплін Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Суслов Евгений – композитор, завідуючий відділом народних інструментів Арзамасского музикального коледжа (Россия).

Тиновський Михайло – старший викладач та здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Угляр Людмила – викладач кафедри міжкультурної комунікації Ужгородського національного університету, аспірант кафедри германських мов та перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Чаварга Ярослав – кандидат філологічних наук, доцент кафедри міжкультурної комунікації Ужгородського національного університету.

Шариков Денис – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка.

Шафета Валерій – магістр, старший викладач та здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

CONTENTS

HISTORY

Halyk V. Rural Skole District in Ivan Franko's Local Historical, Ethnographic and Folklore Output.....	4
Haliv M., Batyuk T. The Act of German Law, Which Was Given to Villages Hrushiv and Litynya in Drohobych District (June 24, 1531)	13
Ilnytskyi V. The Figure of Trifun Hadzic against the Background of Liberation Movement in the Carpathians OUN	23
Lazorak B. The Building for Jewish Orphans Named after Franz Joseph I in Drohobych (1912 – 1914): Mafia PR or Merciful Foundation of Jakob Fayyershtayn?	33
Nanivska M. Population of Boryslav in the First Postwar Decade and Its Contribution to the Reconstruction of City's Economic Potential (1944 – 1953)	52
Stetsyk Y. Visitation of the Basilian Monastery of Saint Prophet Illya in Lishnia (1764)	61

ART

Bernadska D. The Primitive and Ancient Eastern Dance: Development and Expressive Forms	73
Dushnyi A. The Issue of Student Instrumentalist Creative Priority Development in the XXI century	82
Krajewska A. Students' Responsibility, Subjectiveness and Activity in the Modernly Comprehended Process of Teaching.....	89
Kundy R. On the Matter of Musicological, Scientific and Methodological Activities of Lviv Bayan Teachers	99
Marushka M. Play as One of the Methods of Creative Abilities Development at the Lessons of Choreography	112
Tynovsky M. Didactic Repertoire as the Basis for the Performance Skill Formation of a Clarinetist	119
Sharykov D. The Choreography of the Renaissance: Masters of Dance, the First Ballet and Dancing Technique.....	129
Shafeta V. Composer Works of Lviv Artists and Their Contribution to Didactic Ensemble and Orchestra Repertory Needs	137

LINGUISTICS. LITERARY STUDIES

Panochko M. United Basis of Ukrainian Western and Eastern Juridical Terminology as a Determining Factor of its Functional Development in the 20's of the XXth Century	148
Chavarha Y. Semantic Peculiarities of Polysemantic Adjectives Denoting Sense Perceptions in Modern English and Their Place in the World Lingual Picture	157
Dmytriv I. Biblical paradigm of p. Vasyl Melnyk's (Limnichenko) publicistic works	164
Zymomrya I., Uhlyay L. Emma Andiyevska's and Toni Morrison's Prose: Religious Motives as an Object of Reception	172
Lazirko N., Oleksyn N. R. M. Rilke's Creative Output in the Literary Estimation of Volodymyr Derzhavyn	182
Lyakh T. Genre and Stylistic Peculiarities of Poems in Prose in Marko Cheremshyna's Creative Output	189

REVIEWS, COMMENTS, COMMUNICATIONS

Davidov M. Drohobych Bayan-Acordion Competition as an Artistic Genre Phenomenon	198
Lazorak B. Authentic Rendition of Ancient Psalms in St. George Wooden Church, or Some Aspects of a Concert-Lecture by the Kharkiv Kobzar Olexander Savchuk	200
Suslov E. A Glimpse of «Perpetuum mobile» Contest	204

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Галик В. Сільська Сколівщина у краєзнавчій та етнографічно-фольклорній спадщині Івана Франка	4
Галів М., Батюк Т. Акт надання німецького права селам Грушів і Літиня на Дрогобиччині (24 червня 1531 р.).....	13
Льницький В. Постать Трифуна Гачіча на тлі визвольного руху у Карпатському краї ОУН.....	23
Лазорак Б. Будинок для єврейських сиріт імені Франца Йосифа I в Дрогобичі (1912 – 1914 рр.): мафіозний піар чи милосердна фундація Якуба Файерштайна?	33
Нанівська М. Населення Борислава у перше повоєнне десятиліття та його внесок у відбудову економічного потенціалу міста	52
Стецик Ю. Візитаційний опис Лішнянського василіяньського монастиря святого пророка Іллі (1764 р.).....	61

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Бернадська Д. Танець первісний і давньосхідний: розвиток і виражальні форми.....	73
Душний А. До питання пріоритетності творчого розвитку студента-інструменталіста XXI століття	82
Краєвська А. Відповідальність, суб'єктність і активність студентів крізь призму сучасного розуміння освітнього процесу.....	89
Кундис Р. До питання музикознавчої та науково-методичної діяльності Львівських педагогів-баяністів	99
Марушка М. Гра як один з прийомів розвитку творчих здібностей на уроках хореографії	112
Тиновський М. Дидактичний репертуар як основа формування виконавської вправності кларнетиста	119
Шариков Д. Хореографія ренесансу: майстри танцю, перший балет і танцювальна техніка	129
Шафета В. Композиторська творчість митців Львівщини та їх внесок у забезпечення дидактичних ансамблево-оркестрових репертуарних потреб.....	137

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Паночко М. Соборна основа української юридичної термінології як визначальний чинник її функціональної розбудови в 20-х рр. ХХ ст.	148
Чаварга Я. Семантична характеристика полісемічних прикметників на позначення відчуттів у сучасній англійській мові та їхнє місце у мовній картині світу	157
Дмитрів І. Біблійна парадигма публіцистики о. Василя Мельника (Лімниченка)	164
Зимомря І., Углей Л. Проза Емми Андієвської та Тоні Моррісон: релігійні мотиви як об'єкт рецепції	172
Лазірко Н., Олексин Н. Особливості рецепції творчості Райнера Марії Рільке в критиці Володимира Державина	182
Лях Т. Жанрово-стильова своєрідність поезій у прозі Марка Черемшини.....	189

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Давидов М. Дрогобицький баянно-акордеонний конкурс як мистецьке явище жанру.....	198
Лазорак Б. Автентичне виконання давніх псалм у дерев'яній церкві святого Юра, або як відбувалася лекція-концерт харківського кобзаря Олександра Савчука	200
Суслов Е. Несколько штрихов об конкурсе «Perpetuum mobile».....	204

**ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ імені ІВАНА ФРАНКА
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ**

ІНФОРМАЦІЙНИЙ ЛИСТ

Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Випуск 7.

ШАНОВНІ КОЛЕГИ!

Редколегія *Міжвузівського збірника наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка «Актуальні питання гуманітарних наук»* запрошує до участі у публікації чергового номера видання, випуск якого передбачається у жовтні 2013 року. Матеріали просимо надсилати до 20 жовтня 2013 року.

Тематичні розділи збірника наукових праць:

1. Історія.
2. Мистецтвознавство.
3. Мовознавство. Літературознавство.

ВИМОГИ ДО АВТОРСЬКИХ РУКОПИСІВ

До друку приймаються наукові статті, які відповідають профілю видання.

Обов'язкові елементи публікації:

Індекс УДК (універсальний десятичний класифікатор) розташовують перед заголовком статті, окремим рядком, у лівому верхньому куті. Визначає індекс УДК автор.

Заголовок статті. У назві бажано не використовувати ускладнену термінологію псевдонаукового характеру. Великі літери, окремий абзац без відступів першого рядка з вирівнюванням по центру.

Анотація подається українською, російською та англійською мовами. Побудова: характеристика основної теми, проблеми, мети, узагальнених результатів.

Ключові слова – слова з тексту матеріалу, які з точки зору інформаційного пошуку несуть змістове навантаження. Ключові слова подаються у називному відмінку, загальна кількість ключових слів – не менше трьох і не більше семи, подаються українською та англійською мовами.

Література – оформляти СУВОРО відповідно до вказаних вимог. На всі літературні джерела в статті повинні бути посилання. Бібліографічні

посилання у тексті беруться у квадратні дужки. Перша цифра – номер джерела у списку літератури, друга – номер сторінки. Номер джерела та номер сторінки розділяються комою з пробілом, номери джерел – крапкою з комою, напр.: [4], [4, 6], [4; 7; 8], [4, 21; 9, 117]. У реченні крапка ставиться після дужок, посилань. Бібліографічні джерела наводяться за абеткою. Публікації латиницею розташовуються після видань, надрукованих кирилицею. Бібліографічні відомості про джерела оформлюються згідно з вимогами державного стандарту.

Відомості про автора (авторів) – наприкінці статті: прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання (довідка про автора), домашня адреса, контактні телефони, емейл.

Стаття повинна мати необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; формулювання мети статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження; висновки з даного дослідження. Усі вказані позиції – жирним шрифтом.

Обсяг статті 8-12 сторінок (кегль 14, Times N Roman, інтервал – 1,5). Текст повинен бути надрукований з одного боку аркуша. Верхнє, нижнє, лівє, правє поле – 20 мм. Текст набирається без переносів, на всю ширину сторінки. Сторінки без нумерації. Необхідно використовувати парні лапки («»). При наборі тексту слід розрізняти символи дефісу і тире.

Виклад статті повинен бути чітким, стислим, без повторень. Автори несуть відповідальність за точність викладених фактів, цитат і посилань.

Подається матеріал на диску або електронною поштою. Оргкомітет залишає за собою право відбору матеріалів для публікації. Інформація про підтвердження прийняття матеріалу до друку буде надіслана електронною поштою.

ВСІ ВИМОГИ Є ОBOB'ЯЗKOBИМИ ДО ВИKONAHHЯ!

(Див. зразок)

**У ВИПАДКУ НЕВІДПОВІДНОСТІ ВИМОГАМ ОФОРМЛЕННЯ
СТАТТЯ МОЖЕ БУТИ НЕДОПУЩЕНА ДО ДРУКУ
ПОДАВАТИ МАТЕРІАЛ В ОДНОМУ ФАЙЛІ
З НАЗВОЮ – ПРІЗВИЩЕ АВТОРА**

Приклад оформлення матеріалів

УДК 371(73)(093)+37.01(73)

Степан ВОБК,
м. Дрогобич

ПОЛІКУЛЬТУРНЕ ВИХОВАННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ: СТРИЖНЕВІ ЧИННИКИ

У статті здійснено аналіз демографічної та соціально-політичної ситуації в українському суспільстві на зламі XX – XXI століть крізь призму полікультурності. Автор визначає основні чинники актуалізації завдання полікультурного виховання в Україні.

Ключові слова: проблеми освіти, полікультурне середовище, полікультурне виховання.

Vovk S. The Multicultural Education in the Ukrainian Society: The Main Causes. The article deals with the analysis of the demographical and socio-political situation in the Ukrainian society at the turn of the XX – XXI centuries in the aspect of multiculturalism. The author defines the main causes of actualization of multicultural education in Ukraine.

Key words: problems of education, multicultural environment, multicultural education.

Вовк С. Поликультурное воспитание в украинском обществе: стержневые факторы. В статье осуществлен анализ демографической и социально-политической ситуации в украинском обществе на рубеже XX – XXI веков сквозь призму поликультурности. Автор определяет основные факторы актуализации задания поликультурного воспитания в Украине.

Ключевые слова: проблемы образования, поликультурная среда, поликультурное воспитание.

ТЕКСТ СТАТТІ

Постановка проблеми.

Аналіз досліджень.

Мета статті.

Виклад основного матеріалу.

Висновки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Джуринский А.Н. История зарубежной педагогики : Учебн. пособие для вузов / А.Н.Джуринский. – М. : Издательская группа «ФОРУМ», 1998. – 272 с.
2. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник [для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / А. Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
3. Grant C. Challenging the Myths About Multicultural Education / Carl Grant // Annual Editions: Education. – 1996. – P. 146–150.

Матеріали просимо надсилати до **20 жовтня 2013 року** на адресу відповідно до тематичного розділу редакторів-упорядників.

Редактори-упорядники:

Тематичний розділ «Історія»: **Ільницький Василь Іванович** – кандидат історичних наук, вул. Міцкевича, 2, кв. 13, м. Дрогобич, Львівська обл., 82100. Тел. 067 12 75 803; 063 853 70 90; e-mail: vilnickiy@gmail.com;

Тематичні розділи «Мовознавство. Літературознавство»: **Зимомря Іван Миколайович** – доктор філологічних наук, професор, вул. Самбірська, 84, кв. 36, м. Дрогобич, Львівська обл., 82100. Тел. 050 67 27 129; e-mail: zimok@ukr.net;

Тематичний розділ «Мистецтвознавство»: **Душний Андрій Іванович** – кандидат педагогічних наук, доцент, вул. М.Грушевського 56, кв. 15, м. Дрогобич, Львівська обл., 82100. Тел.: 0679990255; e-mail: dai1979@mail.ru.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК:

**Міжвузівський збірник наукових праць
молодих вчених Дрогобицького
державного педагогічного університету
імені Івана Франка**

ВИПУСК 6

Редактори-упорядники

Василь Гльницький

Андрій Душний

Іван Зимомря

Технічний редактор

Роман Лешко

Коректор

Володимир Луцик

Макетування та верстка

Василь Герман

Дизайн обкладинки

Олег Лазебний

Адреса редакції: Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, обл. Львівська, 82100.
Тел.: (03244) 1-04-74, факс: (03244) 3-81-11, e-mail: vilnickiy@gmail.com

Здано до набору 27.09.2013 р. Підписано до друку 10.10.2013 р.

Гарнітура Times. Формат 60x84 1/16.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 12,3. Зам. № 1559

Наклад 300 примірників

Віддруковано ПП «ПОСВІТ»

Адреса: вул. І. Мазепи, 7, м. Дрогобич, 82100 Україна

тел. факс (03244) 2-23-35, тел.: 3-38-50, 2-23-76.

E-mail: posvit_druk@mail.ru

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.