

Донедавна одними із малодосліджених в історії картографії України були карти-портолани, що використовувались у мореплавстві упродовж XIII—XVII ст. у Середземноморському регіоні, включаючи Чорне й Азовське моря. Теоретико-методичні засади вивчення карт-портоланів опрацював А. Гордєєв, який долучив до наукового обігу 639 цих неповторних картографічних творів із зображенням Чорного та Азовського морів¹⁰.

До вивчення картографічної спадщини України, крім картографів, географів та істориків, усе частіше долучаються представники інших наук. Унаслідок першого військово-топографічного картографування Австрії (1763—1785) була створена так звана Йосифінська карта, що покривала територію Буковини та Галичини. Містознавчі аспекти міст і містечок Галичини на основі йосифінської карти Галичини дослідила архітектор Г. Петришин¹¹. Історико-картографічні студії різноманітної проблематики є темами дисертаційних робіт¹².

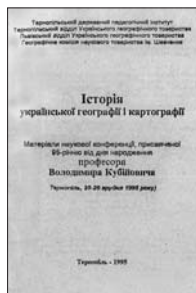
6. Популяризації знань про історію картографування території України сприяють розділи про старовинні карти в науково-довідкових і науково-популярних атласах. У „Національному атласі України“ (К., 2007) уперше серед картографічних видань дві сторінки присвячені темі „Україна на старовинних картах“, в якій висвітлено розви-

ток картографування території України від найдавніших часів до 1920 р., вміщено репродукції найважливіших карт. Інформацію про зміну уявлень про форму та розмір Землі, про старовинні карти світу й України та їх репродукції подано в „Атласі вчителя“ (К., 2010). Репродукції старовинних карт України, окремих її регіонів чи населених пунктів усе частіше використовують як ілюстрації у науково-довідкових і науково-популярних виданнях, а також в оформленні обкладинок видань, форзаців, шмуцтитулів тощо.

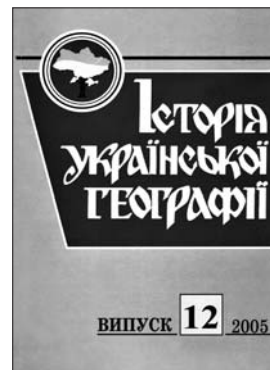
7. Прикметною ознакою зазначеного періоду стало видання підручників і навчальних посібників з історії картографії України для студентів вищих навчальних закладів, що має важливе значення для підготовки кадрів¹³.

Такі позитивні тенденції розвитку досліджень історії картографії України останнього десятиліття свідчать про те, що незважаючи на об'єктивні труднощі, пов'язані насамперед з недостатнім фінансуванням цієї галузі досліджень, зусиллями небайдужих фахівців-ентузіастів зроблено вагомий поступ у справі вивчення та збереження картографічної спадщини України.

Ростислав СОССА



Обкладинка збірника матеріалів наукової конференції, присвяченої Володимирові Кубійовичу. Тернопіль, 1995 р.



Обкладинка одного із випусків серійного всеукраїнського науково-теоретичного часопису. Вип. 12. Тернопіль, 2005 р.



Збірники наукових праць, присвячених картознавству кінця XX — XXI ст.

картографо-геодезичної служби України (до 140-річчя від дня народження вченого та 90-річчя заснування державної картографо-геодезичної служби України) // Вісник геодезії та картографії.— 2008.— № 3.— С. 40—43.

¹⁰ Там само.

¹¹ Петришин Г. П. „Карта Ф. фон Міга“ (1779—1782 pp.) як джерело до містознавства Галичини.— Львів, 2006.— 292 с.

¹² Паславський Т. Б. Історико-картографічні дослідження середніх віків та нової доби в Україні: бібліографічний аспект / Дис. ... канд. іст. наук.— К., 2003; Долинська М. Історична топографія Львова XIV—XIX ст. / Дис. ... д-ра іст. наук.— Львів, 2007; Люта Т. Ю. Картографування території Києва та інформаційні можливості карт і планів міста (XVII—XIX ст.) / Дис. ... канд. іст. наук.— К., 2003; Троценко О. В. Втрачені географічні об'єкти Дніпропетровської області: пошук та історико-географічний аналіз / Дис. ... канд. географічних наук.— К., 2009.

¹³ Жупанський Я. І. Історія географії в Україні: Посібник. Вид. 2-ге, доп.— К., 2006.— 276 с.; Сосса Р. І. Історія картографування території України: Підручник. для студ. вищ. навч. закл.— К., 2007.— 336 с.; Спеціальні історичні дисципліни: довідник: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / І. Н. Войцехівська (кер. авт. кол.), В. В. Томазов та ін.— К., 2008.— 520 с.

ПРИЧИНОК ДО ТЕМИ ЯК МИ ПИШЕМО І ГОВОРИМО

Коли доцільно замінювати В на У. Недавно в розмові з професором Андрієм Содоморою, в якого серед багатьох достоїнств є якась бентежна чутливість до слова, здатність ловити внутрішнім вухом, виплеканому на прекрасних світових поетичних зразках, інтонаційні переливи рідного слова, мелодику фрази, ми почали скаржитися на те, що літера **у** (як прийменник та початкова в багатьох словах) заповонила наші писемні тексти. І це стало спонукою, щоб пильніше глянути на, здавалось би, звичне для нас чергування **у — в**.

У кожному посібнику з української мови зафіксовані правила про чергування **у — в**, які ще з початкових класів наші співвітчизники добре засвоюють. А якщо не дуже добре засвоїли, то натренована рука редактора за параграфами нашого чинного правописного кодексу текст виправить. Чомусь прийменникові **у** надано значну перевагу: його, за нашими правилами, треба писати, по-перше, на початку речення перед приголосним¹. Як приклад — подано уривок з поезії Д. Павличка і два речення без авторства. І жодних приміток, додаткових уваг! А варто було б додати: якщо це не призведе до зміни природного звучання, не порушить ритму, не здеформує, не „поламає“ мелодійності вимови, що, нагадаємо, належить до тонких „матерій“ (з якими мали б бути ознайомлені, хоч загально, наші публічні мовці, редактори, друковані ЗМІ). Не знаю, на якій підставі наші творці правопису сформулювали таке правило, але спостереження над писемними текстами, мовна практика багатьох авторитетів в українській культурі показує, що прийменник **у**, як і ця початкова літера в багатьох словах, не має жодних переваг. Згадаймо хоча б кілька назв відомих творів наших класиків: „В неділю рано зілля копала“ (О. Кобилянська; щоправда, у пісні є початковий **у**: „У неділю рано...“, що дає змогу за рахунок ще одного складу „вписатися“ в мелодію), „В дорозі“, „В путах шайтана“ (М. Коцюбинський), „В катакомбах“, „В пущі“ (Леся Українка), „В справі нового видання Шевченка“, „В вагоні“, „В плен-ері“ (І. Франко). Природною є така звукова організація і в українських письменників пізнішої генерації, наприклад, М. Зеров називає свої твори „В степу“, „В гостях у поета“, „В Донбасі“ та ін.

По-друге, правопис також диктує, щоб між приголосними ми писали прийменник **у**. Але ж маємо „Напис в руїні“ (Леся Українка), а в прозових текстах, що їх пишуть українці, вживання **в** між приголосними — звичайне явище. Кілька прикладів² із творів Івана Франка: *розходилась в так великім нахладі* (с. 415), *волівся він в поті чола* (с. 431), *раз на тиждень в неділю* (с. 433), *навіть в такім характері* (с. 446).

То як маємо трактувати такі факти? Хіба вухо відомих творців українських писемних текстів було менше чутливе до живого слова, ніж сучасного українця? Чи вони менше, ніж ми, перебували в стихії усного мовлення, не відчували плавності, мелодійності звучання?

Чимало прикладів з творів українських письменників різної доби, де в усіх позиціях є лише **в**, подає Б. Базиликот в цікавому навчальному посібнику „Орфоєпія в співі“³. А про перевагу **в** над **у** в українських текстах, автори яких „чують“ пульс фрази, для яких природною є здатність слухати й чути, свідчать кількісні показники. Так, у мові Шевченка зафіксовано 2144 прийменники **в**, 1081 — прийменник **у**⁴. На кільканадцятьох сторінках прозового твору з 26 тому Зібрання творів І. Франка (вибраних довільно) співвідношення між прийменником **в** та **у** становить приблизно 80 і 20 (у відсотках). Ще одні підрахунки з книжки „Промову і мовознавство“ І. Білецького, людини великої ерудиції, вченого, що зберіг, як підкреслюють його учні, в трагічний час тоталітарних режимів спадковість гуманістичних традицій кінця XIX і початку XX сторіч. На 15-ох сторінках (14—18, 99, 101—109) прийменник **в** вжито 90 разів, **у** — 45. І цілком природними є вислови вченого *В сучасній Європі, існують в нашій мові, наплив таких слів в нашу лексику та ін.*

Останнім часом у багатьох текстах пропорція змінюється. Натрапляємо на фрази *У одному випадку; чи усі діти у школі; дорогу у Сокільниках; характер упливу* (йдеться про вплив як авторитет). Є сторінки газет, в яких прийменник **у** становить аж 80 відсотків. Подібні приклади маємо в солідних журналах, монографіях: *Пластилін перетворювався у образ; механізм упливу соціальних чинників; Посольство США у Іраку; було у нього у руках*. А в субтитрах пишуть, перекладаючи російські серіали: *по дорозі у аеропорт; просити у Едика; це у особовій справі; поїдемо у Англію*. Зворушлива турбота про збереження фонетичної розкоші нашого мовлення, її „солов’їності“! Виникає запитання: чи можливе нагромадження голосних? Можливе, але якщо це зумовлено ритмомелодикою, настановою автора, змістом фрази. Наприклад, у Франка є поезія „Вона умерла!“ Субтельне вухо вимагає відповідної інтонації з обов’язковою паузою між словами.

Автор вже згаданого посібника „Орфоєпія в співі“ звернув увагу на те, що в останніх виданнях орфографічного та орфоєпічного словників збільшено кількість слів з початковим **у** порівняно з виданнями тридцяти—сорокарічної давности. Однак чимало таких слів мають цілком інше значення і звучать неприємно в українській мові:

¹ Український правопис.— К., 2002.— С. 14.

² Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976—1986; Там само.— К., 1980.— Т. 25.

³ Базиликот Б. Орфоєпія в співі.— Львів, 2001.

⁴ Див.: Словник мови Шевченка.— К., 1964.— Т. 1.

встати — устати, ввезти — увезти, вступ — уступ, вступати — уступати та інше. З'явився такий покруч, як *удягання* (хоч є одяг, одягання).

Та річ не лише в підрахунках та фіксації таких прикладів. Надаючи очевидну перевагу прийменникові *у*, правопис якоюсь мірою нехтує законами живого слова, не завжди бере до уваги співвідношення між буквами і звуками, не завжди враховує звукові особливості контактних мов.

Не треба забувати, що в українській мові літера **в** може позначати різні звуки: губно-губний звук (перед *у, о, а, е*): *в Одесі, вуха, в Африці, вересень*, губно-зубний (перед *і* та перед т. зв. „широким” *и*): *вітер, в Іраку, виїди*. Та найбільше непорозуміння виникає, найбільше помилок допускають, коли буква **в** позначає нескладотворчий [ʋ]; не утворюючи повноцінного складу, цей звук легко приєднується до голосних, приголосних, з'єднує їх між собою. Наприклад, у слові *вовк* дві літери **в**, але звуки різні [воʋк]. Різне звукове значення мають літери **в** і в назві міста *Львів*: маємо губно-зубний перед *і* та кінцевий [ʋ].

Цей звук властивий білоруській мові; вона навіть зберегла літеру *ў* на його позначення. Не мають цього звука сусідні російська і польська мови. Для прикладу варто порівняти звукове значення літери **в** в українській та російській мовах:

російська мова:	українська мова:
1) звук [в] дзвінкий, має свою пару глуху [ф]	1) звук [в] сонорний, тобто при його вимові голос переважає над шумом
2) перед глухими (п, т, с, к, ш, х, ц, ч) він оглушується, звучить як [ф]	2) цей звук ніколи не оглушується

Особливістю українського звука [ʋ] є те, що, на відміну від інших сонорних, після голосного в кінці слова, на початку слова перед приголосним, а також між словами, в яких попереднє закінчується приголосним звуком, а в наступному перед ним є приголосний (очевидно тут йдеться і про позицію прийменника **в**), наш звук [ʋ] набирає ще більшої гучності. Навчитися правильно вимовляти український звук [ʋ] без відповідних навиків досить трудно. Важливо вміти зіставляти, підбирати відповідні приклади, усвідомлювати відмінності. Наприклад, у російському вислові *в квадрате* та українському *в квадраті* літера **в** позначає різні звуки: за нормами російської вимови [в] оглушується на [ф], український прийменник треба артикулювати як [ʋ]. В російській мові слова *Київ, любовь* слід вимовляти з кінцевим [ф] (в другому слові — м'який), в українських відповідниках — кінцевий звук [ʋ].

Росіяни не завжди правильно артикулюють цей український звук, тому часто в ефірі чуємо *фнаф* (замість *їнаї*), *фстаф* (потрібно *їстаї*), *елементіф, козакіф, податкіф*. Додаймо до цієї „мелодії” ще „акання” (можна доплувати й багато інших огріхів), то стає зрозуміло, чому поки що в Україні все-таки чимало „голосів з чужої горлянки”, як, іронізуючи, дотепно коментує такі випадки газета „Слово Просвіти” (2008, 12—18 черв.).

І ще один підхід — з погляду звуко символізму та фоносемантики, наук, представники яких обстоюють думку про вмотивованість звука як певного знака. Семантичний підхід до вивчення фо-

нетичних явищ закладено у працях видатних мовознавців — В. фон Гумбольдта, О. Потебні, Ф. де Сосюра, Л. Щерби, маємо цікаві спостереження багатьох поетів, вартою уваги в цьому плані стала їхня практика творення текстів.

Хоч студії такого плану на маргінесі лінгвістики, однак час до часу з'являються цікаві праці. Варто згадати хоча б монографію сучасного японського дослідника Юнзо Кавади „Голос. Студії з порівняльної етнолінгвістики” (є переклад польською мовою). Автор, базуючись на спостереженнях європейських учених та власних, зібраних з інших континентів, стверджує, що звук *у* як символ пов'язаний із сумом, журбою, тугою, тяжкими переживаннями; він темний, грубий, тяжкий, передає почуття страху, а загалом цей звук, як й інші звуки-символи, відтворює „сенси мови”. Прикладів чимало, і варто взяти хоча б поезію Б. Лепкого „Чуєш, брате мій”. З-посеред голосних звуків переважає „тяжкий” *у* — лише в першій строфі він повторюється 17 разів — приблизно 37 відсотків (для порівняння: *і* — 15, *а* — 13, *о* — 6,5 відсотків). І журливе *кру*, і безнадійне *крилонька зітру*, приречене *в чужині умру* не лише заго-стрюють „сенси мови”, а й створюють неповторний звуковий образ, підсилений ще мелодією пісні.

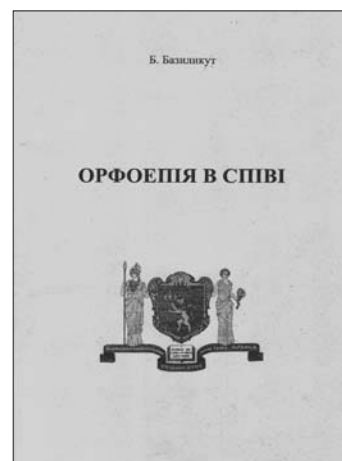
Висновок: 1) В усному мовленні українець частіше вживає звуки [в], [ʋ] в усіх позиціях. Це орфоепічна норма, вироблена народом впродовж століть. Нехтувати цією нормою на догоду „нововведенням” не завжди доцільно.

2) В писемному мовленні треба орієнтуватися на твори майстрів слова, пам'ятаючи, що висока культура мови безпосередньо пов'язана з класикою.

3) Писане слово також треба „чути”, зберігати ритм фрази, плавність вимови, прагнути, щоб візуальний образ максимально відтворював самобутність українського живого слова. В історії багатьох культур, не винятком є й наша, маємо чимало прикладів, коли читання майже завжди було промовлянням.

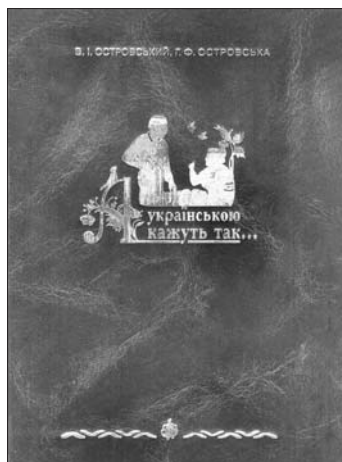
Чи завжди доречно вживаємо слово БЛАГО та похідні утворення?

В українській мові функціонує ціле гніздо слів, основу для творення яких дав старослов'янське благо: *благословляти, благословенний, блаженний (блаженне життя), благодать (дарувати благодать, небесна благодать, благодать Духа), благодіяння (Божі благодіяння, отримати благодіяння, віддячувати за благодіяння), благочестивий (благочестиве життя, благочестиві бажання), благовість, благородство, благопристойний, благочестя* та багато інших. Ці слова та вислови впродовж віків були в активному словникові нашого народу, характеризували його моральні засади, спонукали до вдосконалення ду-



Обкладинка книжки
Б. Базилукута „Орфоєпія в
співі”. Львів, 2001 р.

ховного „Я”. Їхня семантика пов'язана з поняттями доброчесності, людської порядності, шляхетності. Однак у радянський час, розкриваючи значення слова *блага* (множина від іменника *благо*), акцен-



Обкладинка книжки
В. І. Островського,
Г. Ф. Островської
„А українською кажуть так...”
Одеса, 2008 р.

тували переважно на матеріальному: це те, що дає достаток, задовольняє потреби. У радянських словниках уникали ілюстрацій релігійного змісту, приклади давали на зразок *Працювати на благо соціалістичної батьківщини*. Натомість у релігійних текстах та навіть у народній мові це слово має набагато ширше значення; пор.: *духовні блага, безсмертні блага, отримати вічні блага, обітовані блага, небесні блага, благо діяти, набуті блага, тим-*

часові блага, земні блага, нагороджувати благами, великі блага. У словнику української мови Б. Грінченка подано, наприклад, ілюстрації: *Застіпаю Господеві за всі Його блага; Боже благий, Боже мій милостивий*.

З цієї групи доволі поширеними в мові стали складні слова *благополуччя, благополучний, неблагополучний*. Благополуччя бажають з приводу свят, ювілеїв, пов'язуючи переважно з поняттям „матеріальні статки, багатство, добробут”. Та й не дивно: ще не так давно мова радянського часу рясніла текстами такого характеру: „Український і білоруський народи під сонцем сталінської конституції досягли нечуваної висоти в розвитку свого господарства, свого благополуччя, своєї культури”. Однак з погляду словотвірної семантики (*благо* — старослов'янizm, стилістично маркований, *получити* — ненормативне в українській літературній мові) такі слова немає підстав вважати українськими. Хоч й сьогодні у мовленні багатьох українців це слово в активі. Турбуючись про здоровий, нормальний життєпростір для своїх громадян, в Найвищому Законі пишуть, що держава „дбає про розвиток фізичної культури і спорту, забезпечує санітарно-епідемічне благополуччя” (А чому не сказати „дбає про добротний санітарно-епідемічний стан”). Можна дати й інші варіанти.

Вислови *благополучні сім'ї, неблагополучні сім'ї* функціонують в мові права, люблять їх наші ЗМІ, іноді ще й сьогодні творять покручі (приміром, *благоприємний*, замість нормально-го *сприятливий*), засмічуючи ефір. У газетах функціонують фрази: *більшість дітей — з неблагополучних сімей; ці діти з цілком благополучних сімей*. Однак з уваги на загальну тенденцію до обмеженого використання старослов'янizmів в українській мові, на що свого часу вже вказу-

вали авторитетні дослідники, ці слова не мають підстав бути в активі. І тому приємно було натрапити в перекладі цікавої німецької книжки „Дитина чемна й нечемна” на вислів *стабільна сім'я, соціально стабільна сім'я* чи замість недолюблого *неблагополучна сім'я* сполуки *соціально проблемна сім'я, нестабільна сім'я*. Добре позначає це поняття й вислів *асоціальна сім'я*. Отже, ще раз переконуємося в тому, що говорити, писати — це, крім усього іншого, *творити мову, творити постійно, зберігаючи її самобутність, дбаючи про її збагачення, точність вислову, відходячи від штампів, набридливих кліше*.

Хіба ПОРЯДОК зростає чи стає вищим?

Не поодинокі випадки, коли не вникаємо в семантику слова, не намагаємось отим „шостим” чуттям досягнути доречності його вживання в певному тексті, не завжди дбаємо про ту легкість, з якою слово повинно „лягати” в вухо. Вже набило оскому ненормативне вживання слів *знаходитися, зустрічатися, рахувати, представляти*. Такого „статусу” в сучасному мовленні набуло слово ПОРЯДОК. У пресі, у публічних виступах наших чиновників, можновладців та навіть у деяких порадишниках з культури фахового мовлення, у наукових працях напрапляємо на вислови: *Її цінність як експерта зростає на кілька порядків; Іде своїм*

в порядке вещей	— звичайна (природна, нормальна, зрозуміла) річ, зрозуміло що;
в порядке исключения	— як виняток;
в порядке загрузки	— як навантаження ⁵
по порядку	— по черзі, послідовно;
напряжение порядка 500 вольт	— напруга близько (коло) 500 вольтів ⁶

порядком (з газет); *На декілька порядків зріс вплив Інтернету і на світову політику* (монографія); *У порядку винятку; В порядку навантаження; В порядку виключення; У порядку обміну досвідом* (з посібника).

Механізм творення висловів-покручів зі словом *порядок* (як і з багатьма іншими) доволі прозорий: без спеціального напруження думки з готової „картотеки” стійких висловів витягують чужинецький і, як строкату латку, припасовують до українського тексту, не вміють чи не хочуть бачити, що в мові витворені і функціонують (в порядних текстах) природні для „духу” мови вислови.

Варто погортати довідники авторитетних авторів, щоб переконатися: слово ПОРЯДОК нормативне в українській мові, але сфера його вживання набагато вужча, ніж в російській мові. Порівняймо:

Чомусь часто обмежуємося звичною фразою *все в порядку*. Але маємо гарні вислови-синоніми — *все як слід* (гарзд, добре). Отже, фразу *у порядку обміну досвідом* доцільно відредувати обмінюючись досвідом, а вислів *немає порядку* — повний безлад.

І ще одне. Слово ПОРЯДОК мимоволі пов'язується з мілітарним способом мислення. Начебто всі стають в ряд і діють за однією коман-

⁵ Головащук С. Російсько-український словник сталих словосполучень.— К., 2001.

⁶ Непийвода Н. Практичний російсько-український словник. Найуживаніші слова і вислови.— К., 2000.

дою. І тому варто більше активізувати давнє спільнослов'янське слово ЛАД.

Пам'ятаймо, що українська літературна мова, навіть у таких стилях, як діловий, науковий,

зорієнтована на народну основу, і тому зрозумілим є прагнення уникати недолугих, неоковирних фраз, витворених у середовищі чиновників.

Олександра СЕРБЕНСЬКА

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ГЕНІЙ В МУЗИЦІ

2010 року світ відзначає 200-річчя від народження великого музиканта Фридерика Шопена. Це був композитор геніального обдарування, музика якого постійно тішиться любов'ю широких слухацьких кіл, як серед музикантів-фахівців, так і серед аматорів. За міжнародним визнанням, його можна поставити поряд з такими велетнями, як Бетговен і Бах, хоч мусимо визнати, що були між ними й істотні відмінності. Відзначимо дві найхарактерніші з них: Шопен не був універсальним майстром усіх музичних жанрів, а тільки зосередив свою творчість у камерній ділянці музики для фортеп'яно, відмовившись від найбільш впливових і масових сфер опери, симфонії чи хору; він гвалтовно порушив встановлену в Європі від XVIII ст. гегемонію германської музики і вперше на світовому рівні продемонстрував своєрідність і красу слов'янської музики.

Музика для фортеп'яно у першій половині XIX ст. вважалася скоріш розважальною, відпочинковою — „сальоновою”, і не претендувала на втілення вагомих, серйозних дум та образів. Сферою філософських, релігійних чи драматичних та революційних ідей були кантати, ораторії, симфонії, врешті опери — жанри, звернені до великих слухацьких аудиторій. (Камерні твори Баха й Бетговена, що змінювали таке трактування, у той час ще не були відомі загальною.) Фридерик Шопен формально не порушив такого розкладу, він виступав переважно у салонах і не любив масової публіки. Однак своєю музикою він, як справжній романтик, одним з перших привернув увагу до внутрішнього світу окремої людини і зумів показати, що цей світ не менш глибокий, драматичний і важливий, ніж світ зовнішніх, реальних подій. Трагічні події історії Польщі, що глибоко його хвилювали, відобразилися у музиці Шопена крізь призму сприймання вразливої особистості. Композитор наповнив фортеп'яну музику такою глибокою й тонкою психологічністю, що змусив задуматися й серйозно переживати своїх слухачів. Він досягнув

безмежні виразові можливості фортеп'яно, до яких тільки наближалися його попередники й сучасники. Власне завдяки такому злиттю тонкого розуміння людської душі з чарівністю фортеп'янних мелодій та звучань твори Фридерика Шопена здобули невмирущої світової популярності.

Слов'янська інтонація Шопена, неповторний „польський акцент” його музичної мови не зразу легко сприйнявся у паризьких та інших музичних колах. Відомі непоодинокі випадки, коли авторитетні європейські музиканти (Йоганн Крамер, Ігнац Мошелес, Джакомо Мейснер) намагалися виправляти Шопена, вважаючи його своєрідні ритми помилкою супроти норм музичної грамотності. Зате в серцях слов'янських слухачів ці своєрідності одразу ж отримали гарячий відгук. Одним із перших ще за життя композитора своє захоплення його музикою висловив Тарас Шевченко, який писав про твори Шопена у своєму щоденнику: „Я ніколи не наслухаюся цих загальнослов'янських, сердечно, глибоко журливих пісень”¹. Поет серцем упізнав рідні музичні інтонації у Шопенових творах. І не випадково: хоч з походження Шопен не був чистокровним поляком і виховувався у далекому від сільських традицій середовищі, та з дитинства він захоплювався народною музикою і щоразу завмирав, зачувши пісню простої дівчини чи танець у виконанні фольклорного ансамблю. В умовах Польщі першої половини XIX ст. композитор мав змогу слухати і засвоювати не тільки польські, але й українські народні пісні та думи.

Українські інтонації в музиці Шопена зауважував не один дослідник, та більш повно першим висвітлив це питання Василь Витвицький². Він розглянув джерела, з яких композитор міг черпати свої українські враження, аналітично порівняв декілька найочевидніших зразків його мелодики з українськими піснями та зробив перші висновки про те, які складники українського фольклору ввійшли до композиторських засобів Шопена.



Фридерик Шопен.

З картини худ. А. Мирешевського.

Бл. 1824 р.

¹ Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т.— К., 1963.— Т. 5.— С. 109.

² Витвицький В. Українські впливи у Шопена // Діло.— 1934.— 3—6 трав. Цит. за: Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика.— Львів, 2003.— С. 21—26.

Дослідник підкреслив засадничу рису творчого методу польського композитора: „Шопен не був прихильником гармонізацій і опрацювання народних мелодій [...] Питомі народній музиці елементи ритміки, мелодики і гармоніки і засади її форми вніс Шопен у засоби своєї композиторської техніки. Не займався записуванням пісень і не присвячувався спеціальним студіям — та геніальним відчуттям перейняв характеристичні прикмети народної музики і при їх допомозі створив свою індивідуальну музичну мову”³. Українські впливи тісно переплелися в музиці Шопена з польськими. Легко впізнаються у ній оригінальні й сильні ритми польських народних танців. Однак в характері Шопенових мелодій, „у їх м'якості й співучості, у перевазі мінору“, в оздобності мелодійної лінії, перемінності паралельних мажорного й мінорного ладів тощо



Твори Фридерика Шопена.
Париж, 1860 р.

дослідник вбачає виразні прикмети української фольклорної традиції. Сформульовані В. Витвицьким ідеї докладніше розробила через півстоліття Стефанія Павлишин⁴. Дослідниця наповнила їх більшою кількістю аргументів, передусім музичних. Вона показала, що найбільш відчутними у композитора є впливи українських ліричних пісень XIX ст., відомих під назвою „думок“, але трапляються і прикмети коломийок, рапсодичні побудови в дусі козацьких дум і навіть деякі риси підголоскової поліфонії. Тож українська пісенна інтонація різноманітно і цілком органічно впливається у музичну мову Шопена.

Велична індивідуальність Ф. Шопена відчутно вплинула на подальший розвиток музичного мистецтва. Цього впливу не уникнув жоден з композиторів-піаністів наступних поколінь. Проте для нас особливе значення мають перцепції творчості Шопена в українській музиці, оскільки через його твори приходило й осмислення власної національної традиції. Найбільш безпосередньо зв'язки зі стилем Шопена відобразилися у творчості українських композиторів-романтиків, зокрема Миколи Лисенка. „Шопенівська муза виявилась близькою

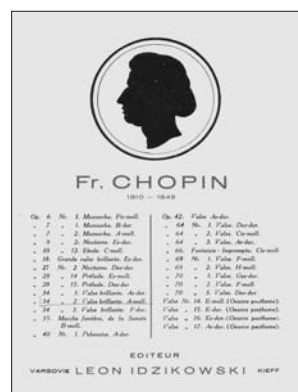


Твори Фридерика Шопена.
Варшава, 1882 р.

Лисенкові своєю національною самобутністю, спільністю українського і польського фольклору, а також багатим внутрішнім емоційним змістом, щирістю й безпосередністю почуттів, пісенністю та ліричністю, що притаманні українській ментальності. Сама особистість геніального поляка стала для Лисенка яскравим взірцем служіння народові, завдяки чому усвідомлювалася й власна висока місія народного співця“ — пише дослідниця Римма Сулім⁵. Ці риси, як і деякі конкретні особливості композиторської творчості (жанри, фактура, інтонаційні та гармонічні моделі), знайшли розвиток також у Віктора Косенка, Левка Ревуцького, Василя Барвінського. Можна сказати, що „шопенове коріння“ має вся українська фортеп'янна музика. Воно впізнається у співучасті цілої фактурної тканини, резонансному багатстві звучання, у полімелодичності та гнучкості фортеп'янно-техніки. Що особливо цікаво, в творах українських композиторів постмодерної доби — Валентина Сильвестрова і навіть Мирослава Скорика — знову відродилися Шопенові інтонації, засвідчуючи ще раз глибинну спорідненість з українською музичною душею. „Грати дуже ніжним, інтимним тоном, легесенько торкаючись пам'яті слухача, щоб музика звучала в його уяві так, ніби пам'ять слухача сама співає цю музику“ — пише В. Сильвестров в анотації до своїх п'єс, і в пам'яті справді відроджується світ Шопена.

Невід'ємною складовою стали твори великого польського композитора у репертуарі українських піаністів. Їх почали виконувати в Україні ще за життя композитора — у 40-х роках XIX ст. Інтуїтивне скоплення тих емоційних та мелодійних особливостей, які близькі українцям, дало можливість створити неповторну українську інтерпретацію творів, належних до загальнонародської спадщини. У цьому особливо відзначилася славна українська піаністка першої половини XX ст. Любка Колесса.

Ще молодого випускницею Віденської академії музики вона розпочала свою артистичну кар'єру виконанням у 1921 р. Концерту е-молл Шопена, а від початку 1930-х рр. ввела у свої концертні виступи монографічну програму творів польського композитора. Конкретний склад програми варіювався: з великих творів у ній могли бути Полонез fis-moll і Концертне Allegro, або ж дві Сонати — h-moll та b-moll, або Andante spianato і Полонез Es-dur. Ці фундаментальні композиції доповнювалися добірками різноманітних мініатюр — прелюдій, мазурок, вальсів, ноктюр-



Твори Фридерика Шопена.
(Valse brillante, op. 34, N 2)
Варшава, 1918 р.

³ Витвицький В. Українські впливи у Шопена. — С. 21—26.

⁴ Павлишин С. Український фольклор у творчості Ф. Шопена (1987) // Фридерик Шопен: Збірка статей. — Львів, 2000. — С. 5—17.

⁵ Сулім Р. М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків / Автореф. дис. канд. мист. — К., 1999. — С. 11.

нів чи експромтів. Шопенівську програму артистка з великим успіхом грала у німецьких містах: Потсдамі, Берліні, Мюнхені, Бремені, Оейнгаузені, Кенігсберзі, під



Титульна сторінка праці Людмили Касьяненко „Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена”. К., 2001 р.

час гастролей 1938 р. в Ріо-де-Жанейро, а 1948 р. — в Торонто. У музикантів викликали спеціальне зацікавлення бездоганно відшліфовані фортеп'янно-виразові засоби Колесси. В критичних статтях читаємо детальний аналіз її звукової палітри, блискучої техніки, темпоритму. Проте головну цінність все ж становили не секрети піаністичної майстерності, а особистий підхід до розуміння шопенівської музики, корені якого багато хто з критиків вбачав власне в українському походженні, національних особливостях почувань: „Спершу Любка Колесса ніби бентежить досвідченого слухача. Є щось в її грі, що стоїть поза звичним способом інтерпретації, і людина це не одразу може збагнути. Незабаром стає зрозуміло: Любка Колесса всюди шукає мелодію — в проведенні головної теми, другорядної, в басі чи в дисканті. І тому навіть перехідний пасаж, який в інших звучить непомітно, у неї набуває самостійного значення. Тому кожна композиція в її виконанні, висвітлена зсередини від початку й

до кінця, набуває весняного настрою, урочистості, а водночас ніжності й плавності. Без сумніву, ця мелодійність гри Любки Колесси має коріння в слов'янському і, зокрема, українському походженні артистки. Українці всюди відомі своїми піснями. Чари цих пісень чуються з-під швидких і навдивовижу рухливих пальців піаністки [...] Слов'янське у Любки Колесси — її сором'язлива дівоча пристрасть — і дало можливість їй краще заграли [...] Шопена”⁶.

На творчість Ф. Шопена відгукнулося й українське музикознавство (щоправда, найпізніше): у 1999 р., до 150-річчя пам'яті композитора впорядковано, а наступного року видано збірку статей про його творчість та про її сприйняття в Україні. До книжки увійшли дослідження вчених з Києва, Львова, Одеси, Харкова, а також переклади польських і англійських текстів. Її впорядкував та ґрунтовно відредагував Ярема Якуб'як, проректор тодішнього Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові.

Музика Фридерика Шопена увійшла вагомою складовою до музичної культури України, і це є однією з найкращих сторінок в історії взаємин українського та польського народів.



Обкладинка досліджень Василя Витвицького „Музикознавчі праці. Публіцистика”, серед яких розвідки про Ф. Шопена. Львів, 2003 р.

Наталія КАШКАДАМОВА

Львів у творчості Юрія (Єжи) Глоговського

1772 р. Львів захопила Австрія, прийшов новий етап в історії міста. Колись неприступні, середньовічні фортифікації стали руїнами, на багатьох кам'яницях виднілися глибокі тріщини і в міських метриках їх фіксували як „рудери”. Після касати чернечих орденів без господаря залишилися майже тридцять розкішних церков і костелів. Як переказують хроністи, багато мешканців тоді покинули Львів. З-поміж тих, хто залишився у місті¹, видатний архітектор міста і художник Юрій (Єжи) Глоговський.

Про цього митця написано мало, в повідомленнях відображені лише поодинокі, дуже фрагментарні сторінки його життя і праці.

Відомо, що творчі замишування Ю. Глоговського-художника торкнулись як архітектури, так і образотворчого мистецтва. Окремий акцент він зробив на історико-географічному колориті Галичини, малюванні Львова, його пам'яток культури та мешканців.

З-поміж багатьох художніх зацікавлень провідним у творчості Ю. Глоговського був краєвид.

Під час виконання своїх рисунків і акварелей митець неодноразово звертався до напряму у живописі вестити, що виник ще наприкінці XVII ст. і найповніше проявився у творчості італійських майстрів. Цей художній напрям надавав краєвидам живої поетичності. У зв'язку з цим творчість митців отримала значний відгук у різних художніх сферах XVIII ст., а потрапляючи в інші країни, репрезентувала характерні регіональні відмінності. (В Галичині важливу роль у поширенні і розвитку вестити відіграв Б. Белотто, послідовник А. Канала). Використання цього напрямку в мистецькому середовищі Львова було спричинено великою мірою перебудовою і переплануванням міста. Протягом 1772—1820 рр. були розібрані оборонні споруди, засипані землею рови. До старого міста приєднано численні передмістя, юридики. Багато уваги приділялося містобудівним роботам, а контроль за ними здійснювала Галицька дирекція будівництва. У місті активно працювали архітектори, інженери і будівничі, а поряд із ними — художники, які з документальною

⁶ Шишманов Д. Первий концерт на Любка Колесса // Слово (Софія).— 1930.— 12 квіт.

¹ Малець С. За часів Маркіяна Шашкевича.— Львів, 1998.— С. 7.

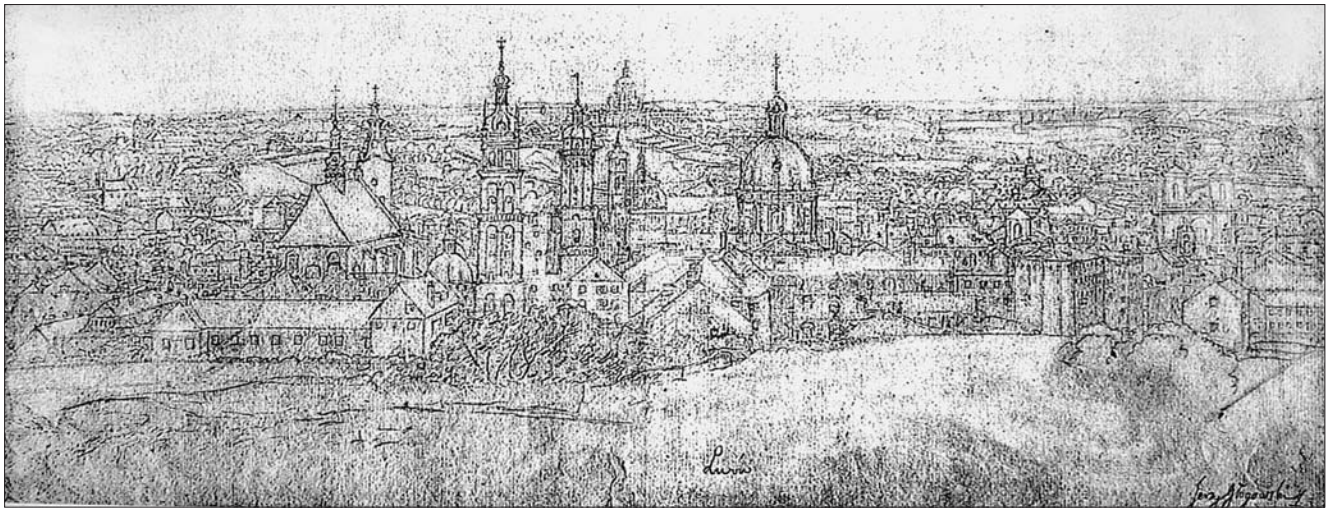
точністю фіксували зміни в архітектурі міста: Ф.-К. Герстенберг, Ф. Гаттон, Т. Чишковський, К. Ауер та ін.

Ю. Глоговський обіймав посаду архітектора і керівника будівельних робіт у Галицькій дирекції будівництва. Найбільше уваги він приділяв проєктам майбутніх споруд, а також змальовуванню різних давніх пам'яток, які розташовувалися у Львові. Відома його акварель „Львівська ратуша в середині XVIII ст.“ Змальовуючи її, художник не лише задокументував минуле пам'ятки у найменших подробицях, але й відтворив естетичну красу споруди з усіма її деталями. Це надало творові митця виразно історичного змісту. Аналогічний характер у творчості Ю. Глоговського має рисунок олівцем „Львів“ — панорама міста зі східної сторони, виконаний до 1826 р. На тлі легко накреслених житлових будівель виділяються скрупульозно промальовані дзвіниця Корнякта, вежі латинського катедрального собору і старої ратуші, купол Домініканського костелу. Вглибині видніється силует собору св. Юра. Ці твори свідчать про зацікавленість художника не так новобудовами, як історією міста і його об'єктів, які тоді відходили на другий план і нерідко у забуття.

Водночас, коли у творах багатьох молодих художників Львова та інших міст органічним елементом композиції стала жанрова сцена, Ю. Глоговський сконцентровує увагу на типових замальовках, настінних інтер'єрних портретах храмів. Працюючи у цьому напрямі, він виконав серії акварелей, зокрема „Галицький одяг“, „Одяг з околиць Львова“ і „Львівський одяг“. Вони репрезентовані десятками творів. Стосовно їх етнічних типаж-

мування побутового жанру на західноукраїнських землях, а з другого — його творчість іде в парі з мистецтвом, що культивувалося в центральних та східноєвропейських культурах XVIII — початку XIX ст. і характеризувалося потребою формування образу народу для широкої репрезентації у зовнішньому світі. Пізнавальними у цьому напрямі є праці таких австрійських митців, як К. Шутц, Й. Зіглер, Л. Янш, Й. Бранд, В. Кінінгер, а також польських — Ж.-П. Норблен, Я. Левицький, К.-В. Келісінський та ін. У той час з'являються публікації фольклорного та народознавчого характеру Б. Аке, І. Любича-Червінського, етнографічні праці З. Доленги-Ходаковського, а також розвідки І. Могильницького, Д. Зубрицького, членів молодшої „Руської Трійці“ та ін. Не виключено, що поява у доробку художника малюнків народних типажів підпорядковується поширенню програми народознавчих досліджень Г. Колонтая. Відомий діяч польського Просвітництва писав: „Великі міста і заможні люди мало різняться між собою в усій Європі, для їхніх звичаїв характерна майже повна одноманітність, завдяки здебільшого релігії і однаковій освіті. Шукаючи у наших звичаях відомостей про первісні традиції і подібність до давніх народів, треба нам вивчити звичаї простих людей у всіх провінціях, воєводствах і повітах. А особливо [...] різницю в одязі не пропускаючи не тільки щодо фасону, а й навіть щодо кольору, жодного виду верхнього одягу“³. Цей текст дагується липнем 1802 р.

Вивчення серій акварелей Ю. Глоговського, тематично дотичних до Львова, дає підстави стверджувати, що художник, виходячи з концепції твор-



Юрій Глоговський. Загальний вигляд Львова зі східного боку. Перед 1826 р.

них замальовок науковці зазначають: „Більшість своїх робіт Ю. Глоговський виконував з натури. З наукового боку підходив до збирання і відтворення матеріалу“². Ці спостереження вкотре підтверджують те, що твори художника, з одного боку, представляють т. зв. етнографічний етап фор-

чости своїх попередників (частково сучасників), помітно розширив і збагатив її. Він змальовував вбрання різних верств населення міста. Найчастіше митець зображав ремісників — шевців, пекарів, кравців, мельників, прядильників тощо. Його твори підтверджують наявність у Львові

² Кравич Д. П., Стельмашук Г. Г. Український народний одяг XVIII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського. — К., 1988. — С. 55.

³ Цит. за: Блаховський А. Єжи Глоговський і Кастан Вавжинець Келісінський — романтичні творці іконографічних джерел народної культури // Забуті скарби. Народний одяг України та Польщі в малюнках С. Глоговського та К. В. Келісінського (довідник виставки). — Львів; Торунь, 2002. — С. 11—12.

таких промислів, як садівництво, квітникарство. Львів'янки кінця XVIII — початку XIX ст. одягнені у білі сорочки та червоні шнуровані безрукавки.



Юрій Глоговський. Львівська ратуша. Львів, бл. 1826 р.

На них довгі смугасті спідниці, які в поясі зібрані у складки. Поверх спідниці чи іншого верхнього одягу — білий фартух. Чоловіки ж — у коричневих приталених з прохідкою і складками капотах, які мають невеликий комір і рукави з високими манжетами. Капоти підперезані високим, зазвичай шкіряним поясом, який застібався на чотири ряди пряжок. Окремий ряд представляють замальовки селян з передмість Львова. До них слід віднести акварелі „Жінка з околиць Львова, яка несе на ярмарок сіно“, „Жінка з околиць Львова з очеретом“, „Селянин, який продає у Львові пісок“, „Мужчина з Давидова, який несе соломі до Львова“, „Селянин з околиць Львова, який несе пташок на продаж“, „Селянин з-під Львова, який продає гриби“. Слід зазначити, що у творчості митця представлені різні національності, напр., „Шабашний одяг львівського єврея“, „Єврей, який продає яблука“. Ю. Глоговський чи не вперше показав у своїх творах велику колоритність мешканців Львова і його околиць. Усім акварелям притаманний чіткий рисунок у деталях одягу, а також тонка колористика. Ці риси творчості художника забезпечили також точну фіксацію крою й матеріалу: полотно, сукно, шнур, способи оздоблення: вишивка, тасьма, хутро, вибілка, доздоблення яких підкріплена пізнішими працями дослідників народного одягу.

Розширюючи хронологічні рамки зображень одягу різних верств мешканців, Ю. Глоговський не раз звертався до давніх іконографічних матеріалів, розміщених у костелах: створював копії. Окрему увагу художник приділяв живописним

творам XVII—XVIII ст. З-поміж них вирізняється портрет Ельжбети з Гостомських Сенявської (1573—1624).

Е. Сенявську Ю. Глоговський намалював на полені зріст анфас у чернечому одязі. Створений художником образ цілком відповідає переказам, які відомі з літератури: „Ходила в убогій і латаній суконці [...], волосянки [з себе] не знімала, хіба для зміни, три або й чотири рази на тиждень бичувала себе“⁴. Можливо, художник також був ознайомлений з такого характеру текстами. Напис під твором: „Z obrazu nad drzwiami do Skarbca w kościele pojezuickim we Lwowie“ свідчить про те, що митцю були добре відомі розписи костелу, настінні портрети, які там розміщувалися. Стінопис виконували батько і син — Екштайни. Деякі джерела інформують, що окремі його частини належать пензлю О. Білявського⁵, учителя митця, а Ф. Екштайну, зокрема, п'ять композицій на склепінній головній наві: „Чотири частини світу“, „Св. Петро, який навчає“, „Христос передає ключі св. Петрові“, „Св. Петро серед калік“ та ін.⁶ Через незадовільний стан збережених розписів, що супроводжується втратами, вдалося виявити у костелі над органами лише погрудний тричвертний портрет Е. Сенявської у чернечому вбранні, який, очевидно, слугував основою для Ю. Глоговського. У контексті вивчення джерела творчості митця слід згадати і розписи каплиці при костелі, відкриті 1906 р. Зі слів очевидців, вони присвячені історії ордену монастиря у Львові. Серед них було зображення фундаторки Е. Сенявської⁷. З огляду на те, що каплиця розміщувалася на території колеґіуму, який з 1773 р. використовували для адміністративних потреб, митець, найвірогідніше, не міг бачити ці розписи. Проте художник разом з іншими у захристії костелу оглядав живописний портрет фундаторки, який намалював М. Яблонський на основі давнішого зображення⁸. Не виключено, що ним міг бути вже згаданий портрет над органами.

Другий твір, виконаний Ю. Глоговським з огляду на живопис у костелах Львова, — портрет канівського старости Миколи Потоцького (1712—1782), постать якого, до речі, знайшла широке відображення у художній літературі XVIII—XIX ст. Обійнявши посаду канівського старости, волинський магнат обрав Канів своєю резиденцією. Для



Юрій Глоговський.
Львівська кухарка.
Львів, 1834 р.

⁴ Album kościoła OO. Jezuitów we Lwowie wydany z okazji koronacji obrazu Matki Boskiej Pocieszenia 1905 roku / Predmowa OO. Towarzystwa Jezusowego lwowskiej rezydencji. — [Lwów, 1905]. — S. 16.

⁵ Morawski Sz. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających // Pamiętnik literacki. — Pismo tygodniowe. — Lwów, 1850. — Rok I. — N 1 (5. Kwietnia). — S. 651.

⁶ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст. — К., 1988. — С. 128.

⁷ Antoniewicz J. B. Odkryte freski w gmachu pojezuickim. — Lwów, [1906]. — S. 9.

⁸ Łobeski F. Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa. Kościół XX. Jezuitów // Dodatek tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej. — Lwów, 1853. — N 36 (2 Lipca). — S. 142.

порядку утримував тритисячний загін надвірної охорони, до якої входили переважно вихідці з Волощини. Одягався в український запорізький стрій, розмовляв українською мовою. Згодом став уніатом. На Київщині, землях своїх маєтків, заснував декілька нових сіл. Фінансував побудову шкіл, костелів і монастирів. Останні роки життя провів у постах і молитвах.

Виконуючи портрет канівського старости, Ю. Глоговський використав зображення з костелу Божого Тіла у Львові. Про це непрямо свідчить напис під зображенням: „Z portretu starosty kaniowskiego w Dominikanów we Lwowie. 1740.“ М. Потоцький був фундатором костелу, що підтверджує таблиця, раніше розташована у нижній галереї храму⁹. (Тут містився і портрет авторства С. Яблонського, який тепер зберігається у Львівській галереї мистецтв). Портретований зображений повернутим на повен зріст у три чверти до глядача. В правій руці — булава. Ліва рука тримає шаблю. На другому плані — драпера, колони зі щитом та зброєю. Розмірами і колористикою портрет нагадує традиції Київської школи другої половини XVII ст. Він увібрав і здобутки так званого фундаторського портрета, який тоді поширювався на західноукраїнських землях і характеризувався підкресленням індивідуальних рис обличчя. Думка про те, що портрет М. Потоцького з костелу у Львові є копією давнішого твору дуже високого рівня виконання¹⁰, великою мірою могла вплинути на вибір для копіювання Ю. Глоговським портрета. Працюючи із живописними полотнами, в межах визначених завдань художник постійно акцентував увагу на одязі. Староста зображений у довгому, що доходить до високих жовтих чобіт, жупані з сукна червоного кольору.



Юрій Глоговський. Портрет Ельжбети Сенявської. Львів, 1834 р.

У межах портретної тематики, пов'язаної з Львовом, на окрему увагу в творчості художника заслуговує літографічний портрет князя Лева Даниловича. Твір Ю. Глоговського виконаний на основі живописного портрета князя, пензля Луки Долинського, який сьогодні зберігається у Львівській національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника. Це покоління зобра-

ження Лева Даниловича у тричвертному повороті. Князь одягнений у лицарські обладунки, поверх яких накинута горностасова пелерина. На голові у нього — корона. Правою рукою він тримає булаву, що лежить на столі, а ліва сперта на ручку меча.

На задньому плані видніється панорама Львова — вільне трактування княжого міста. Портрет князя, виконаний Л. Долинським, розміщувався у Святоюрському монастирі у Львові до 1815 р., звідти його передали монастиреві при церкві св. Онуфрія¹¹. У першій половині XIX ст. у широких колах громадськості цей портрет розглядався як найбільш автентичний¹². Відомо, що його позичали в Петербург для створення копії. Ю. Глоговський, зберігаючи



Юрій Глоговський. Портрет канівського старости Миколи Потоцького. Львів, 1834 р.

всі образно-художні характеристики портрета, уникнув впровадження у композицію панорами міста. Під зображенням у центрі автор розмістив напис: „LEO PRINCEPS RUSSIAE FUNDATOR URBIS LEOPOLIS“, аналогічний тому, який був у верхній частині живописного полотна Л. Долинського.

Своєю плідною працею Ю. Глоговський зробив великий внесок у розвиток образотворчого мистецтва на західноукраїнських землях. Він увічнив загальний вигляд Львова початку XIX ст., його історичні споруди та людей і, пишучи їх, відійшов від давніх традицій у малярстві. Творчість Ю. Глоговського є новим етапом у розвитку мистецтва.

У творах художника, які постали як приклад послідовного і пристрасного погляду на життя краю, чи не вперше виразно зазвучала українська національна тематика. У них зафіксовані пріоритети нової доби. Поеднуючи наукові і художні завдання, творчість Ю. Глоговського має виразну як науково-пізнавальну, так і художньо-історичну цінність.

Отже, своїм мистецтвом Ю. Глоговський ознайомлює з історією і культурою Львова, вказує на багате різноманіття міста. Зберігаючи точність у відтворенні пам'яток архітектури, живопису, а також одягу людей першої половини XIX ст., художник створив сотні акварелей, які сьогодні є вагомим джерельною базою у вивченні життя і побуту міста впродовж кількох століть.

Лариса КУПЧИНСЬКА

⁹ Żyła W. Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie.— Lwów, 1923.— S. 74—75.

¹⁰ Łobeski F. Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa. Kościół parafialny pod tytułem Bożego Ciała przy klasztorze XX. Dominikanów // Dodatek tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej.— Lwów, 1852.— N 41 (25 września).— S. 163.

¹¹ Вуйчик В. Портрети князя Лева // Галицька брама.— Львів, 2001.— № 9 / 10 (верес.—жовт.): Король Данило та його син Лев.— С. 32.

¹² Голубець М. Лука Долинський 1824—1924 // Діло (Львів).— 1924.— Ч. 186 (23 серп.).— С. 2. Див. також: Купчинська Л. Портрет Лева Даниловича авторства Єжи Глоговського // Вісник НТШ.— Львів, 2006.— Ч. 36.— С. 39—40.

УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРИ ІВАНА КОГУТЯКА

(1920—1939)

Відомий історик українського театру Степан Чарнецький, характеризуючи 1937 р. стан українського театру в межах Польської Республіки у 20—30-х роках ХХ ст., серед низки театрів, вірних „побутовому репертуарові“, називає і „театр Когутяка“¹.

Актор, режисер, організатор театральної справи Іван Когутяк народився 4 квітня 1893 р. у с. Княгинині (тепер в адміністративних межах м. Івано-Франківська). Навчався в реальній школі у Станиславові (тепер м. Івано-Франківськ) та у гімназії в Золочеві, іспити на атестат зрілості склав у Станиславівській учительській семінарії. Сценічну діяльність розпочав в аматорських гуртках товариств „Просвіта“ та „Українська хата“ у Станиславові; у 1913—1914 рр. керував напівпрофесійним Українським театром ім. І. Тобілевича у Станиславові. Під час Першої світової війни був мобілізований, воював на сербському, російському та італійському фронтах. У 1918 р., коли Станиславів був столицею Західно-Української Народної Республіки, І. Когутяк як четар Української Галицької Армії був адміністративним комендантом шпиталю в Станиславові і водночас керівником Чернівецького українського театру, який після загарбання Буковини румунськими військами 1918 р. емігрував з неї².

Чернівецький український театр виник на Буковині на початку 1918 р. з уламків колишнього львівського театру Товариства „Руська Бесіда“ під управою Катерини Рубчакової³. Адміністративна праця у цьому колективі ще на стадії його формування в Чернівцях з кінця 1917 р. (після поранення

на італійському фронті та відповідно демобілізації І. Когутяка*) стала початком професійної сценічної діяльності Івана Когутяка⁴. (Адже й пізніше — у листі від 18 березня 1935 р. до воєводського уряду у Львові з проханням видати театральну ліцензію на 1935 рік на територію Львівського воєводства І. Когутяк наголошує, що керує професійними театрами без перерви з 1917 р.⁵). Окупаційна румунська влада заборонила театрові ставити вистави українською мовою, і колектив був змушений перебазуватися до Галичини та отаборитися у Станиславові під управою Михайла Онуфрак (як свідчить С. Чарнецький), але адміністративним директором у ньому був, мабуть, таки І. Когутяк. „Театр грав постійно в Станиславові в салі Монюшка до травня 1919 р., себто до часу, коли під проводом Й. Стадника повстав державний театр ЗОУНР“⁶.

1919 р., після загарбання Західної України відновленою, т. зв. Другою Польською Республікою, І. Когутяк потрапив до польського полону, а після виходу з в'язниці організував у Станиславові „фаховий театр“ при товаристві „Українська Хата“ (давали вистави двічі на тиждень)⁷.

Першу власну „театральну дружину“, тобто труп, легітимовану ліцензією, виписаною на його ім'я, І. Когутяк зорганізував у 1920 р.⁸ Від 1920 до 1939 р. на західноукраїнських землях у межах Польської Республіки почергово працювала низка мандрівних колективів під умовною назвою „Український театр І. Когутяка“. Живучість цієї назви позитивно свідчить про організаторські здібності Івана Когутяка, про його вміння вибивати у Міністерстві чи воєводських урядах театральні



Іван Когутяк. 40—50-ті роки ХХ ст.

¹ Чарнецький С. Нарис історії театру // Чарнецький С. Історія української культури / Під заг. ред. д-ра Івана Крип'якевича. — Львів, 1937. — (Історична бібліотека; XIV зшиток — листопад 1937). — С. 690.

² Театроман. Театр Івана Когутяка // Театральне мистецтво. — Львів, 1924. — 15 черв. — Вип. II. — С. 38—39.

³ Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. — Львів, 1934. — (Науково-популярна бібліотека товариства „Просвіта“, кн. 11). — С. 158.

⁴ Ці маловідомі факти наводимо за автобіографією І. Когутяка, літературний запис якої підготував краєзнавець Петро Арсенич (зберігається у приватному архіві П. Арсенича, м. Івано-Франківськ).

⁵ 25-ліття театральної діяльності І. Когутяка святкували 16 грудня 1942 р. (див.: [Б. а.] 25-ліття театральної діяльності. Ювілей дир. Івана Когутяка // Львівські вісті. — 1942. — 17 груд. — Ч. 288 (412). — С. 4).

⁶ Державний архів Львівської області (далі — ДАЛО), ф. 1, оп. 52, спр. 1394 (Справа про надання ліцензії Когутякові Іванові на утримання мандрівного театру), арк. 19.

⁷ Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині... — С. 158.

⁸ Театроман. Театр Івана Когутяка... — С. 38.

⁹ Ш. „Український Драматичний театр“ під дирекцією Івана Когутяка // Театральне мистецтво. — Львів, 1922. — 15 черв. — Вип. III—IV. — С. 21—22.

Перший „період“ театру Когутяка — 19 лютого — 4 грудня 1920 р. За той час поставлено майже 50 вистав, як-от: „Дядькові примхи“ („Нахмарило“) Б. Грінченка, „Лимерівна“ („Діти неволі“) П. Мирного, „Не ходи, Грицю...“ В. Александрова, „Повернувся з Сибіру“ Л. Яновської, „Наймичка“ І. Карпенка-Карого (за Т. Шевченком), „Перехитрили“ М. Кропивницького, „Наталка Полтавка“ І. Котляревського, „Хмара“ О. Суходольського, „За двома зайцями“ М. Старицького (за І. Нечуєм-Левицьким), „Куди вітер віє“ С. Васильченка та ін. (див.: Ставничий І. З театального життя у Станиславові // Альманах Станиславівської землі. — Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1975. — Т. 1. — (Український архів, т. XXVIII). — С. 576.

ліцензії на кожне наступне півріччя, його життя театром, уміння щоразу з нічого створити нову труп, не шкодуючи ні сил, ні власних заощаджень. Побутову режисуру І. Когутяка майже всі сучасники оцінюють як рутину, проте „заштамповану” і без особливих мистецьких амбіцій. Саме тому директор завжди охоче поступався місцем, як тільки з'являвся у трупі більш професійний режисер.

На початку 1920 р. у Станиславові спершу був організований „Український драматичний театр під дирекцією І. Когутяка”. Колектив зробив ставку на українського та єврейського провінційного глядача, будуючи репертуар на історичній та побутовій класиці. Сучасник відзначав: „На „маси“, у своєму розумінні цього слова, зорієнтувався перший після війни (Першої світової.— Р. Л.) — театр Когутяка. По всіх українських містечках і більших селах, де була невелика зала із театральною сценою, цей театр міг рахувати на масових глядачів і масовий прихід”⁹. Культурно-просвітницька місія, пієтет до української побутової та історичної класики, народні пісні, танці та строї, переспіви популярних на польських сценах оперет і так званих сальонових комедій, твори із єврейського життя — забезпечували йому незмінну популярність.

У серпні того самого року колектив поповнив акторами ще недавнього Державного театру Української Народної Республіки під керівництвом М. Садовського¹⁰ (створеного на базі його колишньої трупи, що переїхала з Києва на початку 1919 р.), який був змушений покинути тодішню столицю УНР — м. Кам'янець-Подільський. Як відомо, одна частина трупи залишилася у Східній Україні, а друга прибула з М. Садовським до Галичини. Оскільки спроба М. Садовським розпочати діяльність свого театру у Львові тоді ж, у серпні 1920 р., зазнала краху, то члени його трупи, які залишилися без нього, подалися до І. Когутяка у Станиславові¹¹. Колектив змінив тоді назву

на „Український рухомий драматичний театр” під дирекцією І. Когутяка¹². У цьому театрі, крім місцевих Софії Когутякової, Камінської, Ольги Левицької та інших акторів, працювали такі наддніпрянці, як Микола Аркас, Надія Аркасова, Лісова, Люся Барвінок (Аполінарія Карабіневич; дівоче прізвище — Лопухович), Кривусів, Мар'ян Оличний, Присяжний, Микола Куліш, капель-майстер Генрик Левицький. Через це поповнення І. Когутяк усюди рекламував, що він перейняв трупу від самого директора М. Садовського! Цю неточну інформацію регулярно дублюють майже всі дослідники життя і творчості І. Когутяка¹³.

Через мішанину тем, жанрів і стилів, відсутність чіткої і послідовної репертуарної політики театр І. Когутяка ставав об'єктом жорсткої критики. „Ся трупа,— згадував сучасник,— не приносить йому слави, лише много критики, насміху і дорікань, а саме через нещирю працю деяких акторів театр тратить під кожним зглядом на вартости, руйнується матеріально і розпадається, як много інших наших театральних труп”¹⁴. А в сатирично-гумористичному журналі „Будяк” іронізували: „Як слідуюча вистава в театрі п. Когутяка в Станиславові буде відіграна його штука п. з. „До чорта з чортом”¹⁵,— вочевидь, натакаючи на невисокий етично-естетичний рівень деяких вистав.

1921 р. І. Когутяк, продавши частину сво-

го майна, набирає нову трупу та поповнює репертуарну афішу „сальоновими штуками”, операми, оперетами. У той час у театрі головним режисером¹⁶ працював Микола Аркас, трохи згодом — Микола Айдарів; черговими режисерами були Олекса Левитський і Володимир Демчишин, директором театру — Іван Когутяк. У театрі працювали такі артисти, як Амвросій Нижанківський, Омелян Неделко, Петро Шмалій, Гриць Шмалій, Ярема Стадник, Осадчий, Зборовський, Панас Карабіневич, Філомена Лопатинська, Марія Айдарова, Софія Когутякова, Філюсівна, Демчишинова, Люся Барвінок (Аполінарія Карабіневич), Анна Те-



Один із українських драматичних театрів Івана Когутяка. 1920—1930-ті рр.

Сидять — перший ряд знизу зліва направо: Володимир Янішевський, невідомий, Тетяна — донька Раїч-Міцовської, невідомий; другий ряд знизу: Новицький, Анна Недаведська-Терещенко, Бочковська, Зоня Когутякова, Іван Когутяк, Раїч-Міцовська, Вовченко, невідома, Левицька; стоять — перший ряд зліва направо: невідомий, Михайлів, Яншин, Чернота (адміністратор), невідомий, Юрко Міцовський, Шкульський, невідомий, Маруценко; стоять — другий ряд: невідомі. Репродукція фотографії колишньої артистки театру Софії Токар (Делятин, Івано-Франківська обл.). З колекції Ростислава Пилипчука

⁹ Босий А. [Крушельницький Антін?] Сучасня західноукраїнського театру // Альманах лівого мистецтва.— Львів, 1931.— Ч. 1.— С. 10.

¹⁰ Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Част. перша.— Прага, 1942.— (Студії Музею визвольної боротьби України; т. I).— С. 312.

¹¹ Докладніше про еміграційне життя театру М. Садовського див.: Боньковська О. Микола Садовський у Львові (1920—1921 рр.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.— К., 2007.— Вип. I.— С. 265.

¹² ІІІ. „Український Драматичний театр”...— С. 21—22.

¹³ Див.: Театроман. Театр Івана Когутяка...— С. 38—39, а також усі пізніші публікації.

¹⁴ Там само.— С. 38—39.

¹⁵ Будяк: Сатирично-гумористичний ілюстрований журнал (Львів).— 1921.— 1 трав.— Ч. 5—6.— С. 7.

¹⁶ Наріжний С. Українська еміграція...— С. 312.

рещенко, Гринішак та ін. Театр постійно гастролював, лише час від часу повертаючись до Станиславова (напр., на початку 1922 р. відвідав Волинь; улітку 1922 р. — турне по Галичині)¹⁷. До речі, під час зимових гастролей на Волині від колективу відкололася група на чолі з харків'янином М. Айдаровим, створивши власний український театр „Відродження” (1922 р. виступав у Луцьку; 1924 р. об'їжджав західні міста Польщі)¹⁸. 1922 р. колектив повернувся до старої назви „Український драматичний театр під дирекцією І. Когутяка”. У репертуарі театру: опера „Катерина” М. Аркаса, драми „Ой, не ходи, Грицю...” М. Старицького, „Царевич” Г. Запольської, „Бог помсти” Ш. Аша, „Безробітні” (автор не встановлений), „Чорт-жінка” К. Шенгера (переклад М. Онуфрак), „Морфіум” Л. Гарцера (переклад І. Когутяка)¹⁹.

Спершу труп діяла під опікою товариства „Українська Хата” (Станиславів), а від 1 червня 1923 р. на короткий період перейшла під управу філії Союзу діячів українського театрального мистецтва (мистецький провід театру — в руках М. Бенцалю)²⁰. Деякі з вистав театру того часу стали прап'єрами на українській сцені в Галичині, наприклад, популярна західноєвропейська оперета „Чесна Сузанна” („Добродійна Сузанна”. — Р. Л.) Ж. Гільберта²¹.

До 1925 р. театр з перемінним успіхом постійно гастролював провінційними містечками і селами Галичини, часто утримуючись лише завдяки ентузіазмові й власним капіталовкладенням І. Когутяка²². Мислячи театр як інструмент для національного освідчення народу, рецензенти відзначають позитивні сторони діяльності цієї трупи: „Заслуга п. Івана Когутяка в тому, що він, роз'їжджаючи зі своєю трупою по глухій провінції, дає можливість нашому громадянству зазнайомлюватись з театральним мистецтвом та будить охочих до організування аматорських гуртків при місцевих товариствах”²³.

1925—1930 рр. — ще один порівняно стабільний період у житті „Українського драматичного театру” І. Когутяка, правда, знову зі зміненням складом²⁴. Ця умовна „стабільність” із плинністю кадрів і з поспіхом підготовлених у мандрівних

умовах репертуар, який особливо й не оновлювався, залишаючись у рамках „побутовщини”, все-таки були чимось більш постійним на тлі кризової театральної ситуації в краю. Як-не-як, а театр І. Когутяка — як явище — чи не єдиний український театр у Галичині та Волині, що діяв протягом усього міжвоєнного періоду, ставши певним плацдармом для багатьох митців сцени! Показово, що артист Володимир Блавацький, повернувшись із театру „Березіль” 1928 р., вибрав для режисерської праці саме цей колектив. Хоч митець не високо оцінював творчий потенціал театру І. Когутяка²⁵, проте кілька місяців працював як мистецький керівник цього колективу. Серед найкращих акторських сил театру — Марія Степова



Артисти і хор театру Івана Когутяка. 1930-ті роки

і Богдан Паздрій (згодом провідні артисти у театрі „Заграва”). Омелян Урбанський, який прийшов до театру в 1929 р., згадує таких акторів, як режисер Павло Чугай (колишній актор Київського театру М. Садовського (з 1915 р. і в 1919—1920 рр.) на Поділлі і в Галичині; а також — Руського театру Товариства „Просвіта” в Ужгороді (1920—1925), Єрифеїв і Єрифеєва, Юрій Кононів та Іванна Кононів, Володимир Грузь і Анастасія Грузьова, а трохи згодом і Микола Айдарів як режисер, Марія Айдарова, Олекса Левитський і Марія Левитська — як „першопланові”; Євгенія Древницька, Романчак, Матвієва (скрипалька), Іван Кузь як адміністратор, Ніна Березенко (музикант), Іван Качинець (керівник музичної групи), Антоніна Качинець (хористка), Гардецький (скрипаль) — як „другопланові”²⁶. У репертуарі: „За Немаць іду” В. Александрова, „Маруся Богуславка” М. Старицького, „Кума Марта” А. Шатковського, „Запорозький скарб” К. Ванченка-Писанецького, „Хмара” О. Суходольського, „Живі покійники” Кониш-Лисенка, „Чар однострою” (автора не встановлено), опера „Пан Твардовський” російського композитора О. Верстовського та ін.

У жовтні 1931 р. акторський склад театру І. Когутяка був такий: Павло Чугай як режисер, Мина Берченко, Анастасія Грузь і Володимир Грузь, Галя Грульц, Юрко Кабин, Іван Качинець, Марія Кривецька, Іван Кузь, Розалія Левицька, Юрко Матвій, Броніслава Павлик, Станислав

¹⁷ Ш. „Український Драматичний театр”... — С. 21—22.

¹⁸ Наріжний С. Українська еміграція... — С. 312.

¹⁹ Ш. „Український Драматичний театр”... — С. 21—22.

²⁰ [Б. а.] Театр Когутяка: [хроніка] // Театральне мистецтво. — Львів, 1923. — Черв.—лип. — Вип. VI—VII. — С. 96.

²¹ Оповідки // Діло (Львів). — 1923. — 12 груд.

²² Мельничук-Лучко Л. Тернистим шляхом. З історії західноукраїнського театру. — Львів, 1961. — С. 33.

²³ Театроман. Театр Івана Когутяка... — С. 39.

²⁴ Мельничук-Лучко Л. Тернистим шляхом... — С. 33.

²⁵ Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Вид. М. Коць. — Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995. — С. 101.

²⁶ Урбанський О. Театральні мандри // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва 1915—1975 / За ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975. — Т. I. — С. 803—804.

Чопор, Юрко Юзефеїв, Володимир Янішевський (наддніпрянський актор)²⁷. Репертуар театру на той час складався із 22 вистав: „За Немань іду“ В. Александрова, „Ой, не ходи, Грицю...“ і „Маруся Богуславка“ М. Старицького, „Війна з жінками“ („Бабський бунт“ Я. Ярославенка?), „Хата за селом“ (за Ю. Крашевським), „Запорозький скарб“ К. Ванченка-Писанецького, „Хмара“ О. Суходольського, „Жид-вихрест“ А. Козич-Уманської, опера „Катерина“ М. Аркаса (за Т. Шевченком), оперета „Чорноморці“ М. Лисенка на текст М. Старицького (за Я. Кухаренком), „Карпатські гуралі“ („Верховинці“) Ю. Коженювського, „Уріель Акоста“ К. Гуцкова, „Бог помсти“ Ш. Аша, „Воєнний похресник“ М. Геннекена і П. Вебера, „Потяг-марево“ А. Рідлі, „Діти Агасфера“ С. Белої, „Тріумф медицини“ (автора не встановлено), „Танок Венери“ (автора не встановлено), опера „Пан Твардовський“ О. Верстовського, оперети „Барон Кіммель“ Ж. Калло, „Цнотлива Сузанна“ („Добродійна Сузанна“) Ж. Гільберта, „Пташник з Тиролю“ К. Целлера²⁸. У звітах місцевої польської влади, зокрема від 30 червня 1932 р., мистецький рівень театру І. Когутяка цього сезону зазвичай оцінюється як „достатній“²⁹.

Цікаво, що у концесії І. Когутяка польська влада часто дозволяла лише розважальні жанри: „комедії, оперетки, балети тощо, за винятком опери і драми“³⁰.

До 1939 р. у театрі І. Когутяка застосовувався не один десяток акторів, режисерів, музик і хористів. 1935 р. із трупи вилонилась ще одна група — на чолі з режисером Миколою Комаровським, що стала окремим театром — „Промінь“³¹. Актор Андрій Ільків опісля згадує таких акторів у трупі І. Когутяка: директор і режисер Іван Когутяк, адміністратор Хомишин-Долінек, Анастасія Грузь та Володимир Грузь, Іван Гупало, Спепан Дух, Іван Кушнір, Роман Любінець, Василь Мельник та Ольга Мельник, Маркіян Несторко, Роман Николишин, Ольга Ришницька-Федчишин, Роман Сенишин, Стефа з Коломиї, Іван Федчишин, дві артистки Цапівни з Явча (Рогатинський повіт), Михайлина Шаран (Міся), цимбаліст Місько Ковалів (Михась)³². Репертуар театру в середині

1930-х рр. особливо не змінився: „Сорочинський ярмарок“, „Тарас Бульба“, „Циганка Аза“, „Ой, не ходи, Грицю...“, „Маруся Богуславка“ М. Старицького (дві перші — за М. Гоголем), „Царицині черевички“ Г. Ашкарєнка (за М. Гоголем), „Воскресіння“ В. Чубатого (В. Калішевського), „Жидівка-вихрестка“ І. Тогобочного, „Чорт не жінка“ (автора не встановлено), „Жонатий Мефістофель“ Марковича, „Поцілунок Юди“ С. Белої, опера „Пан Твардовський“ О. Верстовського³³. Організаційно театр був т. зв. дирекцією на марках, тобто частково товариством на паях, а частково — дирекцією (бо І. Когутяк завжди мав одну—дві концесії, без яких колектив не міг функціонувати!). На круглій печатці трупи був напис: „Український театр під дир. Івана Когутяка“, а всередині зображена грецька арфа³⁴!

Західноукраїнський глядач — у повоєнних 1920-х рр. задоволений самим лише фактом існування національного театру — в 1930-х на повен голос почав вимагати від І. Когутяка переконаної громадянської позиції та чіткої пронаціональної лінії у репертуарі! Адже в умовах міжвоєнної українсько-польської „війни культур“ дбай-



Одна із сцен вистави театру Івана Когутяка. 1930-ті рр.

ливо поставлена національна класика ставала традицією у хорошому розумінні, зверненням до культурних джерел, пошуком імпліцитної героїки та її трансляції масам. Саме тому так багато гострої критики лунало стосовно „побутовщини“ (псевдопобутового театру) у практиці західноукраїнської сцени 1920—1930-х років. І саме тому так послідовно підтримувалися „старанно підготовлені народні штуки“ та починання в історично-героїчному репертуарі. Наприклад, львівський рецензент, хоч і обережно відзначає напіваматорський склад трупи 1935 р., все ж із гордістю повідомляє: „Дир. Когутяк постановив об'їхати наші більші села та виставляти в них побутові й історичні п'єси“³⁵. Проте дописувач „Діла“ зі Станиславова восени того самого року — під враженням від низькопробних „Жидів-вихрестів“ і „Зрадливих мужчин“ у театрі І. Когутяка — обурюється, відверто називаючи таку гру і такий репертуар профанацією українського театру³⁶!

І театр І. Когутяка інтуїтивно намагався пристосовуватися до вимог часу, „зловити хвилю“, на

²⁷ ДАЛО, ф. 1, оп. 52, спр. 1394, арк. 28 (переклад з польсь.; тут подаємо лише частину документа — іменний список.— Р. Л.).

²⁸ Там само.— Арк. 27 (переклад з польсь.).

²⁹ Державний архів Івано-Франківської області (далі — ДАІФО), ф. 2, оп. 1, спр. 1248, арк. 284.

³⁰ Концесія І. Когутякові [...] від 19 травня 1934 р. // Державний архів Тернопільської області (далі — ДАТО), ф. 14, оп. 1, спр. 437, арк. 12.

³¹ Ільків А. Мої театральні гастролі. (На роздоріжжях мого життя): спомини.— Ч. 3 // Гомін України.— [Торонто], 1977.— 11 черв.— № 24.

³² Там само.

³³ Ільків А. Мої театральні гастролі...— Ч. 3 // Гомін України.— Торонто, 1977.— 11 черв.— № 24; Ч. 4 // Там само.— 25 черв.— № 26.

³⁴ Там само.— Ч. 3.

³⁵ Е. Ч. Український театр під дирекцією Когутяка // Діло. (Львів).— 1935.— 29 берез.— С. 7.

³⁶ Б. Л. Гостина театру Когутяка // Там само.— 12 листоп.— С. 7.

якій працювали інші театри, виводячи на сцені героїчні постаті української історії. Наприклад, у середині 1930-х поставив популярну історичну драму „Батурин“ (за Б. Лепким, інсц. Л. Лісевича), яка вже з великим успіхом йшла в Українському народному театрі ім. І. Тобілевича (1933) та Українському молодому театрі „Заграва“ (1933). Проте гастрольна і репертуарна тактика І. Когутяка загалом мало змінювалася. „Директор Когутяк,— згадував А. Ільків,— був незлим (непоганим.— Р. Л.) адміністратором і незле виходив на провадженні театру. Не брав великих міст, а держався менших містечок і більших сіл. Старався також набирати молодих акторів та поповнювати свій театр новими п'єсами“³⁷.

Постійне кадрове оновлення сприяло вихованню нових талантів (для багатьох цей театр став „першою школою“), однак це було й однією з причин низького мистецького рівня театру. У списку акторів театру І. Когутяка за 1937 р. спостерігаємо майже повністю новий склад, у якому лише трапляються імена досвідчених акторів. Це, зокрема, Іван Когутяк як директор і режисер, Олекса Левитський як черговий режисер, Євгенія Древницька, Олександр Гладкий, Іван Гупало, Володислав Іванів, Андрій Ільків, Михайло Ковалів, Марія Левитська, Василь Мельник, Оля Мельникова, Маркіян Несторко, Оля Пешницька, Степан Савчук, Степан Сташишин, Мартин Стельмащук, Василь Стецик, Іван Федчишин, Василь Харук, Василь Черехапа³⁸. У сезоні 1937/1938 рр. до театру прийшли Анастасія Грузьова та харків'янин Пилип Записів³⁹.

Сміливим експериментом для театру І. Когутяка стала стимульована резонансом, викликаним попередніми релігійними постановками театру „Заграва“, вистава за релігійною драмою „Голгота“ В. Марцинковського (1938, реж. О. Левитський)⁴⁰. Із нею театр гастролював Галичиною, а напередодні Великодня 1938 р. з успіхом виступав у Львові: двічі в центрі, а також на передмістях та околицях — Сигнівці, Богданівці, Лисиничах, Знесінні, Замарстиніві.

В останній перед початком Другої світової війни трупі Івана Когутяка працювали такі артисти: Анастасія Грузьова, Стефанія Демчук, Йосип Дзюба, Пилип Записів, Дмитро Іванчук, Юліян Казієвич, Михайло Ковалів, Іван Линда, Володимир Маркевич, Василь та Ольга Мельники, Василь Микитин, Маркіян Несторко, Катерина Палчинська, Роман Семишин, Володимир Стечків, Володимир Фединський (?), Ольга Флорак, Леонтина Чепига, Василь Черехапа та ін.⁴¹

Український театр І. Когутяка поступово став одним із осердь і вогнищ національної культу-

ри (бодай на поверховому рівні), несучи в народ живе слово, пісню, національний стрій, танець... Крім безпосередніх виступів під час спектаклів, актори театру також співали на богослужіннях у неділю в місцях, де гастролювали⁴².

І. Когутяк як організатор театральної справи у 1920—1930-х роках не співпрацював з офіційними установами (Товариством „Українська бесіда“; кооперативом „Український театр“ та ін.), не захоплювався новаторськими тенденціями, щоб не розчаровуватись, а покладався на скромні сили свого колективу та власні заощадження і сумлінно виконував покладену на нього суспільством культурно-просвітницьку місію. Його театри, як і більшість міжвоєнних мандрівних колективів, були нетривкими, але діяло саме явище „Український театр Івана Когутяка“ — заповнювало свою нішу в українському національно-культурному ландшафті Галичини.

1939 р. трупу І. Когутяка разом із акторами театрів Ю. Кононіва, Р. Войтовича, С. Крижанівського, Я. Стадника та іншими об'єднано в Український державний драматичний театр ім. І. Франка у Станиславові⁴³. А вже за кілька місяців невеличка група акторів на чолі з І. Когутяком переїхала до Коломиї, де стала осердям Коломийського українського драматичного театру⁴⁴. Але це зовсім інша історія, інші актори, інший театр, який, поповнений утікачами з окупованої німцями України, у 1941—1944 роках (уже під назвою „Український окружний театр в Коломиї“) став не менш цікавим мистецьким феноменом, ніж Український театр міста Львова — Львівський оперний театр та Український театр ім. І. Франка у Станиславові. І тому заслуговує на окрему розвідку, як і його надзвичайної енергії та хисту директор — Іван Когутяк.

Після війни І. Когутяк ще деякий час очолював і як директор, і як мистецький керівник пошталий на рештках Окружного театру Коломийський український музично-драматичний театр (1944—1948), був адміністративним директором Станиславського обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка (листопад 1944 р.) та заступником директора того самого театру (1955—1957). 1949 року був заарештований, вочевидь, за „співпрацю з німцями“ під час Другої світової війни...

Після виходу на пенсію І. Когутяк керував драмгуртком при Будинку культури в Івано-Франківську. Помер митець 1968 р. в Івано-Франківську, похований на цвинтарі на вул. Церковній.

Життя Івана Когутяка стало прообразом театрального режисера Стефурака у повісті Романа Іваничука „Місто“.

Роман ЛАВРЕНТІЙ

³⁷ Ільків А. Мої театральні гастролі...— Ч. 4 // Гомін України (Торонто).— 1977.— 25 черв.— № 26.

³⁸ ДАТО, ф. 3, оп. 2, спр. 639, арк. 4 (переклад з польсь.; тут подаємо лише частину документа — іменний список.— Р. Л.).

³⁹ Там само.— Ф. 14, оп. 1, спр. 566, арк. 20.

⁴⁰ Ільків А. Обласний державний український драматичний театр ім. І. Франка в Тернополі // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва 1915—1975 / За ред. Г. Лужницького і Л. Полтави.— Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975.— Т. I.— С. 767—796.

⁴¹ ДАІФО, ф. 6, оп. 1, спр. 559, арк. 27.

⁴² Див., напр.: [Б. а.] Гостина театру Когутяка в Звенигороді // Новий час (Львів).— 1938.— 10 верес.— Ч. 200.— С. 7.

⁴³ Мартинович А. Український театр в Станіславі // Радянська Україна.— 1939.— 15. XI; Затварська Р. Одержима: [творчий портрет артистки Оксани Затварської].— Івано-Франківськ, 2006.— С. 24.

⁴⁴ Ільків А. Мої театральні гастролі...— Ч. 4.

* У статті використано світлини з Архіву Петра Арсенича (м. Івано-Франківськ).

ЖІНОЧІ ЧАСОПИСИ ГАЛИЧИНИ

Визначення „жіноча періодика“ у конкретному значенні вживається до тих видань, які підготували до друку і виходили в Галичині від середини XIX — до кінця 30-х рр. XX ст. і які були призначені для жінок. Про жіночу періодику середини XIX ст. — початку XX ст. писали К. Малицька у статті „Про жіночий рух“, І. Франко у „Нарисі українсько-руської літератури до 1880 р.“ та Р. Лукань в огляді „Вистава української преси в Галичині 1848—1934“¹. Інформацію про періодику перших десятиріч XX ст. містять праці С. Кабаровської „Шлях організації українського жіноцтва: коротенький огляд організаційних його змагань“ та К. Малицької „Про значіння власної преси для жінок і як вона у нас розвивалася“, також кореспонденція О. Кисілевської „Діло“ в моїх споминах“². В огляді невідомого автора під криптонімом С. Г. „Українська жіноча преса в Галичині“ подано бібліографічну інформацію про жіночу періодику, що виходила до 1927 р., характеризується зміст випусків, перелічено найважливіші публікації³. Бібліографічний опис видань міститься в праці В. Ігнатієнка „Бібліографія української преси. 1816—1916“, Є. Місило „Spis tytułów prasy ukraińskiej w Drugiej Rzeczypospolitej 1918—1939“, а також А. Животко в „Історії української преси“⁴. Як цілісна група видання представлені в анотованому каталозі „Українські періодичні видання для жінок в Галичині. 1853—1939“⁵.

Перший часопис для жінок „Лада“ виходив 1853 р. у Львові як тижневик, другий — „Русалка“ — у 1868—1870 рр. двічі на місяць. Видавцем і відповідальним редактором обох видань був Северин Шехович. Часописи відзначалися московсько-фільським спрямуванням, друкувалися язичієм. У виданнях публікувалися матеріали дидактичного плану, твори художньої літератури, хроніка та описи ігор.

„Мета. Орган українських поступових жінок“, виходив 1908 р. у Львові двічі на місяць. Часопис організований „Кружком українок“, видавався Дарією Старосольською, випуски редагував комітет. Видання призначалося для провідниць громадських жіночих організацій та міської інтелігенції. На його сторінках обговорювалися такі питання, як потреба залучення жінок до активної громадської роботи та зростання її культурно-освітнього рівня. Часопис також інформував про роботу жіночих гуртків у містечках і селах Гали-

чини, поширення жіночого руху в країнах Європи, важливіші події політичного життя (судовий процес над М. Січинським). У ньому друкувалися нариси, художні твори українських та чужо-



Перші жіночі часописи Галичини

земних авторів: І. Франка, Олександра Олеса, П. Карманського, Х. Алчевської, К. Гриневичевої, Л. Толстого, Л. Андреева, К. Фібіг, Г. Запольської, Л. Фрап'є та ін.

„Жіноче діло“ виходило 1912 р. щоквартально як додаток на сторінках газети „Діло“. Редагувала його Олена Кисілевська. У цьому виданні обговорювалися питання політичного та економічного рівноправ'я жінки, висвітлювалась робота закладів вищої освіти для жінок у Німеччині та Росії, інформаційні рубрики повідомляли про досягнення жінок у різних галузях науки та культури, друкувалися статті на літературознавчі теми.

„Наша мета. Часопис робітнього жіноцтва“, у 1919—1920-х рр. у Львові видавала і була відповідальним редактором Д. Старосольська. Часопис виходив двічі на місяць, 7—24 ч. 1919 р. — щотижня. На початку 1920 р. через нестачу коштів видання перейшло у власність Української соціал-демократичної партії. Часопис зазнавав конфіскації випусків, від 16 березня до 24 серпня 1919 р. далі був закритий польською владою. Ви-

¹ Малицька К. Про жіночий рух: Реферат.— Львів, 1904.— С. 5; Франко І. Нарис українсько-руської літератури до 1880 р.— Львів, 1910.— Т. 1.— С. 171—172; Лукань Р. Вистава української преси Галичини 1848—1943 // Львівські вісті.— 1934.— 30/31 трав.— С. 2.

² Кабаровська С. Шлях організації українського жіноцтва: Коротенький огляд організаційних його змагань // Наша мета.— 1919.— Ч. 22—24; Малицька К. Про значіння власної преси для жінок і як вона у нас розвивалася // На новий шлях: Люстрований календар-альманах „Жіночої долі“ на звичайний рік 1927.— Коломия, 1925.— С. 4—14; Кисілевська О. „Діло“ в моїх споминах // Діло.— 1928.— 14 січн.— Ч. 10.— С. 24.

³ С. Г. Українська преса в Галичині // Нова зоря.— 1934.— Ч. 46.— С. 10; Ч. 47.— С. 5—6.

⁴ Ігнатієнко В. Бібліографія української преси 1816—1916.— Харків; Київ, 1930.— № 15, 51, 361, 469, Spis tytułów prasy ukraińskiej w Drugiej Rzeczypospolitej 1918—1939 / Oprac. E. Miślo.— Warszawa, 1983.— N 155, 219, 221, 460, 613, 713, 716, 960; Животко А. Історія української преси.— Мюнхен, 1989—1990.— С. 34—35, 258—261.

⁵ Українські періодичні видання для жінок в Галичині (1853—1939 рр.): Анотований каталог / Укл. В. А. Передирий.— Львів, 1996.— 190 с.

дання інформувало про політичну ситуацію в УНР. У ньому публікувалися статті про надання жінці рівноправ'я у здобутті освіти, оплаті праці, потребу впровадження державної охорони прав материнства. Вів рубрику „З жіночого руху” та інформаційну колонку, назва якої змінювалась („Новини”, „Всячини”, „Оповідки”). У рубриці „Всячина” надруковано повідомлення про заборону польським урядом створення університетських занять, ініціатором яких виступило НТШ. Авторами програмних статей про жіночий рух були М. Рудницька, О. Кисілевська, Т. Безпалко, С. Кабаровська.

„Жіночий вісник. Орган „Союзу українок”, 1922 р. друкувався як тематична сторінка на шпальтах газети „Громадський вісник” (берез.—серп.) і „Діло” (верес.—груд.). Прізвище редактора жіночої сторінки не зазначено. Як офіційний орган „Союзу українок” виступав за згуртування жіноцтва на основі національної ідеї. Вісник публікував звернення голови „СУ” М. Рудницької про потребу створення місцевих комітетів допомоги голодуючим в УРСР, повідомлення про відмову українського жіноцтва від участі у виборах до польського сейму. Велися рубрики „Вісти з „Союзу українок”, „З міжнародного жіночого руху”, друкувалися статті на літературознавчі теми. Авторами публікацій жіночої сторінки були О. Кисілевська, М. Білецька, О. Коренцева, Н. Суровцева, Е. Макарушка.

„Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури”, видавався 1925—1939 рр. у Львові. Виходив раз на місяць у 1925—1934 рр. і двічі на місяць у 1935—1939 рр. Відп. ред. була Марія Громницька, видавав часопис кооператив „Українське народне мистецтво”. Його засновниками були С. Монцібович, С. Савицька, С. Чижевич, С. Охримович, М. Струтинська, І. Макух-Павликовська та інші, членами редколегії — К. Малицька, У. Старосольська, Е. Вербицька, І. Бонковська, О. Залізняка, І. Гургула, М. Фуртак-Деркача. Обкладинки для журналу виконували М. Бутович, Г. Мазепа та інші, випуски були багато ілюстровані. Призначався для інтелігенції, ставив завдання культивувати українське народне мистецтво. Редактором журналу у 1926—1930 рр. була Марія Фуртак-Деркач (член НТШ з 1935 р.), у наступні роки вона працювала в бібліотеці НТШ, як член Товариства брала участь у роботі Філологічної секції та Бібліологічної комісії НТШ. На сторінках часопису публікувалися науково-популярні матеріали про художні промисли, архітектуру, народний одяг різних регіонів. Активним автором видання була Ірина Гургула (член НТШ), яка надрукувала тут низку розвідок про різні галузі народного мистецтва („Витинанки”, „Скрині”, „Писанки”, 1929, ч. 6, 10, 12) та кореспонденції на етнографічні теми. Журнал ознайомлював із життям і творчістю українських художників, письменників, громадських діячок, учених та артисток. У ньому друкувалися художні твори українських та зарубіжних авторів: К. Гриневичевої, Ф. Шатобріяна, М. Гаріна-Михайловського, О. Кобилянської, С. Цвейга, В. Гюго, подорожні нариси С. Яблонської, спогади К. Малицької, В. О'Коннор-Вілінської та ін. Критико-бібліографічний відділ містив рецензії та огляди, поточна бібліографічна інформація була представлена у рубриках „Нові книги”, „Що читати”, „Книжки й журнали, надіслані до редакції”. В інформаційній рубриці „Ріжні вісти” часопису

періодично повідомлялося про поточну діяльність НТШ (проведення урочистостей до відзначення пам'ятних дат української культури, видання Товариством важливих книжок та інше), а також про організаційні заходи, друкувалися оголошення Книгарні НТШ. Матеріали та медичні теми публікувала Софія Парфанович (член НТШ), Л. Ганкевич (член НТШ). Третю частину змісту чисел займав розділ моделей одягу, ручних робіт та господарських порад.

„Жіноча доля. Часопис для українського жіноцтва”, видавався у 1925—1939 рр. в Коломиї. Виходив щомісячно у 1925—1926 рр., двічі на місяць у 1927—1929, 1932—1939 рр., щотижня у 1930—1931 рр. Видавець і головний редактор часопису — О. Кисілевська, відповідальний редактор — Марія Ставнича, друкувало видавництво „Жіноча доля”. Часопис призначався для селянок і міського жіноцтва. На сторінках цього видання обговорювалося широке коло питань культурно-просвітницької та організаційної роботи, друкувалися матеріали про потребу збереження українських шкіл, розширення мережі освітніх та господарських шкіл для жінок, організацію дошкільних дитячих закладів. Журнал систематично повідомляв про роботу осередків товариств „Просвіта”, „Рідна школа”, мережі українських кооперативів. Актуальну інформацію про розвиток жіночого руху містили постійні рубрики „Вісти з „Союзу українок”, „Жіночий рух”. Зміст журналу помітно збагачували американсько-канадський відділ, який редагував брат О. Кисілевської В. Сіменович, розділ „Зі слов'янського жіночого світу”, вела М. Омельченко. У рубриці „Звідомлення Українського Бюро в Лондоні” В. Кисілевський (член НТШ) друкував інформацію про культуру, історію, звичаї, побут англійців, економічний розвиток держави. В його авторських кореспонденціях висвітлювались важливі для українців питання ставлення правлячих кіл Великобританії та США до політичного становища Східної Галичини та розвитку подій в Радянській



Жіночі часописи Галичини ХХ ст.

Україні. На сторінках часопису були надруковані подорожні нариси О. Кисілевської, С. Яблонської, О. Рейтер, художні твори Уляни Кравченко, Олександра Олеса, Н. Лівицької-Холодної, Марійки

Підгірянки, А. Чайковського, С. Кабаровської, О. Дучимінської (члена НТШ). Бібліографічний відділ інформував про нові твори художньої літератури українських та зарубіжних авторів, популярні видання з організації громадської роботи, ведення домашнього господарства. Додатки: „Жіноча воля” (1932—1939), „Світ молоді” (1934—1939). „Жіночий голос. Часопис українських працюючих жінок” друкувався неперіодично як тематична сторінка газети „Громадський голос”, з 1931—1936 рр., як самостійне видання щомісяця у 1937 р., двічі на місяць у 1938—1939 рр. Видавала його українська видавнича спілка „Громада” (1931—1935), „Самоосвіта” (1936—1937) та Союз українських працюючих жінок „Жіноча громада” у Львові (1938—1939). Відповідальними редакторами журналу були Г. Остапович (1931—1936), Ф. Стахова (1936—1939). Часопис призначався для робітниць і селянок, ставив завдання підготувати їх до громадської роботи. Пропагував ідеї соціалізму, підтримував УСРП (Українську



Жіночі часописи Галичини ХХ ст.

соціал-радикальну партію). На сторінках часопису обговорювались можливості піднесення культурного та освітнього рівня жінок шляхом самоосвіти, у статтях І. Блажкевич та М. Нищого розвивалась тема відповідальності матері за виховання дітей. Робота місцевих жіночих товариств висвітлювалась у рубриках „З життя жіночих громад”, „З кооперативного жіночого руху”, про діяльність зарубіжних організацій повідомлялося під заголовком „З міжнародного жіночого руху”. Редакція зайняла критичну позицію стосовно львівської організації „Союз українок”. Часопис ознайомлював з життям і творчістю українських письменниць Н. Кобринської, Марка Вовчка, Лесі Українки, А. Павлик, О. Кобилянської, Ганни Барвінок, друкував біографічні нариси про діячів культури. Важливим був розділ „Світ у вікні і поза вікном”, в якому подавалися відомості про географію, історію, культуру та державний устрій різних країн світу.

Двотижневик „Жінка. Орган центрального українського жіночого товариства „Союз українок”, виходив у 1935—1938 рр. у Львові. Відповідальним редактором була О. Федак-Шепарович, головним редактором — М. Рудницька, видавав

жіночий видавничий кооператив „Союзу українок” у Львові. Створений за рішенням Українського жіночого конгресу (1934), ставив завдання поширювати ідеологію жіночого руху, пропагував національну незалежність. Широко інформував про культурно-просвітницьку та освітню роботу місцевих осередків організації. На сторінках часопису обговорювалась потреба патріотичного виховання молоді, розвитку мережі фахових курсів для селянок, висвітлювалась діяльність „Союзу українок”, пов’язана з політичними подіями в Галичині, УСРР, а також участь у роботі міжнародних жіночих організацій. Тема поширення громадського жіночого руху на українських етнічних землях розглядалася у розвідках К. Трильовського, З. Мірної, І. Невицької. Автори низки публікацій розкривали внесок жінок у розвиток української культури та мистецтва, роль жінки в історії нації. У часописі друкувалися матеріали на теми етнографії, у рубриці бібліографії містилися рецензії, огляди літератури, літературно-критичні статті. Серед авторів часопису були І. Крип’якевич (д. чл. НТШ), М. Голубець (член НТШ), Л. Горбачева, С. Русова, Я. Музика, П. Ковжун, П. Зайцев (член НТШ), І. Гургула (член НТШ), О. Кульчицька, М. Нижанківська та ін.

Від 6 травня 1938 р. до кінця року часопис був закритий польською владою. Замість нього того самого року у Львові виходив двотижневик „Громадянка”, „Світ українки. Жіночий популярний часопис” як місячник, вийшло три числа. Відп. редактором була О. Федак-Шепарович, редактором — М. Струтинська, видавав часопис кооператив „Союзу українок” у Львові. Часопис повідомляв про створення жіночої політичної організації „Дружина Княгині Ольги”, опублікував її програмні документи, добірку „Українські визначні жінки про ДКО”. У ньому друкувалися художні твори, велася інформаційна рубрика, сторінка для дівчат, рубрики „Здоров’я наш скарб”, „Господарюємо”. Вийшло три числа часопису. „Українка. Популярний часопис центрального жіночого товариства „Союзу українок” у Львові” виходив у 1938—1939 рр. щомісячно. Відповідальним редактором журналу була О. Федак-Шепарович, редактором — М. Струтинська, видав часопис кооператив „Союзу українок”. Видання призначалося для широкого кола читачок і мало на меті об’єднати діяльність сільського і міського жіноцтва. Часопис пропагував ідеологію жіночого руху. У ньому було опубліковано повідомлення про припинення польською владою діяльності „Союзу українок”, створення політичної партії ДКО. У зверненні „До всього жіноцтва” М. Рудницька закликала жінок до єдності у збереженні народних традицій, звичаїв, надбань національної культури. На сторінках часопису обговорювались педагогічні теми, проблеми професійної освіти, повідомлялося про роботу товариств „Просвіта”, „Рідна школа”. У розділі „Здоров’я наш скарб” велися колонки „Перша поміч”, „Лікарські поради”, друкувалися нотатки лікаря С. Парфанович на теми гігієни і санітарії, у рубриці „Що діється в світі” подавалась інформація про події політичного та громадського життя. У журналі друкувалися художні твори П. Тичини, Уляни Кравченко, Ірини Вільде, Е. Желіско, Ф. Дутка, М. Струтинської та інших дописувачів часопису.

Валентина ПЕРЕДИРІЙ

ВИЩА ТЕХНІЧНА ОСВІТА. КУДИ ПРЯМУЄМО?

Оновлення технологій у всіх галузях народного господарства відбувається так стрімко, що вища школа не встигає за цим процесом. Щорічне подвоєння, а в деяких галузях потроєння, знань вимагає особливої підготовки спеціалістів у вищих навчальних закладах. Чи можливо синхронізувати вимоги сучасних технологій з можливостями навчання в нинішніх умовах? Відповідь буде неоднозначною, зважаючи на можливості нинішньої вищої школи встигати за розвитком новітніх технологій.



Національний технічний університет
„Харківський політехнічний інститут“

Сьогодні багато критики звучить на адресу Болонського процесу, зовнішнього незалежного тестування випускників шкіл. Але ці аспекти лише спроба якось упорядкувати навчальний процес у рамках країн Європейського Союзу. Їх впровадження в умовах України неминуче, бо це робить рішучий крок до уніфікації знань, унеможливорює або значно скорочує корупцію при вступі до ВНЗ. Повертатися до старих навчальних програм, до вузької спеціалізації фахівців, традиційних вступних іспитів нерозумно, оскільки це призведе до ще більшого відставання нашої вищої школи від сучасних вимог.

Але є такі вимоги, успадковані від минулого, якими нехтувати не можна. До них належать:

- потреба засвоєння студентами знань з фундаментальних, загальнонаукових та загальнотехнічних предметів (вищої математики, фізики, хемії, нарисної геометрії та графіки, теоретичної механіки, опору матеріалів, деталей машин та теорії машин і механізмів, гідравліки, теплотехніки (теплофізики), загальної електротехніки, основ комп'ютерних знань та ін.); звичайно, обсяг цих знань змінюється залежно від фахового спрямування майбутніх випускників ВНЗ технічного спрямування;

- потреба здобуття професійних знань та професійної підготовки майбутніми спеціалістами;

- сьогодні актуальна гуманітарна освіта в рамках загальнотехнічної підготовки — вивчення основ філософії, історії (у тому числі історії України), досконале знання хоча б однієї іноземної мови, бажано англійської;

- нікому з педагогів не вдалося змусити людину оволодіти культурними надбаннями свого

народу, народів світу, знати літературу та поезію, мистецтво. Але нам невідомі і видатні особистості, які б водночас не були широко освіченими людьми, не володіли б філософією науки, не знали б загальнолюдських надбань культури.

Перехід до триступеневої системи навчання у вишах уже спрямував у першому наближенні етап навчання студентів з отриманням лише атестату бакалаврату певного спрямування.

Розглянемо докладніше бакалаврат „Нафтогазова справа” в Івано-Франківському національному технічному університеті нафти і газу, до якого увійшли чотири колишні спеціальності — буріння свердловин, видобування нафти і газу, нафтогазопроводи і нафтогазосховища, машини та обладнання нафтових промислів. Здавалося б, що навчання студентів цього бакалаврату мало бути однаковим для всіх колишніх спеціальностей. Проте введені дисципліни „Основа нафтогазової справи” (I курс), „Нафтогазова механіка” (II курс) вже зберігають своє колишнє фахове спрямування. Так, у рамках дисципліни „Нафтогазова механіка” буровикам читається механіка гірських порід та механіка руйнування порід; для спеціальності „видобування нафти і газу” — основи фізики пласта; для газонафтогазотранспорту — механіка ґрунтів, газотрубна динаміка. Тобто не відбулося групування універсальних навчальних дисциплін для цих спеціальностей. Починаючи з III курсу, а пізніше на IV курсах, різниця в навчальних планах становить сім—вісім або й більше дисциплін, викладання яких ведеться профільюючими кафедрами для „своїх” бакалаврів. Це свідчить про суто формальний підхід до Болонського процесу в українському виконанні.



Івано-Франківський національний технічний університет
нафти і газу

У 1950-х рр. випускник нафтового факультету здобував диплом гірничого інженера з розробки та експлуатації нафтових і газових родовищ, хоча навчався в групах НС (нафтова справа) з додатком літер НСб та НСе (буріння чи експлуатація). Усі навчальні дисципліни, включаючи курсові проекти та курсові роботи, були однаковими, а виробничі практики студенти проходили: одну на нафтових чи газових промислах, а другу — на бурових свердловинах. Переважно дипломні проекти та переддипломна практика визначали майбутній

фах. Добре це чи погано? Позитивне те, що студент, який хотів працювати інженером-буровиком, отримував ширше розуміння своєї майбутньої професії через дисципліни „Підземна гідраліка“, „Розробка нафтових і газових родовищ“ та ін. І, навпаки, студент, який хотів працювати на нафтогазовому промислах, здобував знання зі специфіки буріння свердловин.



Національний технічний університет України „Київський політехнічний інститут“

Нині не слід повертатися до цієї схеми. Однак треба використати Болонський процес для уніфікації та поглиблення знань на широкому полі нафтогазової справи, тобто на етапі бакалаврату. Необхідно організувати викладання окремих дисциплін викладачами різних кафедр, щоб це стало єдине ціле, як наприклад, під час вивчення „нафтогазової механіки“. Добре було б, щоби узагальнювальний курс не випереджував вивчення студентами, наприклад, гідраліки, підземної гідраліки, опору матеріалів, теорії пружності та пластичності і т. ін.

На думку багатьох викладачів ВНЗ, за останні 10—15 років рівень знань випускників знизився. У чому річ?

Одна з причин — велика різниця між вимогами вишів та знаннями випускників шкіл. Нинішні умови вступу дають можливість стати студентами технічних (природничих) ВНЗ абітурієнтам із слабкими знаннями математики та фізики (125 балів). Більшість випускників шкіл не володіє іноземними мовами, частина студентів Сходу та Півдня України не знає української мови. Тому казати про глибинну сутність впливу Болонської системи на підготовку фахівців ще рано.

Є різниця в рівні знань випускників сільських і міських шкіл.

Вплив державної та комерційної форм навчання на студентство теж неоднозначний. Дуже часто в групах „середняк“ негативно впливає на мотивацію здобуття знань іншими студентами. Державні виші уникають відрядження контрактників, бо залежність ВНЗ від коштів студентів за комерційне навчання дуже велика.

Університети не звітують перед міністерством про працевлаштування випускників небюджетної форми навчання, часто місце роботи отримує слабший за знаннями випускник-бюджетник, а не сильніший контрактник.

Суворе регламентування чисельності професорсько-викладацького складу від наявної кількості студентів теж впливає на зниження вимог до знань.

Звичайно, Болонська система з її кредитно-модульним поділом у вивченні окремих дисциплін

сприяє більш якісному засвоєнню студентами знань. В університетах США, країн Західної Європи впродовж багатьох десятиліть семестр ділився на дві частини або річне навантаження планувалося на триместри. Це дає можливість згущувати вивчення малокредитних предметів протягом половини семестру або третин навчального року. Це вже тривалий час введено в дію у Національній академії природоохоронного та курортного будівництва (НАПКБ).

В університетах (академіях) постійно має оновлюватися навчальна база, що вимагає написання та видання підручників, посібників, різних методичних розробок. На жаль, нині навчальна база у багатьох ВНЗ дуже застаріла, вона відображає не майбутнє, а минуле. Коштів на її оновлення у вишах немає.

У вітчизняних академіях та університетах друкується чимало підручників та навчальних посібників, довідників, словників. У західній та центральній частинах країни видається література українською мовою, а в східній та південній — російською. Так склалося історично.

На нашу думку, Міністерство освіти повинне частину тиражів навчальної літератури українською мовою обов'язково надсилати в університети Півдня і Сходу України. Тоді припиняться розмови про брак підручників з математики, фізики, опору матеріалів, теоретичної механіки, гідраліки, економічних дисциплін тощо українською мовою. Варто скеровувати на мовне стажування викладачів Сходу та Півдня в ті університети, де викладання ведеться українською мовою. Найболючіші питання у технічних та класичних університетах — оновлення навчальної і лабораторної бази та працевлаштування своїх випускників.

Виробничі компанії (підприємства) не беруть участі в забезпеченні університетів новітнім устаткуванням, мало того, відмовляються навіть від проведення всіх видів практик, бо для цього у них нема гуртожитків для проживання студентів на час проходження практики, а кошторисом ВНЗ не передбачені витрати на це.



Донецький національний технічний університет

Чи може найкращий викладач (професор, доцент) постійно працювати (хоча б через два—три роки) над створенням „нової“ навчальної літератури? Однозначно не може. Затверджені Міністерством освіти та науки України (МОНУ) плани передбачають навчальне навантаження 800—1000 год. на рік. Лише це майже унеможливило постійну роботу викладача над створенням нових підручників. Не сприяє підвищенню вимог до студентських