

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 17–18

**До 70-річчя заснування Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника**



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2009–2010

ББК 72.4(4 Укр)+85

В-53

*Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника.*

Протокол № 1 від 22 січня 2010 р.

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка **О.С.Смоляк**;

кандидат мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка **Н.В.Савицька**.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК (*голова ради*); д-р філос. наук, проф. С.М.ВОЗНЯК; д-р філол. наук, проф. В.І.КОНОНЕНКО; д-р істор. наук, проф. М.В.КУГУТЯК; д-р юрид. наук, проф. В.В.ЛУЦЬ; д-р філол. наук, проф. В.Г.МАТВІШИН; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. О.В.КОЗАРЕНКО; д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. Д.В.СТЕПОВИК; д-р мистецтв., ст. наук. співроб. Р.В.ЧУГАЙ; д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСІНОВСЬКИЙ; канд. мистецтв., доц. В.Г.ДУТЧАК (*відповідальний секретар*).

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтв

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.

2009–2010. Вип. 17–18. 362 с.

(до 70-річчя заснування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника)

Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та інших вищих навчальних закладів України – висвітлюють теоретичні й історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтв. Розглядаються питання музичної культури Галичини та інших регіонів України, розвитку музичної освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості.

Розраховано на виконавців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями мистецтва України.

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members and graduate students completing Kandidat-degree of Precarpathian National University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of music in Ukraine. The issue is designed for scholars, secondary school teachers, undergraduate students and individuals who are interested in Ukrainian art studies. It is also highlighted the questions relative to the musical culture of Halychyna and another Regions of Ukraine, to the development of musical education, to the theory and practice of the performing and to the folk art.

At first time, the unknown pages about the famous artists of our culture are published.

© Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника, 2009–2010

© Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009–2010

МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

УДК 78.071.2

ББК 85.313(4 Укр)

Віолетта Дутчак

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ ЄМЦЯ: СИНТЕЗ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКИХ ЕТНІЧНИХ СПІЛЬНОТ (ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ БАНДУРИСТА)

Стаття присвячена 120-річчю від дня народження відомого бандуриста Василя Ємця – виконавця-віртуоза, диригента, композитора, майстра бандур. Виявлені синтезовані напрями діяльності митця в регіональних (Слобожанщина, Кубань, Наддніпрянщина) та часово-просторових аспектах ХХ ст. (Україна, Західна Європа, США). Введено до наукового обігу іншомовну публіцистику В.Ємця та аналіз його звукозаписів.

Ключові слова: Василь Ємець, бандурне мистецтво, виконавство, Кубань, українська діаспора.

Василь Ємець – відоме ім'я в історії музичного мистецтва України та діаспори. Віртуоз, організатор першої в історії капели бандуристів, пропагандист інструмента в його академічному статусі на світовому рівні. Проте, незважаючи на певну доступність матеріалу про нього українським дослідникам, досі залишаються не виданими публікації та композиції В.Ємця, не перевидані й звукозаписи митця. Узагальненням творчої діяльності В.Ємця присвячені окремі публікації на сторінках журналу “Бандура” [34; 38]; дотично – статті А.Горняткевича, О.Мартиненко [5; 28]. Певні підсумки досягнень митця в контексті освітніх тенденцій бандуристів здійснили О.Ваврик [3; 8], а харківської бандурної школи виконавства – В.Мішалов і В.Дутчак [29; 10]. Творчості В.Ємця також присвячене ювілейне мемуарне видання “У золоте 50-річчя служби Україні” [14], статті С.Максимюка, Р.Савицького-мол. [26; 34]. Пропонована стаття ставить **метою** підсумувати здобутки Василя Ємця на ниві бандурного мистецтва згідно з етапами творчого шляху, виявити синтезований характер напрямів його діяльності в контексті єдності материкової й еміграційної частин української культури. Крім того, новизну пропонованої статті складає введення до наукового обігу аналізу звукозаписів митця¹; його іншомовної публіцистичної спадщини, опрацьованої автором статті у фондах періодики державної книгозбірні Klementinum Чеської республіки (Прага); маловідомих архівних документів і матеріалів української періодики зарубіжжя (зокрема, тижневика “Тризуб”) [1; 2; 7; 17–21; 23–25; 31; 36–42]².

Василь Ємець народився 1890 року на Харківщині в селі Шарівці Богодухівського повіту. На музичне формування В.Ємця, окрім родини, ще з дитячих років мав вплив його відомий земляк – кобзар Іван Кучугура-Кучеренко. Саме останній сприяв вибору й опануванню Василем зінківського (харківського) способу гри на інструменті.

Перший прилюдний виступ Ємця як бандуриста відбувся на гімназальному Шевченківському вечорі в Охтирці в грудні 1911 року. Вступивши на природничий факультет Харківського університету, він продовжує гру на бандурі, знайомиться з харківськими кобзарями, вивчає їх репертуар. Невипадково він стає і першим викладачем кобзарських шкіл українського козацтва на Кубані.

Кобзарська традиція на Кубані на початку ХХ ст. отримала суттєве пожвавлення завдяки урядовцю управління козацької Кубансько-Чорноморської залізниці Миколі Богуславському. Він організує кобзарські школи в Катеринодарі, що сприяло поширенню бандури в усіх козацьких станицях. Для Першої Кобзарської школи М.Богуславський власним коштом придбав бандури в київського майстра А.Паплинського. Ці інструменти мали двадцять дві струни й діатонічний звукоряд. На посаду викладача гри в школу був запрошений молодий, але вже відомий обдарований бандурист, студент Харківського університету В.Ємець. Кобзарська школа функціонувала впродовж літа 1913 року й ставила за мету популяризацію бандури серед

¹ Автор статті висловлює вдячність п. Андрію Горняткевичу (Едмонтон, Канада) та п. Віктору Мішалову (Торонто, Канада) за надані аудіоматеріали В.Ємця.

© Дутчак В.

лів оригіналів збережено.

кубансько-чорноморського козацтва, її відродження як військового інструмента. У школі навчалося близько 15 учасників різних соціальних верств – урядовці, службовці, козаки¹. За короткий час існування школи (три літніх місяці) її учні змогли не лише достатньо опанувати гру на інструменті, але й засвоїти під керівництвом В.Ємця значну кількість виконавського сольного й ансамблевого репертуару середнього рівня складності, сформованого з українських авторських і народних пісень лірично-жартівливого характеру: “Дівка в сінях стояла”, “Їхав козак за Дунай”, “Ой за гаєм, гаєм”, “Тополя” на слова Т.Шевченка та ін. [34, с.113–114]. Слід підкреслити, що Кобзарська школа Кубані стала першою в історії бандурного мистецтва спробою налагодження навчально-освітніх інституцій бандуристів поза межами України.

На початку вересня В.Ємець повертається на навчання до Харкова, проте після участі в демонстрації проти заборони вшанування пам’яті Т.Шевченка, у вересні 1913 року, він змушений був виїхати з України до Москви. Там він продовжує навчання в університеті, а за підтримки групи земляків організовує гурток гри на бандурі, продовживши свою навчально-викладацьку практику. Згодом, на базі гуртка, він створює ансамбль бандуристів, який протягом чотирьох років активно брав участь у мистецьких заходах університету. Музичні студії (вокал) він удосконалює в професора Максиміліана Поллі. Високопрофесійне володіння інструментом дозволяє В.Ємцю брати участь у визначних мистецьких заходах Москви: всеслов’янському концерті (1914), музичному концерті-ярмарку у Великому театрі на підтримку родин військових – учасників світової війни (1916). 1917 року після виступу на концерті пам’яті співака І.Алчевського музичний рецензент московської газети “Русское слово” вперше назвав В.Ємця “артистом-віртуозом” [20, с.20]. Відтоді цей епітет постійно супроводжував бандуриста.

Педагогічні починання В.Ємця також отримали своє продовження. М.Богуславський 1916 року на Кубані відкриває другу школу кобзарства, контингент якої складався з учнів і педагогів Кубанського сільськогосподарського училища та Військово-фельдшерської школи. Навчальним процесом тринадцяти учнів керував учень В.Ємця – Олексій Обабко, який виховав цілу плеяду високопрофесійних бандуристів. Тоді ж М.Богуславський надіслав В.Ємцю світлину із зображенням на ній тринадцяти кубанських кобзарів і словами вдячності на зворотному боці: “Ця фотографія, любий добродію Василю, свідчить, що кинуте Вами на Чорномор’ї, між нащадками Запорозжців, бандурне насіння досить добре зійшло і розцвіло” [14].

Закінчивши навчання в 1917 році, В.Ємець повернувся на батьківщину, де недовго працював учителем у Сосницькій дівочій гімназії (Чернігівщина). Уже на початку 1918 року розпочинається восьмимісячний період Гетьманату як незалежної української держави, що був позначений вагомими досягненнями українського національного культуротворення, зокрема у сфері освіти та мистецтва, до якого долучається і В.Ємець. Він переїжджає до Києва й отримує посаду в секретаріаті Міністерства народної освіти УНР.

Тоді ж, 1918 р., Василь Ємець при підтримці гетьмана Павла Скоропадського створює Першу капелу бандуристів. Про це було повідомлено в місцевих газетах “Відродження”, “Робітничка газета” та “Народна воля”. Серед учасників колективу були урядовці, робітники та фахові музиканти. Вступили до капели й двоє кубанських козаків М.Теліга та Ф.Діброва – учні Кобзарської школи на Кубані. В основу інструментальної гри колективу був покладений чернігівський (київський) спосіб гри, легший і більш доступний, хоча частина учасників володіла й харківським способом.

Дебют капели відбувся 3 листопада в Києві, у приміщенні театру Бергоньє. До програми виступу ввійшли думи (“Про Морозенка”, “Дума про смерть козака бандуриста”, “Козацький похід”), народні пісні (“Та літав орел”, “Гей, на горі женці жнуть”, “Ми гайдамаки” та ін.), інструментальні твори (“Киселик”, “Горлиця”, “Гречаники”), а також авторські твори “Виклик” і “Гопак” М.Кропивницького. Закінчувався концерт гімном “Ще не вмерла Україна” на слова П.Чубинського, музику М.Вербицького.

¹ Дехто з учасників Кобзарської школи пов’язав з бандурою своє майбутнє. Так, зокрема, А.Чорний (пізніше полковник Козацького війська) став у наступні роки на чужині (в Аргентині) талановитим бандурним майстром; М.Теліга та Ф.Діброва після від’їзду В.Ємця продовжують курс викладання гри в школі, а пізніше стають членами першої Української капели бандуристів.

Після тріумфального виступу в театрі Бергоньє капела отримала ряд запрошень на виступи в “Українському робітничому домі”, “Українському молодому театрі” Леся Курбаса, у залі “Купецького зібрання”, на ювілейному концерті письменника Д.Маркевича, після якого Л.Старицька, яка викладала в Українському музичному інституті ім. М.Лисенка, запросила В.Ємця очолити в ньому клас бандури, та ін. [13, с.62].

О.Войнатенко, який був свідком діяльності капели, у своїх спогадах писав, що “після її першого публічного виступу... вона мала стати Державною капелою кобзарів. Законопроект вже випрацьовувався в Музичнім відділі, й мав іти на затвердження Ради міністрів та на підпис Гетьмана. Але прийшов [...] бунт проти гетьмана, і все пішло прахом” [4, с.26].

В.Ємець писав: “Музичний відділ Головного управління мистецтва і культури, що був автономною частиною нашого Міністерства Народної освіти, наказав мені написати законопроект із кошторисом по справі: 1) утримання Капели кобзарів; 2) відкриття при ній школи гри на бандурі; 3) заснування притулку для старих і слабих сліпих кобзарів; 4) заснування майстерні, де вироблювалися би кобзи, ліри та ін.; 5) заснування кобзарського музею” [14, с.227]. Проте зміна політичної ситуації в Україні не сприяла втіленню цих проектів у життя.

Після повалення гетьманщини капела деякий час продовжувала функціонувати, виступаючи на заходах “в честь Директорії УНР та дала кілька концертів для війська, що перебувало в Києві”, – частин Українського козацтва, Української Галицької армії, Українських Січових стрільців [3, с.48–54].



Разом із військами УНР Василь Ємець вирушає на фронт, де як уповноважений міністром УНР І.Огієнком “артист-кобзарь, котрий має зробити концертне турне по Європі і тим самим познайомити Європейське громадянство з національним українським музичним струментом – кобзою” виступає спершу для рядових бійців та офіцерського складу армії [14, с.73] (див. фото). Співпрацював із режисером українського театру Йосипом Стадником, з яким виступав у Кам’янці-Подільському, Могилеві-Подільському, Козятині та ін. Упродовж 1919 р. він також концертує в Галичині (у містах Тернополі, Станіславові, Коломиї та ін.). Газета “Республіка” писала: “У виконанні гостя із Наддніпрянщини прозвучали народні пісні “Дума про смерть козака-бандуриста”, “Та не жур, мене, мати”, співані високо баритоновим голосом у мистецькому акомпанементі на бандурі” [14, с.377]. Його бандурну презентацію перед дипломатичними місіями країн-членів Антанти тодішня преса назвала концертом “кобзаря у фраку”.

З 1920 року подальше життя та творча робота В.Ємця продовжуються за кордоном, в еміграції. Він виїздить до Чехословаччини, де виступає в таборах для інтернованих українців, пізніше в різних містах Чехословаччини. “Щоб надолужити брак фахової музичної освіти, бандурист незабаром вступає до Празької, а згодом до Берлінської консерваторії” [28]. Основи диригентури він проходив у відомого хорового педагога-практика Платоніди Щуровської-Россіневич.

У Берліні 1923 р. вийшла друком у видавництві “Українське слово” його книжка “Кобза та кобзарі” – масштабне дослідження з історії походження інструмента та виконавства на ньому [15]. Робота витримана згідно з історико-хронологічним принципом. Дослідження складається з передмови та шести частин (“Кілька слів про український національний інструмент”, “Кобзарські співи”, “Кобзарі старих часів”, “Сліпі кобзарі й відродження кобзи”, “Кобзарські братства” та “З життя українських бардів”). Бібліографічний додаток до видання, де фактично вперше були згруповані роботи стосовно кобзарства, зробив З.Кузеля. Книга Ємця виявила глибокі знання автором виданих на той час наукових (етнографічних і музикознавчих) досліджень кобзарства – робіт П.Куліша, М.Лисенка, П.Мартиновича, О.Сластіона, Ф.Колесси,

Д.Ревуцького, М.Сумцова, Г.Хоткевича. Він подає не лише історичні портрети, характеристику інструментів і репертуару кобзарів, особливості їх групування в братствах, навчання та виконавства, але й відзначає історичні відмінності етапів розвитку кобзарства, значну увагу надаючи специфіці змін у цьому мистецтві на початку ХХ ст. – становленню ансамблевих форм гри, навчання письмової традиції, а також його незмінної особливої духовної ролі в культурі українців.

1923 року при Українській академічній громаді м. Праги створюється товариство “Кобзар” на чолі з професором Григорієм Омельченком та активістами – письменником Іваном Паливодою, лікарем Модестом Левицьким, а також Миколою Павлічуком, Іваном Форостенком, Костем Могилою, Пилипом Терпилом (усього засновниками виступили 12 учасників) [41]. Товариство запрошує В.Ємця до викладання гри на бандурі й організації ансамблю. Заняття Ємця відвідувало близько п’ятдесяти чоловік із різних соціальних верств. Світлина цього періоду засвідчують популярність бандури серед української еміграції Чехословаччини. Паралельно він веде й клас бандури при товаристві “Кобзар” в Українській господарській академії м. Подєбради, де також організовує ансамблеві колективи. До подєбрадського товариства “Кобзар” у 1925–1926 рр., яке очолював Модест Левицький, пізніше долучається і колега Ємця по Київській капелі, кубанець Михайло Теліга (див. фото). Проте за браком коштів товариства й капела проіснували недовго [33, с.54]. Архівні документи зберегли інформацію про певні непорозуміння, що виникли між товариством “Кобзар” і В.Ємцем на ґрунті фінансових претензій [42].



До празького періоду належать публікації В.Ємця в чеських часописах, де він пропагує бандуру та виконавців на ній. Статті “Кобза-бандура”, опубліковані в празькому виданні “Nudební vuchova”, становлять вибрані уривки з його раніше виданої книги. В інших (див. додаток) він описує бандуру, здійснює аналіз діяльності найвідомішого кобзаря Остапа Вересая, його репертуар. У статті “Кобза-бандура – український народний інструмент” автор, зокрема, коротко описуючи історію інструмента, акцентує на його національному характері, поширенні в різних соціальних верствах. Важливо, що він порівнює бандуру з народними інструментами інших етносів, підкреслюючи її місійну роль в історичній пам’яті українців, висловленні патріотичних почуттів. Ємець зауважує новітні риси бандурного мистецтва у ХХ ст., що проявилися у виконавстві – поширенні в зрячому, інтелектуальному середовищі й ансамблевій формі. Особливо автор підкреслює роль Г.Хоткевича в популяризації новацій бандури, зауважує й досягнення празьких бандуристів.

Перебуваючи в Чехословаччині, В.Ємець провів більше 40 гастрольних виступів по містах Закарпаття (Пряшів, Хуст, Мукачево, Ясіня, Тячів та ін.).

З Праги В.Ємець переїздить до Берліна, пізніше в Париж. Уже до європейського періоду Ємця належать його перші концертні гастролі до Америки – у Канаду й США (1930–1931). Виступи бандуриста високо оцінювалися в іншомовній пресі, а український тижневик “Тризуб” (Париж, Франція) неодмінно ці рецензії передруковував на своїх сторінках із редакційними коментарями. У “Тризубі” зустрічаємо також анонси й рецензії концертів Василя Ємця. У тижневику впродовж кількох номерів аналізуються як напрями гастрольних подорожей бандуриста (спершу по містах Європи, пізніше США й Канади), так і його репертуар, характер мистецьких імпрез, у т. ч. благодійних, у яких він брав участь [2]. Багато таких заходів відбувалося не лише для українців, але й для іншомовних слухачів. Про концерти бандуриста перед чеською та французькою публікою очевидці констатували:

“Багато з публіки перший раз почуло справжнє глибоке українське мистецтво, з здивуванням констатувало, що ми українці маємо справді великих ідейних артистів, які можуть робити честь якому завгодно народові...” [20];

“Цей концерт був якби несподівано відчиненим вікном, крізь яке ми побачили незнані досі обрії. В програнах на бандурі мелодіях п. Василь Ємець показав, що він справжній віртуоз, який уміє видобути зі свого струменту вражаючі ефекти та цікаві музичні образи...”;

“Це п. Василеві Ємцеві випало на долю прославити бандуру – український народний інструмент, з яким він не розлучається від самих дитячих років, зробившись незвичайним віртуозом, не зважаючи на трудність гри на такому многострунним інструменті, як бандура... У всіх мелодіях, які нам були заграні, п. Ємець дав доказ вражаючої віртуозності й глибокого музичного чуття, чим і можна пояснити його величезний успіх... До речі, він сам аранжував всі ці мелодії, і треба сказати, дуже добре...”;

“...П. Василь Ємець, український віртуоз, видобував з бандури такі чарівні звуки, такі зворушуючі ритми, що, здавалося, ніби то були не вібруючі струни, яких пальці так ніжно торкалися, лише сама душа України, що прилетіла до нас в ніжних, гармонійних передзвонах кришталевих дзвіночків” [17].

Анонси концертів того періоду в Парижі засвідчують високий рівень бандуриста, його виступи поряд із провідними виконавцями – хором під керівництвом О.Чехівського, піаністом князем Орбеліані та ін. [40]. Спогади слухачів засвідчують не лише виконавську, але й просвітницьку діяльність Ємця (виступи-лекції), його вміння зворушити українську душу: “Так володіти душею людини може тільки щось рідне в певних артистичних руках знавця нашої пісні – душі українського народу. Слухаючи цей концерт, відчувалося просто непереможне бажання зустрітися із славним артистом десь на великих просторах України і там почути вже не сумних наших мелодій, а веселу побідну пісню вільного народу на вільній землі...” [23].

Зауважимо, що Ємець виступав не лише як соліст, але й акомпаніатор співачки Софії Вербицької у виконанні нею українських пісень і романсів. Слід також відзначити, що С.Вербицька (спів) та В.Ємець (інструментальний акомпанемент на бандурі) підготували 1927–1928 рр. окрему програму каталонських народних пісень – “Chansons de Grand Soleil. Ukraine – Catalogne. Bandura” (“Пісні Великого сонця. Україна – Каталонія. Бандура”), демонструючи таким чином єднання пісенних традицій різних етносів.

Ось як зафіксував концерт митців 3 травня 1929 року в Парижі дописувач “Тризуба”: “Попереду, ніж цінувати сам концерт, вкажемо на те, що Федерація Артистів (на запрошення якої виступали українські виконавці. – В.Д.) являється, так би мовити, квінт-есенцією всього артистичного і мистецького Парижу; до її складу належать всі відомі артисти всіх галузей мистецтва, а також письменники і політичні діячі. Оце перед такою добірною публікою, що заповнила вщерть “Залю Артистів” довелося виступити українським артистам. Отож пані Вербицька майстерно вивіла промову про українське мистецтво, музику і зокрема про народне українське музичне мистецтво – кобзарське і після цього почався сам концерт. Особливим успіхом користувалися номери дуетні, що давали повну міру тонкості українських згуків і великого мистецтва обох виконавців, яким довелося на бажання публіки виконати вдвічі проти наміченого програму. Після самого концерту, який зробив на присутніх велике враження, наші артисти були оточені густою стіною бажаючих персонально подякувати за вищу насолоду, яку

вони мали. Не минула загальна цікавість і бандуру, яку оглядано з усіх боків із здивованням і інтересом. Українське мистецтво мусить бути глибоко вдячне шановним артистам за достойну репрезентацію його перед цілим артистичним Парижем, що вже після хору Кошиця, після хору “Думка” і їхніх виступів навчився розуміти і глибоко цінувати українське згукове мистецтво” [2].

Уже в грудні того ж року “Тризуб” повідомляв про звукозаписи українських артистів на грамофонній французькій фірмі “Пате” [1 грудня], а вже наступного 1930 року читаємо згадки й рецензії на двосторонній диск: “Чудовий спів пані С.Вербицької та артистична гра п. В.Ємця лучаться як найкраще... Нинішній диск без перебільшення можна назвати першим бездоганим і високохудожнім. Треба лиш побажати, щоб наші артисти дали не один такий диск, а цілу серію. Це було б великою утіхою і українській публіці і чужинцям, що хоч таким чином чули б український спів та музику” [39].

Перебування Ємця у Франції стало важливим моментом популяризації української культури. Так, у червні 1930 року в “Тризубі” виходить друком стаття І.Заташанського “Культурно-просвітне життя української еміграції у Франції”, у якій констатується провідне місце В.Ємця у виконавстві та лекційній діяльності: “Коли театральна і співоча справи українською еміграцією плекаються, то нічого подібного не можна сказати про музику (мається на увазі інструментальну. – *В.Д.*). Нема ні окремих музиків, ні тим більш оркестрів. По-де-куди робилися спроби організувати такі, але в них нічого не вийшло із-за відсутності належного керівництва. Єдиним відрадним українським явищем музичного порядку у Франції було двохрічне перебування артиста-кобзаря В.Ємця, що дав чимало концертів і по Громадах, і на французьких сценах, та ще існування молодих кобзарів в Шалеті (п. Татаруля), в Ліоні (п. Рябовол), в Омекурі (п. Заварицький) (усі вищезгадані бандуристи – члени й послідовники празького товариства “Кобзар”. – *В.Д.*)” [21, с.29]. І далі: “Велике значіння організована еміграція у Франції надавала і надає справі лекцій, але хоч українська еміграція про них увесь час дбала, справа з ними як стояла, так і стоїть непевно. Своїх сил мало, виписувати з-закордону тяжко. Проте, з часу повстання Союзу (Союз. – *В.Д.*) в Парижі і на провінції прочитано було своїми і приїзжими лекторами чимало лекцій на самі різноманітні теми. Серед лекторів відмічаємо проф. М.Славінського, проф. О.Шульгіна, В.Прокоповича, проф. П.Холодного, д-ра Мод.Левицького, проф. В.Щербаківського, проф. Андрієвського, ген. Удовиченка, ген. Сальського, д-ра Л.Чикаленка, проф. О.Лотоцького, проф. Яковлева, І.Токаржевського-Карашевича, інж. Єреміїва, Іл.Косенка, В.Ємця, М.Ковальського та ин.” [21, с.33].

З 1930 року на сторінках тижневика “Тризуб” періодично з’являлися відгуки про гастролі В.Ємця в Америці. “Артист-кобзарь В.Ємець по приїзді до Америки відбув в присутності музичних критиків закритий концерт. В лютому місяці організується концерт-монстр в одній з найбільших саль Н’ю-Йорку для американської публіки” [31]. Більшість концертів Ємець давав благодійних, кошти з яких ішли для товариств інвалідів Львова й Парижа. Після триумфу в Америці Ємець знову повертається до Європи: “Після 11 місячного перебування в Сполучених Штатах Північної Америки повернувся до Парижу артист-кобзарь В.Ємець. Наш славний музикант дав в Америці більш як 35 концертів в таких містах, як Н’ю-Йорк, Бостон, Філадельфія, Чикаго, Пітсбург, Детройт, Клівленд і т. д. Виступав він перед українською і перед американською публікою, запросто і на великих спеціальних концертах, всюди маючи успіх і визнання українського мистецтва. Крім Сполучених Штатів п. Ємець дав один концерт і в Канаді, а саме в Торонто. Коли б зібрати до купи всі ті рецензії і похвали мистецтву В.Ємця, що друкувалися в українських газетах, то можна було б видати досить товсту книжку. Отже, загалом кажучи, п. Ємець мав повний артистичний успіх... До Європи він приїхав не надовго і за кілька місяців збирається відбути також турне по Канаді. Перед самим виїздом з Америки достав п. Ємець пропозиції на концерти для американських університетів та на концертне турне по Мексиці. Варто було б, щоб українські колонії в Західній Європі, особливо, у Франції і сусідніх країнах перебуванням п. Ємця по цей бік океану скористалися і організували по можливості сил своїх менші чи більші демонстрації укр. мистецтва” [18]. Такі концерти пройшли в містах Франції з величезним успіхом. Так, зокрема, про концерт В.Ємця в Ліоні в залі французького музичного товариства “Harmonie” слухачі згадували: “...цей виступ залишив серед присутніх прекрасні вражіння не лише своєю чарівною мистецькою грою, а й певною національною

пропагандою, що їй зроблено було вже самим фактом виступу та влучними, під час зворушуючими поясненнями, що давалися славним бандуристом на кожну точку концерту. Пояснення давалися одночасно мовами українською і французькою, так як на концерті було чимало й французів. Колискова пісня, присвячена пам'яті 359 лицарів, розстріляних москалями у Базарі, – слова й музика самого виконавця, – залишила серед присутніх українців незабутнє враження своїм глибоким зворушливим змістом. Французам ця пісня говорила про жорстоку боротьбу нашу з москалями за нашу державність. Така пропаганда не лише нашої пісні, музики, а й наших державницьких змагань має надзвичайно велике значіння, особливо після трагічної події – вбивства президента Французької республіки. Ця пропаганда помагає чужинцям зрозуміти нашу окремішність і відрубність від москалів. Приємно відзначити велике захоплення французів грою на бандурі та зацікавлення ними самим інструментом “з безліччю ладків та струн”. В перерві нашому артистові... гратувували, дякували, стискали руку та з цікавістю розглядали бандуру, що під пальцями українського віртуоза витворює такі чудові, чарівні звуки. Крім колискової пісні, треба ще відзначити гарні по виконанню та змісту: “Подих української ночі”, “Дощик”, “Передзвони”, “Журавлі” та ін. Де-які точки на вимогу присутніх було повторено” [24].

17 січня 1932 року на сторінках “Тризуба” була передрукована ювілейна стаття з газети “Новий час” (ч.144, 25 грудня 1931 р.) “20-ліття артистичної діяльності кобзаря Василя Ємця” [1]. У ній уперше підсумовується значна роль виконавця в розвитку бандурного мистецтва сольної форми та популяризації його у світі.

1934 року Василь Ємець стає переможцем конкурсу музик і співаків у Парижі, як єдиний український музикант бере участь у концертах французького музичного товариства. Сезон 1936–1937 років бандурист знову проводить в Америці. Доктор музикології Павло Маценко на урочистостях у Вінніпегу з нагоди 25-річчя концертної діяльності виконавця зауважував:

“1. Василь Ємець, як яскравий відбиток мистецьких почувань Українського народу, не зійшов із його правдивого шляху. Бо музику поперше чується, переживається (чуттям) і тільки потім розуміється. Ось так розуміє музику й найбільший її творець – нарід.

2. Сам струмент та його знання правдивих підстав кобзарської музики.

3. Глибоке знання української народної музики взагалі і її тривких традицій.

Це те, що дало міць і охоронило артиста від сучасних струсів у музиці та ушляхотнило й вивищило його мистецтво до найвищих мистецьких щаблів...

Він далі виконує вдоброхіть узятий на себе обов'язок, а саме – без упину воює за Україну. З одного боку – підносить духа розкиданих по цілім світі українців, а з другого – знайомить чужинців із досягненнями української культури та славно пропагує саме ймення України” [14, с.38–39].

На початку 40-х років Ємець остаточно оселяється в районі Голлівуда біля Лос-Анджелеса (США), де й працював до кінця життя. Як констатує Улас Самчук, “там він не тільки грає, пише, організовує, вчить, а й теше свої бандури” [35].

В.Ємець пропагував бандуру не лише виконавською творчістю, але й виступаючи в українській (Німеччина, Франція, США) та іншомовній (Чехія, Канада, США) періодиці, публікуючи статті-дослідження з історії кобзарства (див. додаток). Крім цього, В.Ємець розробив і видав у Торонто (Канада) підручник для самостійного виготовлення бандури, що називається “Добре діло” [15].

Науково-публіцистичний доробок В.Ємця в еміграції відіграв пропагандистську роль серед світової спільноти, “знайомлячи громадськість як Америки, так і Європи з багатою українською культурою через сприйняття одного із її провідних пластів – кобзарського мистецтва” [3, с.135].

Протягом довгого мистецького життя В.Ємець створив і записав авторський оригінальний бандурний репертуар, а також перекладені твори. У процесі творчих пошуків і наполегливої праці він синтезував власний комбінований спосіб гри, що ввібрав кращі традиції харківської, чернігівської та полтавської шкіл, широко використовував традиційні кобзарські прийоми гри, залучав новітнє тембральне трактування інструмента. Як відзначає В.Мішалов, “композиції В.Ємця включали твори, які відображають репертуар та погляди Гната Хоткевича. Крім обробок понад 150 пісень, В.Ємець мав у своєму репертуарі 7 дум, які він вивчив від

кобзаря І.Кучеренка. Дві з них використовували мелодії, скомпоновані Г.Хоткевичем. В.Ємець також скомпонував понад 30 власних творів” [29, с.169].

В.Ємець записав у 30–50-х роках у США власні композиції на грамплатівки: “В горах України”, “В степах України” та “Сніговій”. Фантазія “В степах України” побудована на тему української народної пісні “Скажи мені правду” та танцю “Козачок”. В.Ємець представляє твором надзвичайну техніку харківської школи та широкі можливості бандури, зокрема, граючи протяжну мелодію “Скажи мені правду” прийомом тремоляндю. У “Козачку” продемонстроване володіння різноманітною технікою глісандо. Композиція “В горах України” побудована на темі гуцульського танцю “Аркан”, мотивів із пісні “Вівчар на сопілці тужно виграє”, коломийкових лейтмотивів, а також фрагментів із козацьких дум. В.Ємець записав цей твір, використовуючи нову хроматичну концертну бандуру, на довгограючій платівці фірми “Kapitol” у Голлівуді. У творі він презентував використання хроматичних звуків лівою рукою та різного роду тремоло, контроль над біглистю кожного щипка та перебігів. Згадана композиція становить вільну форму рондо-фантазії з темою-рефреном танцю “Аркан”. У ній автор репрезентує темброве й фактурне багатство інструмента, використовуючи тремоляндю, шумові акорди двома руками харківським способом, пасажі по всьому діапазоні бандури, прозору орнаментики, насичені акордові комплекси. Автор рецензії на звукозапис В.Ємця музиколог Павло Маценко зауважував характер твору “глибоко експресивний і виконаний віртуозно” [14, с.236]. Сам Ємець про форму композиції згадував: “Коли komponував, не мізкував над нею, але був перейнятий тугою за нашою Батьківщиною та нашим нещасним народом; переймався жахливими стражданнями України, її чудовою гірською природою, дзвоненням самотнього дзвону осамітненої мальовничої гуцульської церковці, закиненої між горами в Карпатах, чудовою музикою гірських гомінких струмочків, що кінці твору в сталім повторюванні двох тонів (в секунді) все швидше гнали-спадали десь уділ і парою акордів закінчували той твір” [14, с.236].

Серед авторських оригінальних композицій В.Ємця вирізняються також “Передзвони”, музична фантазія “Над Дніпром”, “Із Карпатських гір”, варіації “Подих української ночі” на пісню М. Старицького “Ніч яка, Господи”, “Дощик”, “Сніговій” (“Метелиця”), п’єси “Гомін з України”, “Танцюючі сніжинки”, вокально-інструментальні твори патріотичного змісту “Козак Шарівка”, “Про Крути” та ін. (див. додаток).

Ще одним вектором діяльності В.Ємця в Америці стало вдосконалення бандури. Він прагнув створити інструмент з високими технічними можливостями, що дозволяли б виконувати широкий класичний репертуар. У цьому його діяльність щільно перекликала з пошуками майстрів України. Проте пріоритетним зразком для його діяльності, як і для багатьох майстрів українського зарубіжжя, став харківський тип інструмента. Експериментальна робота привела Ємця до виготовлення інструмента (14 басових струн і 36 приструнків), на якому сам автор у 1946 році вперше виконав першу частину (Adagio) “Місячної сонати” Л.Бетховена, викликавши щире захоплення слухачької аудиторії. Продовження експериментів Ємець пояснював необхідністю створення “конструкції нової, ще не чуваної й на всі сто відсотків хроматичної бандури, в яку можна було б грати клясичну музику найбільших музичних геніїв світу, але водночас з тим й істотно кобзарські продукції, без згуби їхньої питомої бандурі своєрідності” [14, с.229]. Ці пошуки завершилися 1952 р. бандурою харківського типу, що мала 62 струни за хроматичним звукорядом [14, с.236]. Цей інструмент у синтезі з харківським способом (рівноправною грою обох рук) дав можливість залучити до репертуару В.Ємця переклади музики Л.Бетховена, Ф.Ліста, А.Дворжака, П.Чайковського та ін. (див. додаток). Фактично В.Ємець став одним із перших бандуристів, котрий зіграв на світових концертних сценах переклади творів композиторів-класиків.

Як слушно зауважує О.Ваврик, “завдяки власному підходу до справи популяризації бандурного мистецтва через поєднання в репертуарі творів світової музичної класики та традиційного українського репертуару, В.Ємець значно розсунув виконавські межі інструменту і тим самим створив не лише сприятливі умови для виступів з бандурою по цілому світі, а й підготував ґрунт для подальшого розвитку традиційного українського народного мистецтва в нетрадиційних для нього умовах” [3, с.136].

Отже, творчу біографію Василя Ємця можна розділити так: українсько-російський період (1890–1918 рр.) – формування виконавського стилю бандуриста на основі харківської школи гри, навиків сольного концертування, організаційної та викладацької роботи (кобзарська школа на Кубані, гурток у Москві, заснування капели в Києві, освітня діяльність у міністерстві); другий період – європейський (1919–1938 рр.) – закріплення здобутків віртуоза-виконавця, розширення гастрольних поїздок по Європі та в Америку, продовження навчальної роботи в Чехословаччині, активізація публіцистичної діяльності; третій період – американський (1938–1962), для якого характерними рисами стають конструкторські пошуки, виконавство й звукозаписи бандурного репертуару – традиційного та перекладеного, здебільшого інструментального.

Таким чином, досягнення Василя Ємця в контексті здобутків українського мистецтва на світовому рівні представлені виконавством (як соліста-бандуриста й диригента), творчістю (як композитора й аранжувальника), науковою публіцистикою, конструюванням народних інструментів (бандур). Своєю діяльністю Василь Ємець проклав шляхи єднання української музичної культури крізь час і простір, трансплантувавши тенденції розвитку бандурного мистецтва регіонального (харківського) зразка в загальнокультурне середовище українців на Кубані, у Москві, національних українських спільнот в європейських країнах (Польщі, Чехословаччині, Німеччині, Франції, Бельгії), а також США й Канаді. Його творчість стала яскравим зразком соліста-виконавця нового концертного типу – віртуоза-інструменталіста та співака, підсумувавши досягнення народних митців-кобзарів, традиції академічного музичного мистецтва на струнних інструментах і власні технічні напрацювання на бандурі. В.Ємець увійшов в історію бандурного мистецтва ХХ ст. і як організатор першої капели бандуристів (Київ, 1918 р.), яка поклала початок професійному ансамблевому мистецтву бандуристів в Україні та за кордоном, і як викладач перших навчальних осередків 10–20-х років ХХ ст. за етнічними межами України – у Росії (Катеринодар, Москва) та Чехословаччині (Прага, Подебради).

Виконавські та методичні досягнення В.Ємця, проявлені в освітній діяльності в Чехословаччині, були продовжені його послідовниками в українському середовищі багатьох країн Європи й Америки. Крім того, методично-ігрові принципи В.Ємця здійснили своєрідне коло, повернувшись в Україну діяльністю його учнів, які прилучилися до школи Ю.Сінгалевича 30–40-х років у Галичині.

Василь Ємець не лише представник національного музичного мистецтва українців в умовах інонаціональних культур, але і його активний пропагандист шляхом виконавської, звукозаписуючої та публіцистичної популяризації на всіх етапах творчого життя.

1. 20-ліття артистичної діяльності кобзаря Василя Ємця // Тризуб. – 1932. – 17 січня. – С. 18–21.
2. Анонс концерту С. Вербицької та В. Ємця // Тризуб. – 1929. – 20 січня. – С. 32.
3. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.
4. Войнатенко О. З гетьманських часів: спогади самовидця з року 1918 / О. Войнатенко. – Детройт, 1950.
5. Горняткевич А. Михайло Теліга / Андрій Горнякевич // Бандура. – 2002. – № 77. – С. 60–62.
6. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні / Микола Давидов // Збірник статей. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – 207 с.
7. До 85-річчя кобзаря-віртуоза Василя Ємця // Визвольний шлях. – Лондон : УВС, 1976. – Січень. – С. 122–124.
8. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина ХХ століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Дубас Оксана Іванівна ; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. – К., 2002. – 202 с.
9. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Дутчак Віолетта Григорівна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 1996. – 240 с.
10. Дутчак В. Традиції харківського способу гри в практиці бандуристів українського зарубіжжя / В. Дутчак // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: Кобзарське мистецтво : зб. статей. – Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2007. – Вип. 2. – С. 47–60.
11. Дутчак В. Г. “Дзвенить могутньо, святі бандури...”. До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів : музично-краєзнавче видання / В. Г. Дутчак, С. Я. Жовнірович, М. О. Шевченко. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. – 148 с.
12. Ємець В. 25 літ творчої праці / Василь Ємець // Програмка концерту. – Торонто, 1936. – 24 с.

13. Ємець В. Гетьман Скоропадський та перша капела кобзарів / Василь Ємець // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 4. – С. 55–66.
14. Ємець В. У золоте 50-річчя служби Україні. Про козаків-бандурників / Василь Ємець. – Голлівуд, ЗДА ; Торонто : УВАН, з друкарні о. Василян, 1961.– 381с.
15. Ємець В. Кобза та Кобзарі / Василь Ємець // Українське слово. – Берлін, 1923 [репр. вид. – К. : Музична Україна, 1993]. – 111 с.
16. Ємець В. Ювілейна пам'ятка з нагоди двадцятип'ятилітньої праці Василя Ємця для українського музичного мистецтва (1911–1936) / Василь Ємець. – Вінніпег, 1936. – 24 с.
17. З життя української еміграції у Франції // Тризуб. – 1929. – 24 березня. – С. 27.
18. З мистецького життя. Поворот артиста В. Ємця до Європи // Тризуб. – 1930. – 26 листопада. – С. 31–32.
19. З музичного життя // Тризуб. – 1929. – 1 грудня. – С. 23.
20. Заташанський І. Концерт-свято пам'яті І. Франка у Парижі / І. Заташанський // Тризуб. – 1926. – 24 жовтня. – С. 27–28.
21. Заташанський І. Культурно-просвітне життя української еміграції у Франції / І. Заташанський // Тризуб. – 1930. – 5 червня. – С. 28–35.
22. Коваль Р. Бандурист-віртуоз Василь Ємець (1890–1982) / Роман Коваль // Визвольний шлях. – Лондон : УВС, 2003. – Вересень. – С. 64–67.
23. Концерт В. Ємця в Омекурі // Тризуб. – 1927. – 20 березня. – С. 31.
24. Концерт В. Ємця у Ліоні // Тризуб. – 1932. – 12 червня. – С. 25.
25. Концерт п. С. Вербицької та В. Ємця // Тризуб. – 1929. – 19 травня. – С. 35.
26. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – 288 с.
27. Мартиненко О. В. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Мартиненко Оксана Василівна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 310 с.
28. Мартиненко О. Кобзар у фракю / О. Мартиненко // Пам'ятки України. – 1995. – № 1. – С. 54.
29. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Мішалов Віктор Юрійович ; Харківська державна академія культури. – Х., 2009. – 347 с.
30. Мішалов В. Українські кобзарські думи. До питання виникнення та сучасного стану українського кобзарського епосу / Віктор Мішалов, Марко Мішалов. – Сідней (Австралія), 1990. – 138 с.
31. Музична подорож кобзаря В. Ємця в Америці // Тризуб. – 1930. – 19 січня. – С. 20.
32. Наріжний С. Українська еміграція: культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / Симон Наріжний ; [відп. ред. О. Купчинський]. – 2-ге вид., репр. – Львів ; Кент ; Острог, 2008. – Ч. I. – 372 с.
33. Наріжний С. Українська еміграція: культурна праця української еміграції. 1919–1939 / Симон Наріжний. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – Ч. II. – 272 с.
34. Савицький Р.-мол. Василь Ємець у звукозаписах. До 110-річчя з дня народження / Роман Савицький-молодший // Бандура (Нью-Йорк). – 2000. – № 73–74. – С. 15–18.
35. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи / Улас Самчук. – Детройт (США), 1976. – 466 с.
36. Статут товариства “Кобзар” при Українській господарській академії в Подебрадах / ЦДАОВВУ. – Ф. 3795, оп. 5, спр. 500, 4 арк.
37. Товариство “Кобзар” при Українській господарській академії в Подебрадах / ЦДАОВВУ. – Ф. 3795, оп. 5, спр. 511, 7 арк.
38. Фото школи гри на бандурі Василя Ємця в Празі (1923 р.) та Другої капели бандуристів (1925 р.) // Бандура (Нью-Йорк). – 1981. – № 3–4. – С. 31.
39. Фірма Пате у Парижі // Тризуб. – 1930. – 13 квітня. – С. 21.
40. Шевченкове свято-концерт (афіша) // Тризуб. – 1927. – 6 березня. – С. 32.
41. Statní Usrední Archiv v Praze. Fond “Ukrajinski muzeum v Praze (1925–1948)”. – Karton 90, 91, 97.
42. Statní Usrední Archiv v Praze. Fond Ruské a ukrajinské emigrantské spolky a organizace 1918–1945 (RUESO). – Karton 6.

Додаток

Композиції Василя Ємця (вибране) [14, с.245–260].

Народні пісні, романси, канти, колядки

Була жінка мужика. Та й орав мужик край дороги. Було літо, було літо та й стала зима. Ірод цар за Христом ганявся. Наступила чорна хмара, настала ще й сива. Без тебе Олесю. Добрий вечір тобі, пане господарю. Ой не п'ються пива-меди. Ніч яка, Господи, місячна, зоряна. Стоїть гора високая, а під горою гай. Гомін по діброві. У Йордані річці. Ой зійшла зоря вечорова та й над Почаєвом стала. Ой горе тій

чайці, чайці-небозі. Ой внадився журавель до бабиних конопель. Ой ходить сон. Ой не стелися, хрещатий барвінку. Гей, як зачула та моя доля. Верховино, світку ти наш. Я бачив, як вітер березку зломив. Нова радість стала, яка не бувала. Коло млину, коло броду – голуби пили воду. Взяв би я бандуру. Гандзя. Видно шляхи Полтавські. Гора, гора – Буковина. Заграй ми цигане старий. Діду мій, дударіку. Чиє то полечко не зоране. Про Кармелюка. Журилася попада. Ой видно село. А в нашого Омелечка невеличка сімечка. Гей, Січ іде, як бджола гуде. Пішла мати на село грецької муки позичати (Гречаники). Як поїхав мій миленький до млина. Гей, наливайте повнії чари. Як пішов я Гапку сватать. Ой Романе, Романочку, пусти мене додомочку. Колесом, колесом сонечко вгору. Гарбуз білий качається, чого старий чіпляється. Як посіяв мужик просо, жінка каже гречка. Вечірній дзвін. Ой літає сокіл з сизокрилим орлом. Хома п'яний у млині хропе, мов убитий. Куди їдеш, Явтуше. Дощику, дощику, перестань. Купала на Йвана. Ну, ставаймо в коло, до млина угору. Чия причина розстання мого. Нещасна година на світі настала. Зійшов місяць, зійшов ясний, з неба подивитись. Нема в світі правди. Віють вітри, віють буйні. Когда час приходить, треба помирати. Бодай ся когут знудив. Кедь ми прийшла карта. Кину кужіль на полицю. Та нема гірш нікому. Кучерява Катерина чіплялася до Мартина. Ой не цвіти буйним цвітом, зелений катране. Коли б мені, Господи, неділі діждати. На вулиці скрипка грає, бас гуде, виграває. Ой не ходи, Грицю, та й на вечерницю. Ой джигуне, джигуне, який ти ледащо. Очерет лугом іде, сова річкою бредє. Ой ішов я вулицею раз. Повій, вітре, на Україну, де покинув я дівчину. Ой чумаче, чумаче, життя твоє собаче. Баламуте, вийди з хати, хочеш мене закохати. Ой гилія-гилія, гусоньки на став. Заповіт (Т.Шевченко). Така її доля, ой, Боже ж мій милий. По діброві вітер віє. Їхав стрілець на війноньку. Журилася попада своєю бідою (Попада). У містечку Богуславку в Каньовського пана. У Києві, на риночку. Ще не вмерла Україна. Шумить, гуде дібровонька. Стоїть гора високая. Чумарочка рябосенька. Розвивайся ти, зелений дубе. Чуєш, брате мій. Пропала надія. Через річеньку, через болото, подай рученьку, моє золото. У сусіди хата біла. Сонце низенько, вечір близенько. Чорна рілля ізорана, гей, гей. Нехай же нас Бог рятує. Про Купер'яна. Ой ти, дівчино зарученая. Реве та стогне Дніпр широкий (Т.Шевченко). Ходить гарбуз по городу, шукаючи свого роду. Соколи, соколи, ставайте в ряди. Ой чоботи, чоботи ви мої. Не шебечи, соловейку (В.Забіла). Летить галка через балку та й летючи кряче. Тихо, тихо Дунай воду несе. Чорнії очі, очі дівочі. Щось мій Яцко захворав (Киселик). Не пора, не пора Москалеві, Ляхові служити (І.Франко). Ми гайдамаки. Чеські, словацькі, сербські, чорногорські, грузинські, німецькі, французькі, мексиканські, іспанські, каталонські народні пісні.

Історичні, козацькі пісні та думи

Гей, не дивуйте, добрії люди, що в Україні повстало. Ой у полі три криниченьки. Ревуть, стогнуть гори-хвилі в синесенькім морі. Козаченьку, куди їдеш, невже жалю не маєш? Козак коня напував. Ой на горі огонь горить, а в долині козак лежить. Я сьогодні щось дуже сумую, про козацькою волю згадав. Ой за гаєм, гаєм. По той бік гора. Ой на горі та жінці жнуть. Гарбуз білий качається, чого старий чіпляється. Ой бре море, бре. Та забіліли сніги. Лугом іду, коня веду. Ой ішов я вулицею раз. Ой кряче, кряче та чорненький ворон. Зібралися всі бурлаки до рідної хати. Шумлять верби в кінці греблі. Ой наступає та чорна хмара. Ой пуцу я кониченька садом. Та вже літ за двісті, як козак в неволі. Ой продала дівчина курку, та купила козакові люльку. Ой у полі жито, копитами збито. Пливе човен. Ой дівчина-горлиця, до козака горнеться. По опеньки ходила, цитьте. Ой не пугай, пугаченьку. Ой і негаразд, Запорожці. Ой п'є Байда мед-горілочку. Стоїть явір над водою. Максим козак Залізник. Ой за гаєм, гаєм. Ой гай, мати. Ой поїхав Ревуха на море гуляти. Ой ти, дядьку Мусію, чи ти бачив чудасію. Віє вітер, віє буйний. Ой там за Дунаєм. Та літа орел, та літа сизий, попід небесами. Ой що ж то за шум учинився. Ой у полі озеречко. Ой у полі могила з вітром говорила. Копав же я криниченьку. Та не жур мене, моя мати. Ой Морозе, Морозеньку. Ой сів пугач на могилі. Зелений дубочок на яр похилився. Та вже літ за двісті, як козак в неволі. Ой гук, мати, гук, де козаки йдуть. Засвистали козаченьки. Ой не час тобі, та й Нечаєнку. Гей, нумо, хлопці, до зброї. Гомін, гомін по діброві. Гей, летить бомба з московського стану та й посеред Січі впала. Козак од'їжджає, дівчинонька плаче. Ой був у Січі старий козак. Ой з-за гори, з-за лиману. Скажи мені правду, мій любий козаче. Встає хмара з-за лиману (Тарасова ніч – сл. Тараса Шевченка). Ой що ж то та й за ворон. Ой не шуми, луже. Гей у мене був коняка.

Дума про невольника. (Із драми Марка Кропивницького за Т.Шевченком “Невольник”). У святую неділеньку, рано-пораненьку, не сизі орли заклекотали. Ой на Чорному морю, ой на камені біленькому. (Дума про Олексія Поповича). Ой то не пили пилили. (Дума про втечу трьох братів з Азова). Ой на татарських полях, на козацьких шляхах. (Дума про смерть козака-бандурника). Гей, усі поля самарські почорніли. (Дума про трьох братів самарських). Зажурилася Хмельницького сідая голова. (Дума про смерть Гетьмана Богдана Хмельницького).

Аранжування й обробки українських вокальних та інструментальних творів

Горлиця. Гопак. Катерина. Аркан. Коломийка. Козачок. Король круг города ходить (веснянка-танок). Гайдук. Гопак. Шинок (“Не велику й не багату чоловік настроїв хату”). Козацький марш (“Гей,

нумо, хлопці, до зброї”). Виклик (“Ніч яка, Господи, місячна, зоряна”). Передзвони. Молитва. Дощик (“І шумить, і гуде”). Козак Шарівка (Козачок). На степу пекельна спека. Я піду по Україні. Ой у полі під Крутами не жита шуміли. Сніговій (“Ой на горі метелиця”). Спи, моя дитино. З Кримських гір. Доволі плакати, ридати! В похід козаки виступають! Дума про поневолення України. Дума про Велику Руїну. В горах України.

Інструментальна світова музика

Арабський танець (з “Різдвяної сюїти”) П. Чайковського. Largo (Із Четвертої симфонії) А. Дворжака. Друга Угорська Рапсодія Ф. Ліста. Місячна Соната (Adagio) Л. Бетовена.

Науково-публіцистичний доробок Василя Ємця (за хронологією)

- Відродження бандури // Сніп. – Харків, 1912.
- Шануймо Народних співців // Маяк. – Ч.8. – К., 1913.
- Кобза (Кілька слів про українського народного струмента та його походження) // Українське слово. – Ч. 76. – Берлін, 1921.
- Кобзарі старих часів // Українське слово. – Ч. 102, 103. – Берлін, 1921.
- Kobza a kobzari // Hudební vychova. – № 8. – Praha, 1922. – S. 106–108.
- Kobza a kobzari // Hudební vychova. – № 9. – Praha, 1922. – S. 130–131.
- Kobza a kobzari // Hudební vychova. – № 10. – Praha, 1922. – S. 146–147.
- Kobza a kobzari // Hudební vychova. – № 6–7. – Praha, 1923. – S. 78–81.
- Кобза і кобзарі (1-ше видання) / Василь Ємець. – Берлін : Українське слово, 1923. – 111 с.
- Kobza národní hudební nástroj Ukrajinců // Pražský illustrovaný zpravodaj. – № 216. – Praha, 1925. – S. 11.
- Ukrajinský kobzar Ostap Veresaj // Pražský illustrovaný zpravodaj. – № 216. – Praha, 1925. – S. 11.
- Kobza-Bandura ukrajinský národní nástroj // Národní Politika. – 22.I. – Praha, 1925.
- Перша Кобзарська Капеля // Наш світ. – 15 лютого. – Варшава, 1925.
- Кобзар Остап Вересай // Календар Робітничого Союзу на 1926 р. – Скрантон, 1925. – С. 93–102.
- Українські Думи // Канадійський фармер. – 26 березня. – Вінніпег, 1925.
- Українські Народні Співці-Кобзарі // Канадійський Ранок. – 11, 18 травня. – Вінніпег, 1926.
- Кобза-Бандура. Український Народний Струмента // Дніпро. – 15 травня. – Чикаго, 1926.
- Кобза-Бандура. Руський Народний Музичний Інструмент // Свобода. – 30 вересня. – Ужгород, 1926.
- Відродження кобзи // Тризуб. – Париж, 1927. – 16 січня.
- Kobza-Bandura, L'instrument National Ukrainien // Liège-Universitaire. – 13.05. – Paris, 1927.
- В справі поширення кобзарства (Лист до Редакції) // Діло. – Львів, 1927. – Ч. 141. – 28.VI. – С. 6.
- В Справі Поширення Кобзарства // Народня Воля. – Скрантон, 1927. – 23 липня.
- На Закарпатті. Уривок з концертної подорожі // Тризуб. – Париж, 1927. – 27 листопада.
- Яка Кобза є Українським Національним Струментам // Час. – Чернівці, 1929.
- Яка кобза є українським національним струментам // “22 січня” (Тижневик Військового товариства Української армії УНР). – Париж, 1931.
- На Закарпатті. Вражіння з концертної подорожі. Уривок // Українські Вісті. – Едмонтон, 1941. – 18 березня.
- На Добру Славу Україні. З нагоди появи пластинок Капелі Бандуристів імення Тараса Шевченка // Америка. – Філядельфія, 1950. – 7, 9, 10 жовтня.
- На Добру Славу Україні. З нагоди появи пластинок Капелі Бандуристів імення Тараса Шевченка // Український Робітник. – Торонто, 1950. – 17 листопада.
- Конкурс Паризьких Музик. Уривок з недрукованих споминів. // Український Робітник. – Торонто, 1951. – 21 грудня.
- На Розпутті Кобзар Сидить // Америка. – Філядельфія, 1953. – 29 червня.
- До Історії Відродження Новітнього Кобзарства // Наша Держава. – 1954. – 14 січня.
- Музичні Струмента Княжої Доби // Батьківщина. – Торонто, 1955. – 15 жовтня.
- Кобзарство Старої Гетьманщини // Батьківщина. – Торонто, 1955. – 26 листопада, 3 грудня.
- Незнання чи свідоме замовчування? У справі Першої Капелі Кобзарів // Батьківщина. – Торонто, 1955. – 17 грудня.
- Незнання чи свідоме замовчування? // Америка. – Філядельфія, 1955. – 13 грудня.
- Незнання чи свідоме замовчування? // Українське Слово. – Париж, 1956. – 15 січня.
- Лист До Редакції “Батьківщини” у справі розбудови українського музичного мистецтва з часів новітньої Гетьманщини взагалі, а зокрема Кобзарства // Батьківщина. – Торонто, 1956. – 21 січня.
- Добре Діло. Підручник до роблення бандури // Батьківщина. – Торонто, 1956. – 20 жовтня.

- Добре Діло. Підручник до роблення бандури // Америка. – Філядельфія, 1956. – 13 жовтня.
- До мартирології кобзарства // Календар “Свободи”. – Джерсі Сіті, 1956.
- Кобза і кобзарі (2-ге вид.) / Василь Ємець. – Н.Й. : Говерля, 1959. – 111 с.
- Свято Гетьмана Івана Мазепи в Льос Анджелесі. Більший уступ про молодого кобзаря Юрія Розгона та співака Андрія Валюха, що склав думу (слова й музика) про Гетьмана Мазепу // Батьківщина. – Торонто, 1960. – 16–23 січня, 6–13, 20–27 лютого.
- Мій перший публичний виступ з бандурою. Спогад. // Америка. – 1962.
- Перша капела бандуристів у світі правди // Батьківщина. – Торонто, 1971. – № 13–14. – С. 7–31.
- Перша капела бандуристів у світі правди // Батьківщина. – Торонто, 1971. – № 15. – С. 12–57.
- Кобза та Кобзарі / Василь Ємець. – Українське слово : Берлін, 1923 [репр. вид. – К. : Музична Україна, 1993]. – 111 с.
- Гетьман Скоропадський та перша капела кобзарів / Василь Ємець // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 4. – С. 55–66.

Стаття посвячена 120-летию со дня рождения известного бандуриста Василия Емца – исполнителя-виртуоза, дирижера, композитора, мастера бандур. Выявлены синтезированные направления деятельности бандуриста в региональных (Слобожанщина, Кубань, Надднепрянщина) и временно-пространственных аспектах XX ст. (Украина, Западная Европа, США). Введена в научное обращение малоизвестная публицистика В.Емца и анализ его звукозаписей.

Ключевые слова: *Василий Емец, бандурное искусство, исполнительство, Кубань, украинская диаспора.*

The article is devoted to the 120-th anniversary from the birth day the well-known bandura-player Vasiliy Emets – performer-virtuoso, dirigent, composer, master of banduras. The synthesized directions activity of bandura-player are exposed in the regional (Slobozhanschina, Kuban, Naddnepryanschina) and temporally-spatial aspects of XX item (Ukraine, Western Europe, USA) are discovered. The not well-known publicistic work of V. Emets and analysis of his audio recordings are entered into the scientific appeal.

Key words: *Vasiliy Jemets, bandura art, performance, Kuban, Ukrainian diaspora.*

УДК 78.071.2

ББК 85.335.413 (4 Укр.)

Мар'яна Зубеляк

**МИРОСЛАВ СКАЛА-СТАРИЦЬКИЙ – УКРАЇНСЬКИЙ СПІВАК, ПЕДАГОГ, ПАТРІОТ
(ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

У статті узагальнено відомості про життєвий і творчий шлях М.Скала-Старицького – українського оперного та камерного співака, педагога, музично-громадського діяча. Використані матеріали особистого архіву співака, які зберігаються у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові.

Ключові слова: *вокальне мистецтво, педагогіка, музично-громадська діяльність, особистий архів, музейні фонди.*

Минулого року вшанували 100-річчя Мирослава Скала-Старицького (справжнє прізвище Старицький, сценічний псевдонім Міро Скаля) – оперного й камерного співака, педагога, музично-громадського діяча. Він народився 13 червня 1909 р. у містечку Скала-над-Збручем, тепер – Скала-Подільська на Тернопільщині, помер 16 лютого 1969 р. у Парижі.

Вокальну освіту М.Старицький здобув у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка (згодом – Львівській державній консерваторії) у класі професора солоспіву Л.Улуханової.

Від 1939 р. М.Старицький виступає на Львівському радіо, а після закінчення консерваторії стає солістом оперного театру.

У 1942 р. співак переїжджає до Відня, де вдосконалює вокальну майстерність. Здавши державні іспити, він отримує запрошення від театру “Пфальцопера” в Кайзерслаутерні (Західна Німеччина). Після війни М.Старицький знову повертається до Відня. Тут він виступає в радіо-передачах, концертах, стає солістом театру “Фольксопера”, завойовує симпатії місцевої публіки. В Австрії співак обрав собі театральний псевдонім. “Я з Мирослава зробив Мира, – згадував він, – а до Старицького додав ще Скалу, назву мого рідного містечка. І так став я в ла-

тинській інтерпретації Міро Скаля” [1, с.60]. Під цим сценічним ім'ям співак виступав згодом в оперних театрах, на концертній естраді, у радіо- та телепередачах країн Європи, Північної Африки та Північної Америки.

В оперному репертуарі М.Скала-Старицького понад 40 партій. Серед них: Фауст, Ромео (“Фауст”, “Ромео і Джульєтта” Ш.Гуно), Вертер, де Гріє (“Вертер”, “Манон” Ж.Массне), Вільгельм Мейстер (“Міньйон” А.Тома), Надір (“Шукачі перлів” Ж.Бізе), Герцог, Альваро, Альфред (“Ріголетто”, “Сила долі”, “Травіата” Дж.Верді), Пінкертон, Рудольф, Каварадоссі, де Гріє (“Мадам Баттерфляй”, “Богема”, “Тоска”, “Манон Леско” Дж.Пуччіні), Ленський (“Євгеній Онегін” П.Чайковського), Самозванець (“Борис Годунов” М.Мусоргського).

У 1951 р. М.Скала-Старицький став першим виконавцем ролі князя Ігоря у віднайденій опері Ж.Бізе “Іван IV” (Великий театр м. Бордо), що спричинилося до великої популярності співака. Його ім'я було надруковане в усіх партитурах цієї опери, яка згодом виставлялась у Німеччині, Швейцарії, Англії.

М.Старицький став першим українським співаком, який виступив на сцені паризької “Опера-Комік” (“Богема” Дж.Пуччіні, червень 1949). Про це зазначено в ювілейній Енциклопедії до п'ятдесятиліття театру.

Виконавська майстерність М.Скала-Старицького незмінно викликала слова найвищої похвали у фахових критиків різних країн світу:

“Міро Скаля веде свій звучний і гнучкий голос з правдивою віртуозністю. Це справжня насолода бачити так чудесно поєднане мистецтво з природою” (Зальцбург, Австрія);

“Ось справжній тенор! Повний і теплий голос Міро Скалі, його знаменитий стиль та інтерпретація ставлять його в ряд найкращих представників “бельканто” (Париж, Франція);

“Все без застереження треба хвалити в інтерпретації артиста, який захоплює багатством засобів і чаром свого співу” (Брюссель, Бельгія);

“Висота його голосу така недосяжна і тембр такий привабливий та вжитий з таким умінням, що за них йому належить найвище визнання” (Тулуза, Франція);

“Український тенор Міро Скаля має дуже гарний голос і блискучі верхні тони. Він співає досконало й не виявляє втоми, повторюючи арії на бажання слухачів” (Лілль, Франція);

“Найбільше оплесків щирого захоплення слухачі приділили українцеві Міро Скалі, що своїм голосом полонив усіх без винятку” (Цюрих, Швейцарія) [2].

За мистецькі досягнення М.Скала-Старицький отримав нагороди й відзнаки, зокрема, Срібну медаль і почесний диплом Парижа (1951), Золотий ключ Детройта (1957).

М.Скала-Старицький наспівав ряд платівок в українських фірмах “Хвилі Дністра”, “Арка” (Нью-Йорк), “Ехо” (Монреаль) і в канадській філії англійської фірми “Лондон” (Монреаль).

М.Скала-Старицький завжди підкреслював, що він є українцем. У його концертах, поряд із західноєвропейською музикою, постійно звучали солоспіви М.Лисенка, С.Людкевича, В.Барвінського, Д.Січинського, Я.Лопатинського, О.Бобикевича, А.Гнатишина, українські народні пісні в обробках Б. Лятошинського, Л.Ревуцького, М.Вериківського. Своїм почесним обов'язком співак вважав виступи на національних урочистостях. Назвімо лише деякі: Шевченківські академії (Париж, Вінніпег), концерти на честь Лисенка (Мюнхен, Париж, міста Великобританії), Шашкевича (Париж), Лесі Українки (Париж), святкування 100-літнього ювілею Українського Католицького Братства ім. св. Варвари (Відень), відзначення 700-ліття коронації короля Данила Галицького (Париж), 40-ліття Державності (Париж), Свято героїв (Детройт), Свято Покрови – Свято УПА (Лондон).

Від 1963 р. М.Скала-Старицький провадив у Парижі власну музично-драматичну студію, де навчав співу й акторської майстерності талановиту молодь українського походження. Ось як згадувала про свого вчителя одна з його вихованок – Уляна Чайківська: “Майстер Старицький був передусім нашим приятелем, з яким ми могли заторгнути усі теми й усі питання, що ставали перед нами з будь-яких причин. ... Він вчив нас співати з подиву гідною енергією, бажав передати нам своє мистецтво, яким сам володів досконало” [1, с.94–95].

М.Скала-Старицький прагнув виховати не лише співаків, артистів, а, насамперед, свідомих патріотів. Його учні вивчали українську мову та вимову, декламуючи вірші, читаючи уривки з прозових творів. Разом із своїм керівником студійці брали участь у різних українських

і французьких імпрезах, пропагували українське мистецтво у Франції, Бельгії, Великобританії. Їхні виступи на Шевченківських святкуваннях, в урочистих Академіях на пошану Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся незмінно викликали жвавий інтерес у публіки та критики. Ось що зазначав часопис “Українська думка” з приводу вокально-літературного вечора пам’яті О.Олеся: “Вечір розпочався доповіддю М.Скала-Старицького про життя і творчість поета. Доповідь мала наскрізь патріотичний характер, бо в ній доповідач висвітлив постать поета не як сентиментального лірика, а як революціонера” [1, с.96].

За порівняно невеликий період існування студії маестро вдалося підготувати талановитих співаків, серед яких О.Андрішшин, У.Чайківська, Л.Вітошинська, В.Бідник.

М.Скала-Старицький проявив себе невтомним музично-громадським діячем. Він брав активну участь у житті української громади країн, де йому доводилося жити й працювати. Так, у Відні він входив до складу управи Музичної секції при студентському товаристві “Січ”; у Парижі був одним із засновників і головою “Об’єднання українських професійних музик” (1947), “Товариства Українських митців і Прихильників українського мистецтва” (1960). З не меншим запалом М.Старицький узявся за організацію “Об’єднання Українських Професійних Музик на чужині”, основними завданнями якого мали би бути видавництво українських музичних творів, пошуки й публікація матеріалів про українських митців. На жаль, цих планів не вдалося зреалізувати. Невдача спіткала й спроби заснувати український музичний часопис у Лондоні. На той час у Канаді організували видавництво журналу “Вісті” й не вартувало розпорюшувати сили. У цьому журналі згодом публікував свої статті й М.Старицький. Ще одна грань його обдарування – публіцистика – проявилася в останні роки життя митця. На сторінках часописів “Свобода”, “Українське слово”, “Громада”, “Шлях перемоги”, “Українська думка” друкувались його відгуки на оперні вистави, концерти, а також статті, присвячені різним проблемам вокального мистецтва. Сучасники М.Старицького визнавали, що до його поглядів, опіній дослухалися “чужі критики, диригенти, режисери, директори театрів, концертних бюро, імпресаріо в Європі” [2].

М.Старицький залишив “Спогади”, які демонструють справжній літературний хист митця. Свою працю він розпочав такими словами: “...нема нічого труднішого, як писати про себе, про своє минуле, про успіхи і досягнення, які одним можуть видаватися самохвальбою, бажанням увіковічнювання себе на папері, нескромністю, другим знову – втіканням від себе, від об’єктивної “правди”, яку вони знають про мене” [2]. На жаль, “Спогади” М.Старицькому вдалося довести до початку 60-х років.

Ім’я М.Скала-Старицького, як і багатьох митців, повернулося в Україну лише в роки її незалежності. Так, 1992 р. у Львівському театрі опери та балету відбувся концерт, присвячений М.Старицькому, у 1994 – вечір спогадів, а 1999 р. виставою опери Дж.Пуччіні “Богема” вшанували 90-річчя митця. По Львівському (1995) та Тернопільському (1999) радіо транслювали музично-літературні передачі. Низка заходів відбулась і на батьківщині співака, у Скалі-Подільській.

Тернопільський дослідник Б.Петраш на основі доступних йому матеріалів і спогадів сучасників підготував монографію про М.Скала-Старицького. У цьому науково-популярному виданні вміщена розгорнута біографія митця та подані його окремі публіцистичні праці (“Дещо про оперу та українське оперне мистецтво”, “Проблеми співацької кар’єри”, “Інтерпретація”, “Дещо про мистецтво співу”, “Спів – життєва конечність”)¹.

У 2000 р. друком вийшла ще одна книга про співака – “Мирослав Скала-Старицький: Автобіографічні нариси”². Її упорядник композитор І.Соневицький, виконуючи побажання митця, вмістив автобіографічні нариси М.Старицького (“Шляхом призначення”) та його дружини Є.Ласовської (“Пісня мого життя”). Подав також хронологію виступів співака.

У Музично-меморіальному музеї С.Крушельницької у Львові зберігаються матеріали з особистого архіву М.Скала-Старицького (понад 1,5 тис. одиниць збереження), які подарувала

¹ Це друга, доповнена книга автора. Перша книга – Мирослав Скала-Старицький. Біографічна повість. – Тернопіль : Джура, 1998. – 104 с., іл.

² Мирослав Скала-Старицький: Автобіографічні нариси / упоряд. та ред. І.Соневицький. – Л., 2000. – 95 [8 с. іл.] с.

родина співака – подружжя Ігор і Наталя Соневицькі (Нью-Йорк) і Богдан Старицький (Львів). Це – фотографії, документи, програми оперних вистав і концертів, відгуки та рецензії (українською, французькою, німецькою мовами), листи, машинопис статей М. Скала-Старицького, магнітофонні стрічки із записами голосу співака. Особливу цікавість викликають листи митця, які є віддзеркаленням його життя, праці, успіхів і невдач, радості й суму та водночас висвітлення життя української діаспори. Емоційно наснажені, листи торкаються багатьох питань. “Червоною ниткою” проходить у них тема туги за Батьківщиною. “Чужина вбиває не засланням, а безнадією, самотністю і зайвістю”. “Я нічого так собі тепер не бажаю, як вернутися додому. До Скали, до Львова, до Києва, на Україну”. “Навіть листок із Стрийського парку у Львові вожу як реліквію” [2].

Музей, на жаль, не має можливості постійно експонувати архівні матеріали М. Скала-Старицького. Нашим завданням на сьогодні є належне зберігання їх, опрацювання та популяризація. Громадськість Львова й гості міста вже мали нагоду ознайомитись із деякими матеріалами на наших виставках, а саме: “Співак з ласки Божої” (2004), “Мої почування і моє серце були завжди українськими” (2008), “20 раритетів Музею Соломії Крушельницької” (2009). Цього року запланована виставка, присвячена 100-річчю від дня народження М. Скала-Старицького.

1. Петраш Б. Тенор з Божої ласки : монографічне дослідження / Б. Петраш. – Тернопіль : Астон, 1999. – 204 с.
2. Фонди Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові. – фМД.

В статтє рассматривается жизненный и творческий путь М. Скала-Старыцкого – украинского оперного и камерного певца, педагога, музыкально-общественного деятеля. Используются материалы личного архива певца, которые находятся в фондах Музыкально-мемориального музея Соломии Крушельницкой во Львове.

Ключевые слова: вокальное искусство, педагогика, музыкально-общественная деятельность, личный архив, музейные фонды.

A look at the life and career of M. Skala-Starytsky – Ukrainian opera and concert singer, teacher, public man. The article is based on materials from funds of The Solomiya Krushelnytska Musical Memorial Museum in Lviv.

Key words: vocal arts, pedagogic, public activity, personal archive, museum funds.

УДК 06.078;061.7:314.743 (4)
ББК 85 (4)

Ганна Карась

ВОЛОДИМИР ЛУЦІВ – МЕНЕДЖЕР УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА (РЕФЛЕКСІЇ З НАГОДИ 80-РІЧЧЯ МИТЦЯ)

Стаття розкриває ще одну грань творчої особистості Володимира Луціва з Великої Британії – менеджмент у сфері української культури. Здійснена класифікація цього виду діяльності митця: організація гастролей українських колективів діаспори в різних країнах вільного світу та в Україні; організація масових святкувань, мистецьких імпрез (виставок) та особливих акцій.

Ключові слова: менеджмент, мистецтво, культура, гастролі, святкування, імпрези, акції.

Менеджмент українського мистецтва – це не тільки нова галузь у сфері його організації, але й наукового обґрунтування. Соціофеномен культури в новому економічному просторі та менеджмент у театральній справі розглядаються в нарисах академіка І.Безгіна [1]. Ближчим до означеної нами теми є відомий професор Утрехтської школи мистецтв у Голландії Гіп Гагоорт, який, аналізуючи світовий досвід і вважаючи, що “культурне підприємництво є невід’ємною частиною мистецького та культурного світу” [3, с.23], говорить: “... історія мистецтва демонструє нам гарні зразки інноваційного менеджменту в мистецьких організаціях, а винахідливість і надалі є ключовим словом підприємництва в культурі” [3, с.22]. Також він наголошує, що менеджмент у сфері мистецтва сьогодні треба розглядати й досліджувати як окрему сферу.

Основними його складовими, на думку вченого, який опирається на теорію Файоля, є: процес планування, організації, керування та контроль [3, с.24, 56].

За Мінтцбергом, менеджмент – це інтегрована діяльність, тобто, щоб ефективно виконувати всі ролі, не можна сприймати їх відокремлено одна від одної [3, с.242]. Американець Стівен Р.Ковей стверджує, що менеджери у своїй праці мусять керуватися низкою основних засад – “сімома правилами дуже впливових людей”, які допомагають вирішувати складні завдання. Це: “1. Діяти на випередження (бути проактивним); нести відповідальність за ситуацію довкола себе. 2. Чітко усвідомлювати свої кінцеві цілі; формувати в собі риси лідера. 3. Починати від себе; розвивати вміння керувати собою. 4. Створювати безпрограшні ситуації; формувати лідерство на міжособистісному рівні. 5. Розуміти інших, а також бути зрозумілим; спілкуватися і співчувати. 6. Працювати синергетично; розвивати творчу співпрацю. 7. Займатись самовдосконаленням” [3, с.245].

Феномен Володимира Луціва із Великої Британії вражає діапазоном творчих проявів. Він – співак-бандурист, музичний критик, організатор і координатор багатьох культурних імпрез. Статті О.Залеського та В.Дутчак [4–6; 10] всесторонньо розкривають особистість В.Луціва як співака-бандуриста, проте така яскрава грань його творчості, як організація й координація ним культурницьких акцій, залишилася не висвітленою в культурологічних дослідженнях.

Актуальність дослідження зумовлена значним внеском Володимира Луціва в розвиток української культури. **Мета** статті – розкрити особливості творчої особистості В.Луціва – менеджера українського мистецтва. Для здійснення мети необхідно вирішити *такі завдання*: висвітлити діяльність В.Луціва як організатора й координатора культурницьких акцій українського зарубіжжя; здійснити класифікацію менеджерської діяльності В.Луціва у сфері культури; проаналізувати публікації митця із цього приводу, а також оцінку його діяльності.

Народившись на Прикарпатті, юнак у буревії Другої світової війни емігрує на Захід. Здобувши вокальну освіту в Лондонському музичному коледжі та музичній консерваторії св. Цецилії в Римі як тенор, співак поєднав свою долю з бандурою і став невтомним пропагандистом кобзарського мистецтва в багатьох країнах світу. Здійснивши за своє творче життя понад дві тисячі виступів, В.Луців залишив непроминальний слід в історії українського музичного мистецтва за кордоном. Його творчо-мистецька діяльність триває вже понад 60 років. Упродовж кількох десятиліть В.Луців активно дописує до “Української думки” (Лондон), “Свободи” (Нью-Йорк) та ін. У статтях порушує проблеми українського культурницького життя в діаспорі.

Проте чи не найбільша заслуга В.Луціва перед українською культурою – організація численних культурних імпрез і гастролей.

Класифікація цього виду діяльності митця виглядає так: організація гастролей українських колективів діаспори в різних країнах вільного світу та в Україні; координація масових святкувань; організація мистецьких імпрез (виставок) та особливих акцій (перепохонь).

Гене́за цього виду діяльності митця пов’язана з участю в міжнародному концерті на Всесвітній виставці в Брюсселі в 1958 р., який спонукав В.Луціва стати на шлях професійного виконавства. Для здійснення задуму він починає вивчати ринок, виходить на велику агенцію, яка займалася “організацією величезних шоу-програм, подібних до вар’єте, які впродовж 3–4 місяців у сезоні відбувалися в різних містах на морському узбережжі Великобританії”, і співпрацює з нею 21 рік, а професійно виступав В.Луців на сцені 28 років [7, с.69]. Так, працюючи на кораблі “Квін Мері”, митець у 1966 р. “відкриває” для себе Америку, з якою надалі буде пов’язано багато проектів маестро. Ще одна сходинка у формуванні менеджера – набуття досвіду організації подорожей на посаді координатора службових відряджень інженерно-технічних працівників австралійської компанії “Фостер Вілер Петролеум Девелопмент” у Лондоні. Тут В.Луців працював чотири з половиною роки з 1980 р.: вивчав розклад руху різних видів транспорту, виробляв схеми їх взаємопов’язування, вибираючи “найбільш ефективний, швидкий і разом з тим економічно оправданий варіант поїздок по всьому світі трьох сотень спеціалістів компанії” [7, с.112].

Під час відзначення 100-річчя з дня смерті Т.Шевченка (1961 р.) В.Луців у Голландії знайомиться з непересічною особистістю – диригентом *Візантійського хору* Мирославом Антоновичем, який відіграв помітну роль у подальшій долі митця.

Розпочав В.Луців своєрідний марафон організації гастролей українських колективів діаспори (тривалістю 35 років) триумфальним турне чоловічого хору *Гомін* і танцювального ансамблю *Орлик* при Союзі Українців Британії в Північній Америці й Канаді в 1974 р. Про важливість анонсування цих гастролей і забезпечення їх відповідною рекламною продукцією писала М.Чолій у газеті “Гомін України” 1974 р.: В.Луців “блиснув ще одним талантом – організатора. Мистецько виконані афіші, оригінальні летючки, оголошення в пресі, радіо та церквах, а на кінець – насправду взірцеві програмки, – все це зроблено вчасно та з великим смаком”¹. Це був перший позитивний досвід міжконтинентальних творчих зустрічей українців, які згодом стали періодичними.

Марафон організації гастролей українських мистецьких колективів (їх відбулося за участю менеджера понад 20) В.Луців продовжує до наших днів і, незважаючи на поважний вік, він повністю віддається великій справі популяризації українського мистецтва у світі. Упродовж більше тридцяти років В.Луців організовує численні гастролі *Візантійського хору* з Голландії під керівництвом М.Антоновича в країнах Європи, США, Канади, Україні, чоловічого хору “Прометей” з Філадельфії (кер. Михайло Дябога) у Великій Британії, хору “Думка” з Нью-Йорка (кер. Семен Комірний) у країнах Західної Європи, ансамблю танцю Степана Чупляка з Ноттінгема (Англія) в США й Канаді, хору імені М.Лисенка з Голландії в країнах Європи, Україні. Останні гастролі цього колективу Україною за ініціативи й організації В.Луціва відбулися восени 2008 р.

У концертних турне мистецьких колективів В.Луців виконував ряд ролей: був не тільки їх організатором, але й активним учасником (співав соло, а також виступав ведучим-конферансьє або промовцем-коментатором). У ролі координатора та конферансьє він виступав у великому концерті в честь 95-ліття Українського Народного Союзу та 40-річчя мистецької діяльності хору “Думка” з Нью-Йорка.

Для здійснення гастролей численних колективів необхідна була велика фінансова допомога. Тут В.Луців заручався підтримкою Ієрархії українських церков, Ради для справ культури при СКВУ, СУБу, УНС, Українського Конгресового Комітету Америки, Комітету українців Канади, різноманітних фірм.

Чітка організація гастролей вимагала взаємозв’язку різних її складових і добре продуманої попередньої діяльності. Із цією метою В.Луців задалегідь виїжджав до країн майбутніх гастролей, зустрічався з великим колом людей (митців, громадських діячів, офіційних осіб), відвідував редакції потужних газет, де поміщав цикли статей-анонсів, привертая увагу української громадськості. Він використовував метод опитування учасників гастролей *Візантійського хору* – голландців, у ході якого з’ясувалося бажання останніх якнайближче познайомитися з українським культурним життям, українськими людьми. Це дало підставу імпресарію звернутися до українських родин у США й Канаді, щоб вони запросили голландців до себе додому на нічліг [7, с.124].

Важливо, що В.Луців дбав за пропагування українського мистецтва не тільки в рідному для нього середовищі, але активно просував його у світовий культурний простір. Для цього митець організував участь у концертах чи інших акціях представників органів державної влади тієї чи іншої країни. Так, на виступах *Візантійського хору* у Вашингтоні було багато сенаторів і конгресменів [7, с.130], у стінах сенату в Оттаві (Канада) хор вітав його голова Жан Маршет. Відомий сенатор українського роду п. Павло Юзик представляв колектив численним сенаторам і послам. Диригент К.Цепенда писав: “Українська пісня пролунала у найвищих державних інституціях Північноамериканського континенту”². Концерт із нагоди 95-ліття УНС і 40-річчя хору “Думка” з Нью-Йорка відбувся в одному з кращих концертних залів США, а вітання із цієї нагоди надіслав президент Джордж Буш [7, с.158].

Оцінка менеджерської діяльності митця була високою. Так, диригент М.Антонович у листах до маєстро вважав, що якби вдалося організувати гастролі *Візантійського хору* до Америки, то це було б “справжнє чудо” [7, с.125], що В.Луців є “одиноким людиною, що може ще щось

¹ Цит. за: Від Бистриці до Темзи: спогади, документи, публікації, листи [В.Луців] / упоряд., вступ. ст., літ. запис О.Жарівського. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 118.

² Цит. за: [7, с.138–139].

організувати” [7, с.459], високо оцінював уміння маестро скласти продуманий план концерту [7, с.460]. Л. Полтава вважав “надзвичайним особистим успіхом п. Володимира Луціва, як організатора цього турне і як соліста” [7, с.130], оскільки відбулося 16 виступів хору у великих містах США й Канади. Відомий композитор і диригент А.Гнатишин був подивованим мистецькою діяльністю та енергією В.Луціва: “Всюди Вас чути” [7, с.469], музикознавець і композитор О.Залеський писав: “Літаєте, як той вагнерівський “літаючий Голендер” по світі та розносите славу української пісні. Честь Вам за це і Слава!” [7, с. 510]. Динамічність маестро відзначало й подружжя українських акторів Климовських із США [7, с.513]. Диригент і керівник вокального квартету “Верховина” з Торонто О.Глібович звертається до В.Луціва – “незаступний Імпресаріо” [7, с.465].

І.Гречко, даючи влучну характеристику В.Луціву, відзначає, що львів’яни “побачили в ньому винятково здібного і цілеспрямованого організатора, який вмів знайти відповідних людей і засоби для реалізації наміченої цілі. ... Особливий організаційний хист і якийсь такий раціональний прагматизм – це його харизма. Якраз подібних людей нам в Україні бракує на всіх рівнях і у всіх сферах нашого громадського і політичного життя. Участь Володимира Луціва у якомусь заході завжди гарантує успіх, до якого веде його тактовність, послідовність і водночас навіть напористість в діях” [7, с.451].

В.Луців виступав організатором багатьох масових святкувань. Найбільшою творчою справою його життя була організація мистецької ювілейної академії в Римі з нагоди 1000-ліття Хрещення Русі-України та спільної св. Літургії в базиліці св. Петра за участю Папи Павла Івана II, святкових заходів у Великій Британії із цієї ж нагоди. Щодо першої акції, то В.Луців на початку 1987 р. отримав офіційного листа-запрошення до співпраці “як досвідчений і заслужений Маестро і мистець” від ректора Колегії св. Йосафата в Римі о. Софрона Мудрого¹, якого Президія Синоду Єпископів Католицької церкви уповноважила очолити підкомісію “Мистецької Академії і Концертів” [7, с.147]. Давши згоду на співпрацю, В.Луців бере участь у засіданнях Президії Синоду Єпископів УГКЦ, підкомісії, готує проекти листів-комунікатів до всіх єпархій УГКЦ у діаспорі, двічі виїжджає для перевірки кваліфікації різних мистецьких ансамблів і хорів у США та Канаді, залучивши до цього диригента М.Максиміва з Торонто, хоч і до того він тісно співпрацював з ними, “знав їхні вокальні можливості та художній рівень” [8, 46]. Півтора року тривала підготовка величного святкування в Римі. Збірний хор, що налічував понад 600 осіб, в основному був сформований на основі *Хору тисячоліття*.

В.Луців, як голова імпрезової комісії Крайового Комітету Тисячоліття в Лондоні, був причетним до створення зведеного колективу *Хор тисячоліття* (двісті співаків із дев’яти українських хорів Великої Британії) під керівництвом Ярослава Бабуняка, який успішно виступив на ювілейному міжнародному концерті в Лондоні 29 травня 1988 р., а також на торжествах у Римі. Разом із цим колективом на сцені королівського концертного залу *Роял Алберт Гол* (на 6 тисяч місць) виступали: *Візантійський хор* з Утрехта (дир. М.Антонович), хор “Веснівка” з Торонто (дир. К.Зорич-Кондрацька) та хор “Думка” з Нью-Йорка (дир. С.Комірний). Програма концерту, яка готувалася впродовж трьох років², віддзеркалювала чотири століття української духовної музики як своєрідний внесок українського народу в скарбницю християнського мистецтва. Кульмінація святкувань припала на 10 липня 1988 р., коли вперше в історії Вселенської церкви Божественну Літургію в українському обряді в базиліці св. Петра відслужив Папа Іван Павло II разом з усією Ієрархією Української католицької церкви в присутності духовних ієрархів, світських високопосадовців і понад десять тисяч прочан, а після неї у Ватиканському семитисячному залі Павла VI відбувся ювілейний концерт української духовної музики. До хорів, що брали участь у святкуваннях у Великій Британії, долучилися церковні хори: церкви св. Варвари у Відні (дир. Андрій Гнатишин); церкви св. Димитрія в Торонто (дир. Мирон Максимів); катедри св. Володимира Великого в Парижі (дир. Віра Дратвінська); камерний хор при церкві Отців Василян у Варшаві (дир. Ярослав Полянський), а також студентський хор “Тирса” з Вінніпега (дир. Вірляна Головка), хор “Тисячоліття” з Вінніпега (дир. Юрій Гнатюк) та інші. Торжества в Римі широко висвітлювалися в засобах масової інформації Італії

¹ Нині – єпископ-емерит УГКЦ в Івано-Франківську.

² Детальніше про організацію цієї величної акції див.: [8].

(на телебаченні, радіо, у пресі), що сприяло інтеграції українського музичного мистецтва у світовий культурний простір.

У 1988 р. за дорученням владики Михаїла Гринчишина, генерального секретаря Центрального Ювілейного Комітету Тисячоліття Хрещення Русі-України (УКЦ) В.Луців був коментатором концертної програми та координатором великого концерту в Папській залі на Ясній Горі (Польща), а в 1996 р. за дорученням Єпископату УГКЦ він займався організацією відзначень у Римі 400-ліття Берестейського єднання, зокрема відповідав за хорову й музичну програму. Уперше 6 хорів з України (“Антей” (дир. З.Демцюх), “Боян” (дир. Я.Базів), “Гомін” (дир. О.Цигилик), “Євшан” (дир. Б.Генгало), “Мрія” (дир. Б.Дерев’янка) – усі зі Львова; хор “Кредо” кафедрального собору Воскресіння Христового з Івано-Франківська (дир. Ж.Зваричук); камерний оркестр “Віртуози Львова” (дир. С.Бурко)), співали в Римі, виконуючи духовну музику одинадцяти українських композиторів, які записали трьохсотлітню історію української музичної культури.

Організація мистецьких імпрез (виставок) – це ще одне амплуа В.Луціва, яке він розпочав як технічний організатор виставки українського образотворчого мистецтва в 1981–1982 рр., організованої СУБом. Ця пересувна виставка, що півтора року мандрувала з Манчестера до Бадфорд, а завершилась у Лондоні, мала майже сто робіт (ікони, різьба, скульптура, живопис, графіка) відомих майстрів О.Новаківського, І.Труша, О.Глуценка, М.Мороза та інших. Тільки в Лондоні за три тижні її відвідало майже чотири тисячі осіб [7, с.140–141]. У 1986 р. за пропозицією В.Луціва СУБ закупив у видатного українського скульптора Григорія Крука з Мюнхена понад 30 творів, які стали основою ретроспективної виставки маестро до 75-ліття від дня його народження в 1987 р. у приміщенні Музею й галереї “Кліфф Кастель” міста Кіхлей (графство Йоркшир). В.Луців підтримував з митцем тісні, дружні стосунки впродовж 35 років [7, с.145–146]. У 1995 р. у Лондоні митець організував виставку української графіки, основою якої були твори українських графіків зі Львова, Києва та діаспори з власної збірки [7, с.441].

Перше повернення В.Луціва на рідну землю, після десятиліть еміграції, відбулося під час гастролей *Візантійського хору* в 1990 р. Його організаторський хист сприяв відкриттю Україною феномену мистецької діаспори, про що широко писала преса. З того часу щороку митець мандрує маршрутом *Лондон – Україна*, розширюючи свою місію новими ролями й перебуваючи тут по кілька місяців.

Так, у 1991 р. В.Луців виступає координатором акції повернення в Україну Глави УГКЦ, Верховного архієпископа Мирослава Івана кардинала Любачівського¹, а в 1992 р. – особливій акції перепоховання у Львові тлінних останків патріарха Йосифа Сліпого, присвяченої 100-річчю від дня народження Ісповідника віри, і координатором програми святкової академії із цієї нагоди у Львові. Організація й підготовка перевезення мощей патріарха Йосифа, що тривала кілька місяців, також вимагала співпраці багатьох людей різних галузей і стала великою подією не тільки в релігійному, але й культурному та політичному житті України. У 1994 р. В.Луців працює координатором Міжнародної науково-практичної конференції “Стратегія та досвід боротьби з організованою злочинністю і нелегальним наркобізнесом” Міністерства внутрішніх справ України й Асоціації поліцейських українського походження в США за участю представників 33-х країн світу [7, с.202]. Успішний виступ ансамблю пісні і танцю МВС України перед учасниками конференції народив новий проект – гастрольне турне колективу в США, яке відбулося в 1995 р., а координатором знову ж таки виступив В.Луців. В особистій подяці тодішнього міністра внутрішніх справ України Ю.Кравченка В.Луціву, зокрема, говориться: “З Вашою допомогою ансамблю вдалося здійснити те, що не завжди можуть зробити політики і дипломати, – поєднати народну дипломатію з державною політикою стосовно консолідації світового українства і засвідчити безперечний прогрес нашої незалежної держави” [7, с.205].

Підсумовуючи, зазначимо, що менеджер В.Луців володіє комплексом знань і вмій у сфері менеджменту мистецтва, а також особистими якостями та властивостями, які допомагають йому бути ефективним у даній галузі. Він – професійний співак, музичний критик, організатор, психолог. Йому, як мистецькому лідеру, притаманні такі риси, як багатогранність, організаторський хист, власна воля, лідерські якості, динамізм, прагнення до мистецького

¹ Кардинал Любачівський у листі-подяці писав В.Луціву: “Немає сумніву, що без Вашої відданості і посвяти ця історична подія в історії нашої Церкви і народу так велично не відбулася б” [7, с.181].

експерименту, мистецька підприємливість, прагматизм, наполегливість, самовладання, управління часом, працелюбність, володіння багатьма іноземними мовами, сценічний досвід. Як координатора його вирізняють: креативність (художній талант та інноваційний спосіб вирішення проблем), конективність (зведення в єдине ціле всіх аспектів діяльності) та комунікативність (узгодження внутрішньої особистої роботи із зовнішніми потребами оточення) [3, с.268]. Усі наявні характеристики складають таку інтегровану якість, як “пасіонарне лідерство” (за Г.Гагоортом), а оскільки діяльність В.Луціва протікала не тільки й не стільки на локальному чи регіональному рівні, а охоплювала представників різних націй на багатьох континентах, то можна говорити про глобальний аспект його діяльності.

Короткий огляд творчої діяльності у сфері менеджменту культури одного з найяскравіших представників музичного мистецтва діаспори засвідчує його великий потенціал у пропагуванні української культури у світі, вселяє віру, що в цивілізаційному діалозі культур українська складова відіграватиме вагому роль.

1. Безгін І. Мистецтво і ринок : нариси / Ігор Безгін. – К. : ВВП “Компас”, 2005. – 544 с.
2. [Без підпису]. Володимир Луців // Бандура (Нью-Йорк). – 1984. – № 7 – 8. – С. 31–33.
3. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / Гіп Гагоорт ; пер. з англ. Б. Шумилович. – Львів : Літопис, 2008. – 360 с.
4. Дугчак В. Бандурист світової слави Володимир Луців / Віолетта Дугчак // Народна творчість та етнографія. – 2002. – № 4. – С. 100–104.
5. Дугчак В. Співак-бандурист Володимир Луців / Віолетта Дугчак // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – Вип. IV. – С. 37–46.
6. Дугчак В. Співак-бандурист Володимир Луців / Віолетта Дугчак // Мистецько-творча спадщина почесного громадянина м. Надвірної, співака і бандуриста Володимира Луціва : каталог / [укл. Т. Гавриленко, О. Струтинська]. – Надвірна, 2004. – С. 7–8.
7. Від Бистриці до Темзи : спогади, документи, публікації, листи [В. Луців] / [упоряд., вступ. ст., літ. запис О. Жарівського]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – 608 с.
8. Луців В. Незабутній концерт / Володимир Луців // Пам’ятна книга відзначення тисячоліття Хрещення України / [гол. ред. С. М. Фостун]. – Лондон : Крайовий комітет тисячоліття у Великій Британії, 2001. – С. 46–59.
9. Луців В. Вступне слово / Володимир Луців // Ювілейний міжнародний концерт Тисячоліття Хрещення України 988–1988 ; Royal Albert Hall 29.5.1988. Пам’яткова програма. – London : Published by the Ukrainian Millennium Committee in Great Britain, 1988. – С. 1–2.
10. Залеський О. Володимир Луців / Осип Залеський // Альманах Станиславівської землі : зб. матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини. Т. 2 / [ред.-упоряд. М. Климишин]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Видання Центрального Комітету Станиславівщини, 1985. – С. 152–154.

Стаття розкриває ще одну грань творчої особистості Володимира Луціва з Великої Британії – менеджмент в сфері української культури. Осуществлена класифікація цього виду діяльності: організація гастролей українських колективів діаспори в різних країнах вільного світу і в Україні; організація масових свят, культурних імпрез (виставок) і особливих акцій.

Ключевые слова: менеджмент, искусство, культура, гастроли, празднования, импрезы, акции.

An article reveals one more side of creative personality of Volodymyr Lutsiv from Great Britain – management in the sphere of Ukrainian culture. This kind of artist’s activity was classified especially: organization of guest performances of collectives of Diaspora in different countries of free world and in Ukraine; organization of mass celebrations; art presentations (exhibitions) and special actions.

Key words: management, art, culture, guest performances, presentations, actions.

УДК 789.5:78.087.68

ББК 85.313(4 Укр.)

Богдан Кіндратюк

ДОСЛІДЖЕННЯ ДЗВОНАРСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЇ ТА ДІАСПОРІ

Узагальнюються результати досліджень фундаторів української кампанології, зокрема тих, що творили в еміграції та діаспорі: В.Біднов, В.Січинський, В.Кармазин-Каковський, У.Самчук та інші. У час, коли не все з написаного можна було опублікувати в Україні, вони знайомили світ із надбаннями її дзвонарства, служили національній культурі. Праці науковців, композиторів, письменників еміграції та діаспори забезпечили безперервність у його вивченні.

Ключові слова: дзвони, дзвоніння, людвисарство, кампанологія, кампанологи, еміграція, наукові джерела, дзвонарська культура.

Умовою успішного становлення української кампанології як комплексної науки про всі аспекти виготовлення, функціонування та відображення дзвонів у нашій культурі є не тільки створення наукової джерельної бази, а й забезпечення тягlosti в дослідженнях, узагальнення їхніх результатів. Вирішенню цих завдань сприяє вивчення творів, написаних в еміграції, зокрема Василем Бідновим (1874–1935), Володимиром Січинським (1894–1962), Уласом Самчуком (1905–1987) та іншими.

Одним із перших джерел української кампанології є богослужбові книги, з якими після хрещення Русі-України прийшло регламентоване вживання дзвонів за допомогою бил. Згодом вони поступово замінялися дзвонами. Важливою основою дзвонарства став поміщений у Требнику 1646 р. митрополита Петра Могили запозичений із Заходу спеціальний чин освячення нового дзвона (тут з'ясовується його смисл і значення при храмах) [37, с. 1107–1113]. Перші спеціальні розвідки про дзвони й дзвоніння, що певною мірою висвітлювали побутування дзвонів і дзвонів у Київській Русі, появилися в другій половині XVIII ст. [20, с.181]. Однак вони писалися в річищі московської методології історії. У наступному столітті в єпархіальних відомостях публікувалися статті, присвячені тому чи іншому дзвону [21], згадувалися дзвони окремих парафій. Багато інформації про їхні дзвони зібрано в незакінченій п'ятитомній серії праць Миколи Теодоровича (1859–?) [36], роботах Юхима Січинського (Січинського) (1859–1937) [32] та інших діячів церкви, присвячених історико-статистичному опису єпархій [16]. Водночас публікувалися кампанологічні розвідки, у яких вивчалася історія окремої пам'ятки [14; 39], чи робилася спроба систематизованого опису історії дзвонів в Україні [10; 26], тобто разом із процесом нагромадження джерел, окремих фактів проходило їхнє опрацювання.

Особливо цьому посприяло системне публікування джерел у другій половині XIX ст. Київською археографічною комісією (“Временная Комиссия для разбора древних актов”), яку заснували з ініціативи Михайла Максимовича 1843 р. для видання давніх архівних матеріалів. Комісія, що з тимчасової де-факто була постійною, зразу потрапила на ділі в руки українських культурних і громадських діячів (Михайло Максимович (1804–1873), Микола Іванишев (1811–1874), Василь Домбровський (1810–1846), Михайло Судієнко (1802–1874)), серед співпрацівників були Тарас Шевченко (1814–1861) (за завданням Комісії робив замальовки пам'яток архітектури), Пантелеймон Куліш (1819–1897). Діяльність у ній цих і багатьох інших відданих науці людей принесла велику користь, адже було видано чимало нових важливих джерельних матеріалів до української історії, археології, палеографії, картографії тощо. З 1863 р. у Комісії почав працювати Володимир Антонович (1834–1908). Головним її виданням був тридцятип'ятитомний “Архив Юго-Западной России” (1859–1914). Серед публікацій Археографічної комісії, зокрема таких, як “Древности Юго-Западного Края” (3 зошити), “Палеографический Изборник”, “Сборник материалов по истории Юго-Западной России” (2 томи), зібрання козацьких літописів та інших, поважне місце займає п'ятитомна збірка “Акты, относящиеся к истории Западной России” (1846–1853), а також надзвичайно багата на український матеріал XIV–XVII ст. п'ятнадцятитомна серія “Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России” (1863–1892) [23]. Тут удалося зібрати велику кількість джерельного матеріалу, де зустрічаються згадки й ширші дані про дзвони.

Усі ці матеріали значно збагатили джерельну базу дзвонарської культури України. Окремі документи, які ввійшли до згаданих видань, часом використовувалися при написанні історії окремих дзвонів Львова Каролем Бадецьким (1886–1953) [1; 2], Богданом Янушем (1889–1932)

(підписував свої праці псевдонімом В.Карпович) [8]; ширше в контексті музикознавчих студій ужив систематизовані джерела при написанні 1917 р. дисертації про музику Пилип Козицький (1893–1960) [11].

Першим глибоким дослідженням роботи людвисарів (іноді їх “називали й котлярами, а також дзвінниками” [18], колокольниками [17, с. 15]) в історії українського відливицтва позначився Вадим Модзалевський (1873–1920). Виступаючи в останній рік свого життя з доповіддю на засіданні Секції історії мистецтва Українського Наукового Товариства, привернув увагу до відливання дзвонів, яке розвинулося в нас під впливом західного мистецтва через Польщу, а розвій людвисарства (виготовлення предметів із міді) й конвисарства (виробництво предметів з олова) в Україні припав на другу половину XVII й першу чверть XVIII ст.; на відміну від Лівобережжя, на Правобережжі яскраво, як установив мистецтвознавець, спостерігалася певна спеціалізація між людвисарями й конвисарями; він наголосив на потребі реєстрування та фотографування дзвонів, гармат та інших виробів; підкреслив, що дослідження історії відливицтва й “взагалі мистецтва неможливо без планомірного використання наших архівів. Цю задачу мусить взяти на себе Секція історії мистецтва Українського Наукового Товариства, і цим буде покладено початок документальної історії мистецтва” [18].

Кампанологічні пошуки В.Модзалевського знайшли продовження в студіях етнографа, мистецтвознавця Бориса Пилипенка (1892–1937). У спеціальній розвідці “Видатна пам’ятка українського людвисарства (Мазепин дзвін)” описується цей церковний атрибут, аналізується доба гетьманщини як сприятливий час для розвою відливицького мистецтва, фахово характеризуються особливості українських дзвонів, їхні оздоблення, згадуються людвисарі тощо. Виклад супроводжується покликаннями, докладними примітками, які свідчать про обізнаність Б.Пилипенка з багатьма нюансами національної кампанології. У більшості з 97-ми покликань указані нові джерела, частина з яких отримана в ході його польових розвідок (відкрив, описав багато невідомих попереднім дослідникам цікавих пам’яток людвисарства на Чернігівщині) [25]. Як установив В.Біднов, Б.Пилипенко робив доповідь “Мазепин дзвін” в одній із комісій Української Академії Наук, а деякі результати його пошуків опублікував 1930 р. журнал “Україна” [3, с.116].

Однак трагічний кінець українського відродження 20-х років XX ст., знищення дзвонів обірвали сподівання щодо ґрунтовного й усебічного вивчення національного дзвонарства. Його дослідження продовжилося в еміграції. Одним із послідовників кампанологічних студій став В.Біднов. У праці “Дзвони”, написаній на основі літописів, публікацій III Археологічного з’їзду, робіт польських авторів [2; 22], студій російського дослідника історії церкви Євгенія Голубінського (1834–1912), поважної енциклопедичної статті А.Петровського [24], досліджень В.Модзалевського, Б.Пилипенка та інших про біла й дзвони як прадавні засоби заклику на молитву, літургійно-музичні інструменти, висловлюється критичне ставлення до оповідань про винахід дзвона й перше його вживання св. Павлином, прослідковується розповсюдження дзвонів в Європі й час появи тут великих литих дзвонів; відзначається найбільша правдоподібність запозичення їх Київською Руссю від німців, оскільки літописна назва дзвона, що потім перейшла й у російську мову, “колокол” походить від німецького слова *die Glocke*. Аналізуючи літописні повідомлення про дзвони, слушно виділяється вагома роль Галицько-Волинського князівства в збереженні й розвитку давньоруської традиції їхнього відливання; пояснюється звичай робити на них написи, до якої церкви відливалися та час виготовлення, надання їм імен. Узагальнюючи походження назв дзвонів, робиться висновок, що найбільше розповсюджені імена жертводавців, а також у зв’язку з функціональним призначенням (день і час, коли б’ють у той чи інший дзвін). Щодо кількості дзвонів для кожного храму, то вона визначалася не тільки практичними потребами, а й матеріальним статком і стараннями парафіян. Зауважується, що подорожуючих по Україні чужинців у XVII ст. деякі дзвони дивували великими розмірами. Називаючи художньо цінні дзвони, характеризуються їхні оздоблення, а для порівняння подаються вага й розміри найважчих дзвонів з інших країн. Не забуваються гетьман Іван Мазепа (1639–1709) як щедрий жертводавець виготовлення цих важливих церковних належностей і пізніша втрата дорогоцінних пам’яток старовини й мистецтва через “потреби індустріалізації” в СРСР. Насамкінець, у примітці редакції повідомляється, що це перший розділ розвідки про дзвони, а в подальших рубриках ітиметься про їхнє богослужбове значення, різні способи

дзвоніння та ін. Однак продовження статті досі не віднайдене, можливо, зберігається в якомусь архіві на Заході.

Одним із фундаторів української кампанології став син Ю.Січинського – В.Січинський, який на початку ХХ ст. вивчав дзвіниці й дзвони Галицької України, пропагував їх як мистецький спадок [33]. Пізніше свої студії присвятив історії виробництва дзвонів, писав про розвиток цехів, підтверджував тяглість традиції лиття дзвонів від княжих часів, “хоч в XIV–XV ст. зустрічаємо на західноукраїнських землях імена німецьких майстрів” [34, с.87–88]. В.Січинський склав “Реєстр майстрів”, серед яких – значна кількість людвисарів, роки їхнього життя, місця праці тощо (пізніше Павло Жолтовський (1904–1986) уклав “Словник майстрів художнього лиття”) [4, с.109–128].

Уже в еміграції В.Січинський написав гасло “Дзвони” до Енциклопедії українознавства. У цій статті зібрано відомості про національне дзвонарство, зокрема ті, які не могли бути опубліковані в СРСР. Починається виклад відзначенням окремої поширеної галузі людвисарства в старі часи – відливання дзвонів, що стояло на високому технічному й мистецькому рівні. Привертається увага до літописних рядків, які містять відомості про дзвони в Русі-Україні, згадуються відливач дзвонів Миколай (1382 р. працював у Львові) та напис на найбільш старовинному тамтешньому дзвоні 1341 р. із церкви св. Юра. Подаються відомості про найдавніші дзвони – 1473 р. із подільської церкви в Сутківцях, 1346 р. Володимира на Волині, 1571 р. із вежі Корнякта у Львові, 1587 р. із чернечої обителі в Зимному на Волині. Відзначаючи, що в старі часи дзвони відливалися на місцях їхнього призначення, нагадується про їхнє виробництво в XIII ст. у Галичі, XIV–XVII ст. у Львові (звертається увага на мистецький витвір його майстрів – дзвін 1653 р. у Розділлі). Водночас В.Січинський пише про розвій людвисарського промислу на Придніпров’ї в XVII–XVIII ст. і дзвони відомих людвисарів. Згадує про віднайденій 1929 р. на Чернігівщині дзвін вагою 640 кг із 1699 р. відомого військового людвисаря Карпа Балашевича († до 1735 р.), що оздобив витвір гербом і зображенням І.Мазепи на весь зріст. Подає відомості про великі відливарні дзвонів половини XVIII ст. у Бродах (відомий дзвін 1747 р. Іллі Дублянського († 1747 р.), у Чорному острові на Поділлі (дзвін 1772 р. майстра Василя), на Закарпатті. Незважаючи на те, що в XIX ст. людвисарство в Україні погіршилося, але до Першої світової війни дзвони відливалися на багатьох підприємствах, зокрема Західної України. Завершує статтю згадка про знищення з весни 1930 р. по всій Україні ніби на потреби в кольорових металах ряду історичних дзвонів [35]. Стаття написана В.Січинським на основі праць польського кампанолога К.Бадецького, розвідок В.Модзалевського, В.Біднова.

Закономірно, що про дзвони йдеться в літургійній літературі, опублікованій в еміграції. У Службі Божій св. Йоанна Золотоустого, виданій у Канаді наприкінці 40-х років минулого століття, звертається увага на відзначення дзвоніннями найбільш важливих місць богослужіння, при цьому зауважується різна їхня кількість: “Служачий дзвонить три рази по три” чи “коли священник благословить хліб, служачий дзвонить 3 рази” або “служачий дзвонить раз” [19, с.303], “служачий дзвонить раз”, “служачий дзвонить три рази” [19, с.305] і т. п. У праці ще одного діяча нашої культури в еміграції о. Юліана Катрія (1912–2000) “Пізнай свій обряд” [9] та інших подібних джерелах щодо богослужіння в Українській греко-католицькій церкві теж йдеться про вживання дзвонів, звертається увага на відмінності щодо використання бил, клепал і дзвонів у Страсний тиждень і Воскресні торжества.

Вивченню дзвонарства сприяли студії, у яких досліджувалися форми давніх дзвіниць [6] як пам’яток із датами побудови на Бойківщині між 1500–1800 роками чи форми пізніших дзвіниць із 1800 р. до наших днів, подавалися типи дзвіниць у профілях [7].

Не міг би побачити світ у добу більшовизму на теренах радянської України збірник народних пісень “Українські народні мелодії”, у назві яких часто трапляється слово “дзвін” чи “дзвонити” [38]. Таких творів тут є шістнадцять. Тобто завдяки музикологу з еміграції Зіновію Лиську (1895–1969), що уклав збірник, збагатилася нотографія дзвонарства.

Поширенню відомостей про українські дзвони й дзвонарське мистецтво на Заході сприяли не тільки публікації науковців, що вийшли з України, а й трудові емігранти, що створювали парафії, оснащували церкви дзвонами. Частина з них поставлялася з Калуша [40, с.35–36]. Нині вихідці з еміграції часто виступають жертводавцями зведення церков [5, с.30], обладнання їх дзвонами.

Цінні відомості про дзвонарство знаходимо в спогадах, які опубліковані в еміграції [31, с.6–7, 36–39]. Водночас у художніх творах письменника У.Самчука правдиво відображено невід’ємну складову звукового довкілля ще початку ХХ ст. – музику дзвонів. І це не випадково, адже дитинство та юність цього митця пройшли на багатій дзвонарськими традиціями Волині. У його творах є особливо ємні словесні образи музики дзвонів, що допомогло митцю розкрити силу її впливу. Хоч враження персонажів його художніх творів від музики дзвонів є суб’єктивним, однак це допомагає нам глибше пізнати духовний світ людини, не тільки краще пізнати багатство української культури, її регіональні традиції, а й диференціювати свої почуття, повніше їх пережити при сприйнятті дзвонів. Оскільки цей майстер художнього слова не писав спеціального дослідження, присвяченого дзвонарству, а мав інші завдання, тобто його не запідозриш у тенденційності, то читач, що народився в бездзвонівому довкіллі, ознайомлюючись із такими творами, легко переконується – церковні й громадські дзвоніння були домінантою звукової палітри села чи міста; вони, супроводжуючи українця від народження до смерті, розміряли усталений плін життя, у кожного його оздоровлювали. Водночас кампанолог у романах У.Самчука знаходить підтвердження про багато аспектів побутування церковних дзвонів.

У.Самчук пише про село Дермань – незвичне місце в історії церковних дзвонів і дзвонів: “Володька згадує Дермань, монастир, шипучі смереки і бамкання вечірнього дзвона” [28, с.391]; навчався майбутній письменник у Крем’янци (нині Кременець) – своєрідному осередку церковного життя. Тут, як і в околицях, було багато храмів із дзвіницями, функціонувала в місті духовна семінарія тощо. Тобто його дитинство й молоді роки проходили в довкіллі, збагаченому різними церковними дзвоніннями. Їхнє відображення в художньому світі творів У.Самчука має для нас особливе значення. “У селі монастир. Багато віків розносився над селом його великий дзвін. А коли весни приходили [...], вечірній монастирський дзвін тоді натужно виривав з квітучого моря і довго дзвенів над вишневіми хмарами” [30, с.140–141]. “І так було багато віків. [...] На місці дерева ставали мури, а монастир, і дзвони, і весни з цвітом, сонцем та соловейковим співом були ті ж” [30, с.141]. Образ дзвонів, разом із монастирем, весною “з цвітом, сонцем та соловейковим співом”, хоч “мінялися люди, мінялися стріхи, гусли і ширшали сади” [30, с.141], подаються як ознаки багатівікового незмінного укладу життя. Страшна втрата, коли на потреби індустріалізації перших п’ятирічок “зняли й відвезли дзвони” [30, с.141].

У різних регіонах України є свої звичаї вживання дзвонів перед Великоднем; якщо на Галичині вони в ці дні замовкають і використовуються тільки біла, то на Волині у дзвони, хоч менше й тихіше, не перестають бити: “Йшло до Великодня... [...] Кожного вечора над селом бамкає дзвін, і люди йдуть говіти” [29, с.147]; “у четвер вечером знов пішов до церкви. Це “Страсть” [...]. Знов горять свічки і дзвонять дзвони” [29, с.152]. Підтвердженням того, що найбільше били у дзвони на Великдень, є змалювання в’їзду в Тилявку: “Велетенське сонце спало над нею, назустріч линули дзвони. То ж це ще Великдень, то ж на Великдень без перерви б’ють у всі дзвони” [27, с.206]. Про них у ці дні йдеться в третій частині роману: “Цілий день безперестанку дзвонять дзвони” [29, с.152]. Водночас маємо нагоду дізнатися, що в різних регіонах України, зокрема на Волині, як і на Бойківщині, Галичині, традиційно в ці дні безперервно, аж до вечірнього богослужіння, лунали дзвони. У цей час узвичаєно дозволяти бити в них усім бажаючим.

Церковні дзвони, звучання яких теж сприяло створенню особливого настрою, були невід’ємною складовою при змалюванні різних картин природи й характеристики звукового довкілля: “На перший день Великодня, коли скрізь люди святочні ходять, коли без перерви дзвони відзвонюють та цвітуть черешні і все довкруги радіє” [27, с.134]; “пасіка нагадує забутий музичний інструмент. Хтось ударив по його струнах і вони бринять, зливаючись із далеким дзвоном, що птахами несеться з півдня, з-за лісу, де в синій далечі горить на сонці позолотою хрест і біліє над зеленню прадавня дзвіниця” [27, с.165].

Навіть після реквізицій дзвонів на мілітаристські потреби деякі ідіофони, як довідуємося, були повернуті парафіям і, коли прийшов Великдень, “знов появились дзвони. Привезли їх якось. Люди оживають також” [28, с.515]. Звуки дзвонів У.Самчук прямо пов’язує з відновленням життя в селі: “Ось весна йде, буде надзвичайний із надзвичайних Великдень, вдарять дзвони” [28, с.392].

Письменник майстерно використовує образ церковних дзвонів. Розділ восьмий частини третьої “Батько і син” роману “Волинь” розпочинається так: “Великодні дзвони віддзвонили. Довго ще по широких, сонячних полях стояли в повітрі їх звуки. Здавалося, вони все ще вириваються з отого місця, де над густим садом блищить золотий хрест, розлітаються по всіх полях і застигають” [29, с.155]. Подібно починається тринадцятий розділ: “Великдень злагіднив настрої села. Люди йшли до церкви... Христос воскрес... Дзвони... Сонце” [29, с.268]. Майже так само про позитивний вплив цих днів (вони тісно пов’язані із дзвоною музикою) на людей оповідається в романі “Марія”: “Великдень став дійсно святом Марії. Вийшли з Корнієм і дітьми до церкви. Дзвони дзвонять, сміється небо і земля” [30, с.99]. Інший фрагмент роману “Волинь” підтверджує обов’язковість биття у дзвони під час богослужіння, але оскільки їх реквізували, то вірні змушені знаходити заміник – клепало, у ролі якого виступали куски рейок. Так, у ході Страстей, при читанні Святого Письма, мусить звучати дзвонова музика: “Батюшка читає дванадцять євангелій. Дзвонять у рейки, бо дзвони зняли” [28, с.392]. Фрагменти рейок теж поміщалися на споруді для дзвонів: “На дзвіниці б’ють у рейки” [28, с.394].

Звичай дзвонити під часу похорону згадується так: “Коло [...] церкви знов натовп. Володька міркує, що це, мабуть, похорон Яська. На дзвіниці б’ють у щити та рейки” [28, с.428]. Окрім залізних знарядь, використовували, напевно, і дерев’яні щити, збиті з дощок (звичай уживати біла відомий ще з доби Київської Русі, коли з їхньою допомогою в монастирях на богослужіннях, відзначали основні пункти розпорядку дня тощо).

Важливе значення мали чернечі обителі, тут підбиралися цілі комплекти дзвонів – від мугтнього благовісника до задзвінних. Особливий вплив мали найбільші дзвони: “У суботу, коли сонце досягає славетного вечірнього пруга, поволі бамкає великий монастирський дзвін [...]. Бамм!.. Бамм-м!.. Бамм-м!.. – далеко й широко хвилюється і розливається навкруги. По полях, садах ворухиться працюючий люд і слухає: бамм!.. бамм!.. бамм!..” [30, с.16].

Цікавий опис дії на людей, які прийшли на прощу, найбільшого дзвона Почаївської лаври (його вага 698 пудів 30 фунтів, відлитий 1886 р.), враження прочан від його грандіозних звуків: “Вдарив велетенський дзвін, і від його громового рокоту затремтіли люди, дерева, земля. Ну, люди! Вже час! Вставаймо! Серед глибокої тиші, під звуки велетенського дзвону слова ті видаються закликком [...]. Все ближче і ближче лавра [...]. Все потужніше гуде великий дзвін, розтягаючи своє бамкання геть навколо, як далеко сягне око” [28, с.448].

Люди добре знали функціональне призначення різних дзвонів, що підтверджується згадкою письменника про “останній день масляної. У монастирі бамкає дзвін, правиться перша постова вечірня” [28, с.461]. Однак після реквізиції тільки в чернечій обителі били у дзвони, у парафіяльних храмах їх усе ще не було: “У приходській церкві ударили в рейки та щити на вечірню” [28, с.474].

Нинішньому поколінню допомагає дотримуватися прадавнього звичаю хреститися при перших ударах цих церковних атрибутів засвоєння таких рядків: “Хвилі дзвону долетіли й сюди. Мартин зупинився, зняв [...] кашкет і трічі поклав на себе широкий хрест. Марія хрестилася також” [30, с.16].

Церковні дзвони використовувалися в критичних життєвих ситуаціях: “Тікати! Бігти до монастиря. Бити на сполох” [28, с.475]. Водночас маємо приклад, що в таких обставинах звучання цих церковних атрибутів сприяло мобілізації душевних сил людей. Їхній стабілізації допомагало відзначення дзвонами розміреного плину часу: “Вечоріє. У монастирі бамкає дзвін” [28, с.518]; навіть прихід Нового року був позначений розрізненням звучання цих ідіофонів: “І чує Іван з сусіднього села дзвони. Великий дзвін вдарив дванадцять разів” [29, с.127].

Згадка про дзвони допомагає письменникові показати лихоліття війни, підсилити відчуття від її бід, коли люди втекли із села: “На дзвіниці ніхто не турбує великого дзвону. Тихо навколо” [28, с.513]. Подібна зловіща тиша наступила після розкуркулення, коли зимою “не стало монастиря, затихло “Світе тихий”. Погасли дзвони і свічки” [30, с.154].

Водночас ці церковні атрибути – невід’ємна складова звукового довкілля: “Сонце привітливо сповзало вниз, цвів бузок, бамкав вечірній дзвін. До села верталися з полів дівчата” [29, с.187]; у цій самій порі дня “чути бамкання дзвону. Його звуки повільно вириваються з садів і розливаються ген навкруги. Десь там на полях, далеко зливаються вони зі звуками обжинкових пісень” [29, с.291].

Помірні удари дзвонів сприяли заспокоєнню втомленої людини: “Марія притягла з поля старечі ноги, сіла під залитою цвітом грушею і слухала згасаючу пісню сонця та вечірнього дзвону” [30, с.130]. Він був невіддільним компонентом розміреного плину тогочасного життя села: “Вернулися – неділя, Бог, дзвони, вернулися тихі сонячні вечори і очікування недільного відпочинку” [30, с.130].

У кульмінації роману “Волинь” образ дзвона, його звучання подано як мобілізуючий чинник, стрижень святкової атмосфери: “Дзвін від самого рання бушував над селом [...], всіх зводив, всіх гнав до Тилявки, всіх випростовував і бадьорив [...], і як не піти туди сьогодні, коли так голосно реве великий дзвін і так завзято, сильним, металевим голосом кличе до себе [...]. А дзвін все гуде, все б’є, ніби на сполох, ніби розпачливим криком своїм хоче проїняти саме нутро землі й звідти викликати навіть тих, що відійшли у вічність. Дзвін б’є і б’є тяжким, залізним серцем, і кожний його удар здвигає селом, струшує з нього віковий сон, зводить і жене” [29, с.294–295].

Використання дзвонів у різних обрядах, зокрема обході й освяченні полів, змальовано в романі “Волинь” так: “Зараз із того темного дубового гаю, зі співами гімнів вийдуть величні люди у довгих, білих одягах. Вони пройдуть повільно, урочистою ходою [...]. Дзвони литимуться просто з небес, сонце співатиме величне “Гльорія” [27, с.166].

За допомогою дзвонів збирали парафіян не тільки на богослужіння, а й для повідомлення громаді важливих новин: “У церкві дзвонять. Чого у церкві дзвонять? Дядьки [...] квапляться до церкви” [30, с.110]; коли цар зрікся престолу, то “бігли на дзвіницю, били в дзвони, гукали – хай же революція!..” [30, с.111].

У наш час інший діяч української культури в діаспорі Володимир Пилипович із Перемишля через Юрія Ясіновського привернув увагу автора до одного з когорт дослідників дзвонарства – перемишльського владики Григорія Лакоти (1883–1950). Він опікувався розповсюдженням дзвонів музики й пропагував, особливо під час освячення дзвонів, її вагому роль у житті християн. У ході багатолітньої роботи готував до опублікування монографію, присвячену історії дзвонарського мистецтва Перемишльської єпархії з Лемківщиною включно, зібрав значну кількість фотографій дзвонів із цих теренів (два товстих альбоми), світлини споряджувалися відповідним науковим апаратом, зокрема відбитками написів і оздоблень, описів форм, часу й місця виготовлення, класифікувалися за відливницькими школами тощо. Однак після арешту Г.Лакоти в 1946 р. і заслання його у Воркуту доля матеріалу не відома [13, с.178]. Інші науковці – Лешек і Тереса Мазепа звернули увагу на дзвоніння як складову особливого звукового простору Львова [15, с.19].

Не випадково, що серед поетичних рядків Надії Дички з нагоди 80-ліття уродженця Прикарпаття, співака, бандуриста, імпресаріо гастролей митців українського зарубіжжя, культурного діяча діаспори Володимира Луціва є такі рядки:

“Від ранньої до пізньої зорі збігає Час, відмірюючи долі... Можливо, десь Небесні дзвонарі відлічують нам кожен рік поволі...”	Можливо, знов для кожного свій дар зсилають з Неба Ангели щомиті... В земному храмі хтось із нас дзвонар, А перед кимось – Вівтарі відкриті...”
---	--

Науковці еміграції в час, коли не все можна було опублікувати з написаного в Україні, навіть при відсутності багатьох джерел, стали своєрідними дзвонарями в науці й мистецтві, кликали до нього. Своїми справами служили національній культурі, закладали підвалини її кампанології. Завдяки цьому вдалося ознайомити світову громадськість із надбаннями українського дзвонарства, показати його місце в здобутках цивілізації.

1. Badecki K. Lwowska wieża ratuszowa i jej dzwony / Karol Badecki. – Lwów, 1920. – 46 с.
2. Badecki K. Średniowieczne ludwisarstwo lwowskie / Karol Badecki. – Lwów, 1921. – 59 с.
3. Біднов В. Дзвони : короткі історичні відомості / Василь Біднов. – Варшава, 1931. – С. 96–117 : відбитки.
4. Жолтовський П. Художнє лиття на Україні в XIV–XVIII ст. / П. Жолтовський. – К., 1973. – 132 с.

5. Зіць В. Іван Стебельський – меценат освіти і Церкви / Василь Зіць // Літопис Бойківщини Litopys Boykivshchyny: Орган Головної Управи Т-ва “Бойківщина”, Вашингтон. – Самбір, 2004. – Ч. 1/ 66 (77). – С. 27–31.
6. Кармазин-Каковський В. Мистецтво Лемківської церкви / Всеволод Кармазин-Каковський. – Рим, 1975. – 310 с.
7. Кармазин-Каковський В. Архітектура бойківської церкви / Всеволод Кармазин-Каковський. – Нью-Йорк ; Філадельфія, 1987. – 223 с.
8. Карпович В. Дзвони церкви Успенія Пр. Д. Богородиці / В. Карпович // Збірник Львівської Ставропігії: минуле і сучасне : студії, замітки, матеріали. Т. I / за ред. д-ра Кирила Студинського. – Львів, 1921. – С. 160–184.
9. о. Катрій Юліян. Пізнай свій обряд: Літургійний рік Української Католицької Церкви / о. Юліян Катрій. – Нью-Йорк, 1976. – 485 с.
10. Клепала й звони // Рускій Сіон: Часопись церковная. – Львів, 1872. – Ч. 10. – 31 мая. – С. 310–311.
11. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. Козицький. – К., 1971. – 148 с.
12. Лакота Г. Дещо про дзвони. З нагоди віднови “Івана Хрестителя”, князя усіх дзвонів Перемиської Епархії / Григорій Лакота // Український Бескид: Тижневик. – Перемишль, 1938. – Ч. 37. – 25 верес. – С. 4–5.
13. Лакота Г. Дві престольні церкви Перемиські / Єп. Григорій Лакота // Блаженний Григорій Лакота перемиський єпископ-помічник. Зібрані історичні праці / [вступ Марко Мельник ; зібрав і до друку підгот. Володимир Пилипович]. – Перемишль, 2003 (“Перемиська бібліотека” перемиського відділу Об’єднання українців у Польщі). – С. 33–109.
14. Lewicki B. Uwagi dotyczące się napusu ruskiego na dzwonie S. Jerzego we Lwowie / Benedykt Lewicki // Czasopismo Naukowe. Od Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich wydawane. – Lwów, 1831. – Zesz. IV. – S. 123–136.
15. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів, 2003. – Т. 1. – 288 с.
16. Макаревський Ф. Матеріали для историко-статистического описания Екатеринославской епархии: церкви и приходы прошедшего XVIII столетия : в 2 т. / Ф. Макаревский. – Днепропетровск, 2000. – [репринт. изд.].
17. Модзалевський В. До історії українського ліярництва (про людвисарів та конвисарів) / Вадим Модзалевський // Збірник секції мистецтв / Українське наукове товариство. – К., 1921. – Вип. 1. – С. 3–23.
18. Модзалевський В. Тези до доповіді: “До історії українського ліярництва” (про людвисарів та конвисарів) / В. Л. Модзалевський // Збірник секції мистецтв / Українське наукове товариство. – К., 1921. – Вип. 1. – С. 24.
19. Молитовник Християнської Родина / [склав о. Іриной Назарко]. – Мондер, 1948. – С. 285–316.
20. Никаноров А. Б. Опыт библиографии по русской кампанологии 1785–1940 гг. / А. Б. Никаноров, С. А. Старостенков // Рукописные памятники. – С. Пб., 1999. – Вып. 5 : Из истории музыкальной культуры. – С. 179–213.
21. Новый колокол в Почаевской лавре // Волыньские епархиальные ведомости. – Кременец, 1887. – № 4. – 1 фев. Ч. неофиц. – С. 124.
22. Nowowiejski An. Wykład liturgji kościoła katolickiego. T. I / An. Nowowiejski. – Warszawa, 1893.
23. Оглоблин О. Київська Археографічна комісія / О. Оглоблин // Енциклопедія українознавства : словникова частина / [гол. ред. проф. д-р Володимир Кубійович]. – Париж ; Нью-Йорк, 1959. – Ч. 3. – С. 1017.
24. Петровский А. Колокол / А. Петровский // Богословская энциклопедия : в 12 т. / [под ред. Н. Глубоковского]. – С. Пб., 1911. – Т. 12 : Книги символические–Константинополь. – С. 343–348.
25. Пилипенко Б. Видатна пам’ятка вкраїнського людвісарства (Мазепин дзвін) [стаття] [поч. XX ст.] / Борис Пилипенко // Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського, Інститут рукопису. Фонд № X (Архів ВУАН), од. збер. 17954. – Машинописна копія. – 34 с.
26. Пеленський Й. Дзвони на Україні-Руси / Й. Пеленський // Діло. – Львів, 1910. – № 124–126.
27. Самчук У. Куди тече та річка. Ч. 1 / Улас Самчук // Волинь : роман у 3-х ч. Т. 1. – К., 1993. – 574 с.
28. Самчук У. Війна і революція. Ч. 2 / Улас Самчук // Волинь. Т. 1. – К., 1993. – 574 с.
29. Самчук У. Батько і син. Ч. 3 / Улас Самчук // Волинь. Т. 2 / [післямова С. Пінчука]. – К., 1993. – 334 с.
30. Самчук У. Марія. Хроніка одного життя : роман / У. Самчук, С. Пінчук ; [підгот. тексту та післямова С. Пінчука]. – К., 1999. – 189 с.
31. Сандуляк І. Село Карлів колись і тепер / Іван Сандуляк. – 2-ге незмінене вид. – Детройт, 1974. – 76 с.

32. Сецинский Е. Исторические сведения о приходах и церквах Подольской епархии. Ушицкий уезд / Е. Сецинский // Труды Подольского церковного историко-археологического общества / [под ред. прот. Е. Сецинского и Н. Яворовского / Николай Сецинский, Николай Яворовский]. – Каменец-Подольский, 1911. – Вып. 11. – С. 1–144.
33. Січинський В. Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX ст. / Володимир Січинський. – Львів, 1925. – 32 с.
34. Січинський В. Металеве виробництво // Січинський В. Нариси з історії української промисловости / Володимир Січинський. – Львів, 1936. – С. 83–98.
35. Січинський В. Дзвони / В. Січинський // Енциклопедія українознавства : словникова частина. – Львів, 1993. – [репринт. відтвор. вид. 1955–1984 рр.]. – Т. 2. – С. 508.
36. Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии / Николай Теодорович. – Почаев, 1893. – Т. III : Уезды Кременецкий и Заславский. – 687 с.
37. Требник Митрополита Петра Могилы. Київ, 1646. Фотопередрук Олекси Горбача / Український Католицький університет ім. Св. Климента папи. – Рим, 1988. – 1673 + III с.
38. Українські народні мелодії : в 11 т. / [зібр. і зредагув. З. Лисько]. – Торонто ; Нью-Йорк, 1991.
39. Широцький К. Дзвін Сави Чалого / Кость Широцький // Записки НТШ. – 1911. – Т. CIV. – С. 174–176.
40. Церковні дзвони: Ювілейне видання з нагоди 130 літньої річниці заложення ліярні дзвонів Б-тів Фельчинських у Калуші і Л. Фельчинського і С-ки в Перемишлі. – Станиславів, 1938. – 48 с.

Обобщаются результаты исследований основоположников украинской campanологии, в частности тех, которые работали в эмиграции: В.Биднов, У.Самчук, В.Сичинский, В.Кармазин-Каковский и другие. Когда не все из написанного можно было опубликовать в Украине, они знакомили мир с достижениями ее колокольного искусства, служили национальной культуре. Работы исследователей, композиторов, писателей эмиграции и диаспоры обеспечили непрерывность его изучения.

Ключевые слова: колокола, звони, людвисарство, campanология, campanологи, эмиграция, научные источники, колокольная культура.

Are summarized the results of researches of founders of Ukrainian campanology from diaspora, such as: V.Bidnov, V.Sichinskiy, V.Karmazin-Kakovskiy, U.Samchuk etc. In time, when not all from written was possible to publish in Ukraine, they acquainted the world with acquisitions of it bellringing, served a national culture. Labours of research workers, composers, writers of diaspora, provided continuity in his study.

Key words: ringings, bellringing, lyudvisarstvo, campanology, campanologists, diaspora, scientific sources, bellringing culture.

УДК 78.022

ББК 85.310.712

Юрій Волощук

СТИЛЬ “WORLD MUSIC” У ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ СКРИПАЛЯ ВАСИЛЯ ПОПАДЮКА (КАНАДА)

У статті досліджується виконавська діяльність скрипаля Василя Попадюка й інструментального ансамблю “Papa Duke” (Канада); аналізується специфіка втілення стилю “world music” у творчості колективу; вивчаються основні групи засобів музичної виразності, які характеризують їхній виконавський стиль.

Ключові слова: інструментальний ансамбль, фольклорна творчість, джаз, поп-музика, музичний стиль, виконавська творчість.

Період останньої третини ХХ – початку ХХІ століття характеризується осучасненням народновиконавського середовища та локальних фольклорних традицій, що виявляється в оновленні репертуару, структури мелосу, виконавської лексики, складу виконавців, інструментарію. Значну роль у цьому процесі відіграють сучасні інструментальні ансамблі, основною метою творчої діяльності яких є відродження, збереження та подальший розвиток національного фольклору.

Талановитий представник української діаспори Канади скрипаль-віртуоз Василь Попадюк – один із найяскравіших виконавців кінця ХХ – початку ХХІ століття, визначний пропагандист української інструментальної автентики, композитор, представник популярного в Західній Єв-

ропі й Америці стилю “world music”. У серпні 2009 року за значний внесок у розвиток українського музичного мистецтва та його популяризацію на світових сценах Указом Президента України В.Ющенка Василю Попадюку було присвоєно почесне звання “Заслужений артист України”.

Слід зауважити, що вивчення творчої діяльності сучасних інструментальних колективів на сьогоднішній день знайшло відображення в численних публікаціях музикознавців і фольклористів. Зокрема, серед українських дослідників, які працювали в цій царині, відзначимо Михайла Хая та Ігоря Мацієвського.

Одним із найактивніших дослідників народно-інструментальної творчості у взаємозв'язках із традиційним виконавством є видатний етномузиколог Ігор Мацієвський. Його вагомий науковий доробок присвячений теоретичним і методологічним проблемам традиційної інструментальної музики й так званих “вторинних форм” фольклору, музичним формам інструментальних композицій, жанровим угрупованням.

Не менш цінними в контексті нашого дослідження є й наукові студії Михайла Хая. Зокрема, його дисертаційне дослідження “Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)”, присвячене вивченню явищ традиційної інструментальної культури українців в історичному (засади становлення етноінструментознавчої школи), системно-етноорганологічному (опис інструментарію і структурно-типологічний розгляд музики, що на ньому виконується) та етноорганіфонічному (народно-виконавському) аспектах.

Головною тезою дослідження є те, що основою етнічного звукоідеалу в інструментальній традиції українців є традиційно усталені, хоча й істотно поруйновані стереотипи інтонаційно-стильового, жанрово-типологічного та виконавсько-інтерпретаційного мислення українців, збережені у свідомості народу на рівні цілком достатньому для їх науково-реконструктивного відтворення.

Класифікацію народних інструментальних ансамблів ХХ століття у всій різноманітності їх функціонування як єдиної системи наукового пізнання здійснює у своїх розвідках Лілія Пасічняк. Вона ж визначає роль і місце “троїстої музики” в народно-інструментальному мистецтві України, вивчає репертуар і жанри, виконувані цими колективами.

Однак на сьогодні немає досліджень, які б вивчали стиль виконання та репертуар скрипаля Василя Попадюка й інструментального ансамблю “Papa Duke” в аспекті виявлення синтезу традиційних форм фольклорної творчості з джазом, сучасною поп-музикою та академічним мистецтвом.

Дослідження взаємовпливу автентичного виконавства, поп-музики, джазу й академічного мистецтва на формування виконавського стилю “world music” у творчості одного з найталановитіших скрипалів західної української діаспори Василя Попадюка та його гурту “Papa Duke”, визначення місця гуцульської музики в репертуарі колективу, вивчення особливостей інструментального складу ансамблю – усе це визначає пріоритети й формує головні завдання наукового пошуку даної розвідки.

Народився Василь Попадюк у Львові 16 січня 1966 року в артистичній родині. У цьому ж році сім'я переїжджає до Києва, де й формувалися професійна майстерність і мистецькі вподобання майбутнього музиканта. Батько – теж Василь Попадюк – родом із с. Мишин Коломийського району Івано-Франківської області. Він – відомий в Україні та за її межами сопілкар, артист Державного академічного хору імені Верьовки, керівник ансамблю “Троїсті музики”. Мати – Світлана Попадюк – професійний хореограф. Виховуючись в артистичній родині, хлопець із чотирьох років почав навчатися гри на фортепіано, а вже із шести років узяв до рук скрипку, з якою не розлучається і донині.

Василь Попадюк здобув професійну музичну освіту: закінчив спеціалізовану музичну школу-інтернат імені Миколи Лисенка, відтак вступив до Київської консерваторії. Проте напружений графік концертів змусив його на останньому курсі перевестися на заочну форму навчання до Львівської консерваторії, яку він закінчив по класу скрипки.

1988 року Василь Попадюк переїжджає до Москви, де влаштовується на роботу в “Театр музики народів світу” під керівництвом Володимира Назарова. На той час театр був візитною карткою Радянського Союзу. У складі театру – найталановитіші представники всіх союзних республік і багатьох країн світу. Азербайджанці, вірмени, узбеки, молдавани, литовці, українці

та представники інших національностей учили один одного своєї музики. У колективі Василь опанував гру на десятиох музичних інструментах інших народів, удосконалював свою виконавську майстерність і музичний кругозір. Із цього приводу музикант розповідає: “Ось зараз я граю грецьку музику, і ніхто не вірить, що я українець, а не грек, бо важливо ще і відчувати національну музику. Цьому я навчився у Назарова” [10]. Саме в театрі Володимира Назарова вирили музичні та художньо-естетичні вподобання скрипаля, що стало основою для формування стилю “world music” у його виконавській творчості. “World music” – термін, що використовується сучасними музикознавцями для визначення різних жанрів і стилів, які не належать до традиційної західноєвропейської й американської популярної музики. Під це визначення попадає синтез не пов’язаних між собою мистецьких явищ: музики фламенко, тувинського горлового співу, індійської кіномузики, фольклору американських індіанців тощо. Популярність “world music” у другій половині 1990-х років спонукала композиторів і виконавців до використання різних етнічних елементів у популярній музиці. У виконавській творчості Василя Попадюка переплелися класична музика, гуцульський, циганський, румунський, угорський фольклор, популярна музика й джаз.

У 2003 році талановитий скрипаль створив свій власний гурт “Papa Duke”, до складу якого, крім нього, входять українці Віктор Хоменко (бас-гітара), Володимир Тірон (саксофон, сопілка, цимбали), Степан Фомін (рояль), угорець Френк Ботош (барабани) й еквадорець Девід Вест (гітара). У репертуарі колективу “Гуцульська фантазія” П.Терпелюка, латиноамериканське “Танго”, циганський “Романс”, романтичний твір Еніо Морріконе “Якось в Америці”, “Чардаш” К.Монті, “Жайворонок” Г.Дініку, “Трембіта” й “Елегія” В.Попадюка, танго “Гуцулка Ксеня” Я.Барнича, “Арабська ніч”, “Деся на Буковині”, “Справжній циган”, “Міф”, “У всьому світі” та багато інших композицій. Гурт Василя Попадюка успішно гастролює багатьма країнами світу, даючи близько ста концертів у рік, виступаючи на різноманітних фестивалях, зокрема, найпрестижнішому джаз-фестивалі в канадському місті Монреалі. Слід зазначити, що колектив неодноразово виступав із симфонічними оркестрами, а також такими відомими музикантами, як Хуліо Іглесіас, Ян Гіллан, Джеф Хілі.

Від початку існування інструментального ансамблю “Papa Duke” було випущено чотири компакт-диски, у яких представлені композиції різноманітних стильових напрямів у їх синтезі.

У 2008 році артист із гуртом “Papa Duke” приїхав із концертами в Україну. Зокрема, він дав ряд концертів у Львові, Тернополі, Івано-Франківську та інших містах. Так, оцінюючи один із таких виступів у Тернополі, кореспондентка однієї з газет пише: “Скрипаль-віртуоз Василь Попадюк та хлопці з його гурту “Papa Duke” наповал вразили тернопільську публіку своєю музикою під час концерту, що відбувся 14 травня у “Березолі”. Від початку й до кінця виступу вони тримали зал у приємному напруженні. Глядачі не стомлювалися аплодувати і вигукувати “Браво!” [7].

У подібній рецензії на концерт Попадюка у Львові зазначено: “Зал був заповнений, гості були в захваті від чудової музики. Кожна композиція відрзнялась своєю неповторністю та оригінальністю. А коли концертна програма добігла свого лаконічного завершення, гості почали аплодувати стоячи і неодноразово викликали скрипаля на біс” [8]. На цьому концерті прозвучали такі твори: “Якось в Америці” Еніо Морріконе, романс “Очі чорні” Є.Гребінки, танго “Гуцулка Ксеня” Я.Барнича, “Гуцульська фантазія” П.Терпелюка.

Аналізуючи творчість Василя Попадюка й інструментального ансамблю “Papa Duke”, виокремимо ряд особливостей, що характеризують колектив на сучасному етапі його еволюції і стають тенденційними в розвитку сучасного інструментально-ансамблевого музикування в країнах, де українська діаспора є достатньо численною й намагається зберігати та примножувати національні традиції.

Однією з таких специфічних рис, яка позитивно позначилася на розширенні й омолодженні слухацької аудиторії цінителів національного фольклору, є перехрещення та взаємопроникнення форм фольклорного, популярного й професійного мистецтва, що привело до створення на основі автентичних першоджерел високоякісних у художньому плані композицій, придатних для сценічного виконання й популяризації серед широких верств народу (в тому числі й серед молодіжної аудиторії). Ця особливість полягає у використанні різноманітного репертуару, який включає популярні твори романтичного стилю, джазові композиції, “сплав” автентичних мело-

дій різних націй та етнографічних груп. Так, вивчаючи жанровий спектр творчості колективу В.Попадюка, відзначимо, що митець найчастіше звертається до таких жанрів, як романс, фантазія, рапсодія, народний та естрадний танець (чардаш, танго). Дуже часто музикант творить свою музику, майстерно поєднуючи в одному творі гуцульські, румунські, молдавські, угорські народні мелодії та ритми.

Таке взаємопроникнення різноманітних стильових напрямів пов'язане із ще однією особливістю – використанням різноманітних комбінацій інструментів, не характерних ні для традиційних складів фольклорних ансамблів, ні для складів сучасних рок-груп. У цьому плані скрипаль В.Попадюк виявився експериментатором – він зумів вдало поєднати електронні (клавішні, гітара, бас-гітара), академічні (рояль, скрипка, кларнет), джазові (саксофон) та українські народні (цимбали, сопілка, бандура) інструменти. Такий сміливий симбіоз позначився на появі нових гармоній, цікавих тембральних знахідок, виникненні нових форм реалізації фольклорних творів. Інструментальний склад гурту митець міняє залежно від виконуваних творів. Наприклад, під час інтерпретації фольклорних жанрів звучать такі інструменти, як скрипка, цимбали, сопілка в поєднанні з електронним синтезатором, електрогітарою, бас-гітарою, барабанами. Виконання джазових композицій здійснюється за допомогою рояля, скрипки, саксофона, електрогітари, бас-гітари та барабанів. При виконанні популярних естрадних композицій музиканти беруть до рук скрипку, саксофон, електронний синтезатор, електрогітару, бас-гітару, ударні інструменти. Достатньо цікавим виявилось поєднання різноманітних інструментальних складів гурту “Papa Duke” із симфонічним оркестром.

Грунтовна музична освіта Василя Попадюка, досконале знання автентичної музики різних народів та етнографічних груп, глибоке оволодіння фольклорними виконавськими традиціями, прихильність до музичного стилю “world music” – усе це відобразилося на манері гри скрипаля, яка поєднує професійні прийоми й штрихи, фольклорні засоби музичної виразності, специфіку виконання популярної музики та джазу.

Так, під час виконання композицій, побудованих на використанні фольклорних елементів, у грі В.Попадюка спостерігаються такі специфічні прийоми, які умовно можна поділити на три основні групи: звуковисотна сфера виразності, штрихи, інші засоби музичної образності.

- Звуковисотне інтонування пов'язане з поширенням мікроінтервалів ($1/6$ і $1/8$ тону) в орнаментиці, що характерно для гуцульської, угорської, румунської народної інструментальної музики. Для творення такої інтонації скрипаль змушений переводити кисть лівої руки в специфічне положення (значне її прогинання) та здійснювати кистьові вібраційні рухи.
- Штрихова палітра характеризується широким арсеналом віртуозних штрихів: коротке детеше в середній і широке – у верхній частинах смичка в різноманітних темпових комбінаціях; одинарне та подвійне сотіє в дуже швидких темпах; спікато, стакато, рикошет.
- Інші засоби музичної образності. При виконанні фольклорних елементів вібрато виконує оздоблювальну функцію і споріднене з орнаментикою. У творах, побудованих на романтичних інтонаціях чи інтонаціях сучасної популярної музики, вібрато надзвичайно виразне, інтенсивне, надає звучанню певних барв, підкреслює відповідний емоційний настрій. Прийом глісандо в грі В.Попадюка часто має звуконаслідувальний характер (“Гуцульська фантазія” П.Терпелюка, “Трембіта” й “Елегія” В.Попадюка, “Десь на Буковині”). Творам романтичного характеру прийом глісандо надає сентиментальності. Притаманним є розповсюдження відкритих струн, що надає звучанню пронизливості й терпкості. Митець у своїх композиціях використовує також акордову техніку та техніку подвійних нот, віртуозні пасажі, контрастну динаміку. Про зв'язок виконавця з фольклорною інструментальною традицією свідчать такі специфічні особливості інтерпретації: використання мелізматики (форшлагі, трель, терцова трель), акцентів, пунктирного та синкопованого ритму.

Таким чином, вивчення творчої діяльності скрипаля Василя Попадюка й інструментального ансамблю “Papa Duke” засвідчує:

- Художньо-естетичні орієнтири та виконавський стиль митця сформувалися під час роботи в “Театрі музики народів світу” В.Назарова, де вивчалася й виконувалася традиційна інструментальна музика багатьох народів та етнографічних груп.

- Репертуар колективу В.Попадюка складається, як правило, з творів, у яких поєднуються різні стильові напрями: “нова фольклорна хвиля”, неоромантизм, джаз, поп-музика. Вплетення гуцульського, циганського, румунського й угорського фольклору в популярну музику свідчить про приналежність В.Попадюка до напрямку “world music”, який здобув популярність у світовому мистецтві із середини 1990-х років.
 - Найвизначніше місце в репертуарі ансамблю займає гуцульська музика (обробки народних мелодій і танців, фантазії, рапсодії, думки тощо). Відтворення народних інструментальних мелодій музикантами з професійною освітою через використання різноманітних засобів музичної виразності, притаманних академічному мистецтву, так званій електронній музиці та джазу, привело до нової якості автентичних першоджерел, нової форми їх реалізації.
1. Волощук Ю. І. Народно-професійне інструментальне виконавство як явище сучасної культури (на матеріалі творчості гуцульських скрипалів) / Ю. І. Волощук // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць: наук. записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне : РДГУ, 2007. – Вип. 12. – С. 76–80.
 2. Мацієвський І. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці / Мацієвський Ігор Михайлович. – Львів : ПНДЛМЕ ВМІ, 2000. – 26 с.
 3. Новійчук В. І. Народно-професійні зв’язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості / В. І. Новійчук // Українська художня культура : навчальний посібник. – К. : Либідь, 1996. – С. 314–331.
 4. Пасічняк Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття / Л. М. Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – Вип. IV. – С. 133–144.
 5. Пасічняк Л. Народно-інструментальний ансамбль в Україні ХХ століття: спроба типологічної класифікації / Л. М. Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. V. – С. 108–116.
 6. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / М. Й. Хай. – К., 2007. – 40 с.
 7. Режим доступу: <http://20minut.ua/print/122436>.
 8. Режим доступу: <http://rosan.com.ua/group>.
 9. Режим доступу: <http://papaduke.com>.
 10. Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/print/84/45/22686>.

В статтє исследується исполнительская деятельность скрипача Василия Попадюка и инструментального ансамбля “Papa Duke” (Канада); анализируется специфика воплощения стиля “world music” в творчестве коллектива; изучаются основные группы средств музыкальной выразительности, характеризующие их исполнительский стиль.

Ключевые слова: инструментальный ансамбль, фольклорное творчество, джаз, поп-музыка, музыкальный стиль, исполнительское творчество.

In clause is investigated the performing activity of the violinist Vasyl Popadyuk and tool ensemble “Papa Duke”; the specificity of an embodiment of style “world music” in creativity of collective is analyzed; the basic groups of means of musical expressiveness are studied which characterize them performing style.

Key words: tool ensemble, folklore creativity, jazz, pop, musical style, performing creativity.

УДК 781.6

ББК 85.310.71

Лариса Опарик

СПРОБА ІДЕНТИФІКАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ (В ДЗЕРКАЛІ ПІАНІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЛЮБКИ КОЛЕССИ)

У статті розглядаються теоретичні аспекти національного музично-виконавського стилю. У світлі виконавського мистецтва видатної української піаністки Любки Колесси обґрунтовується ефективність комунікативного підходу як універсального методу дослідження національної специфіки індивідуального музично-виконавського стилю.

Ключові слова: національний музично-виконавський стиль, комунікативний принцип, музично-виконавське мовлення, піаністичне мистецтво Любки Колесси.

Питання національної ідентичності музично-виконавських явищ у сфері професійного мистецтва викликають значне зацікавлення в українському музикознавстві останніх десятиліть. Особливої полемічної гостроти ці питання набувають у площині практичного аналізу, де перед дослідником постає проблема виявлення національних рис індивідуального стилю виконавця-інтерпретатора, утілених, зокрема, у рамках стилістично зумовленої класичної композиції. Суттєві кроки в розв'язанні цієї проблеми здійснені в працях О.Катрич, С.Копилової, В.Сумарокової, Т.Рошиної та інших, що, у свою чергу, дає підстави говорити про актуальність розбудови концепції національного музично-виконавського стилю. Подібне завдання, зважаючи на всю його складність, може вирішуватися передусім у руслі системного підходу, а це питання залишається маловивченим у вітчизняному виконавському музикознавстві.

Сучасні наукові дослідження національної природи професійного музичного виконавства можна умовно поділити на два напрями: соціально-історичний, в аспекті якого висвітлюється проблематика національних виконавських шкіл, та індивідуально-психологічний, що вивчає власне сутність національного музично-виконавського стилю, котрий розглядається як “свого роду проекція комплексу національних психологічних рис на виконання” [6, с.258]. Позначені музикознавчі напрями з точки зору системного підходу концентруються на різних рівнях наукового опису. Теоретичний синтез цих різноспрямованих (“назовні” та “вглиб”) дослідницьких векторів, зокрема в площині практичного аналізу, уможливорює, на наш погляд, опора на *комунікативний* або *мовленнєвий принцип*. Отже, завданням нашого дослідження є спроба обґрунтування комунікативного принципу як універсального методу дослідження національного музично-виконавського стилю, **метою** – виявлення національних рис індивідуального виконавського стилю видатної української піаністки Любки Колесси.

Застосування комунікативно-мовленнєвого принципу в дослідженні національних виконавських феноменів виходить з ідеї щодо рефлексивної (відтак–комунікативної) природи національно-стильової системи як такої. Торкнемося, приміром, теми формування національних виконавських шкіл в умовах розширення географічного простору професійної концертної діяльності та навчально-педагогічної практики на початку минулого століття. Інтенсифікація культурно-мистецького життя, з одного боку, призводила до космополітичного домінування у сфері стильових зацікавлень окремих національних музично-виконавських шкіл. З іншого боку, широкі міжнародні професійні контакти були одним із важливих факторів активізації процесу самопізнання, усвідомлення своєї національної самобутності, зростання національної самосвідомості. Отже, “можливість утворення рефлексуючої національно-стильової системи була підготовлена розвитком міжнародних музичних зв'язків” [9, с.13].

Для становлення національного музично-виконавського стилю це є важливою обставиною, оскільки стиль має два виміри: власне смислове значення та відбиття в дзеркалі інших стилів. Це означає, що для осмислення національних особливостей стилю потрібне стильове середовище, принаймні у вигляді опозиції “своє – чуже”. Інакше кажучи, національний музичний стиль народжується з порівняння в продуктивних площинах діалогу, полілогу з іншими стилями – епохальними, національними, етнічними, композиторськими, виконавськими тощо. Така культурно-стильова комунікація найбільш показово актуалізується у сфері професійного музичного виконавства, де озвучений твір виступає ареною одночасної (як реальної, так і гіпотетичної) взаємодії індивідуальних стилів музичного спілкування композиторів, виконавців і слухачів.

Музично-стильове спілкування на основі виконуваного твору може відбуватися як “по горизонталі”, зокрема, на рівні сучасників – представників різних національних, континентальних культур безпосередньо (контактно) в певній концертній ситуації чи опосередковано (дистантно) технічними засобами в глобальному аудіпросторі, так і “по вертикалі” – спілкування композиторів, виконавців і слухачів через історичні епохи, фідеїстичне спілкування у виконавських “сповідях” і “молитвах” тощо.

Усвідомлення комунікативно-рефлексивної природи національного музично-виконавського стилю є важливою умовою на шляху до осягання його сутнісних (типологічних) пара-

метрів, які своєрідно виявляють себе на рівні виконавської індивідуальності. “Стиль – це людина” (Ж.Бюффон), у виконавській особистості якої можна виділити її змістовно-світоглядне ядро – комунікативно-інтерпретаційну позицію стосовно дійсності, культури, нації, слухачів і стиль музичного мислення, що оформлює, передає цей зміст за допомогою виконавських експресивно-мовленнєвих засобів і характеризується різним співвідношенням інтуїтивного та раціонального, емоційного й інтелектуального начал.

Експресивно-мовленнєві засоби музиканта-виконавця можуть виявляти національно-стильові ознаки передусім з точки зору виконавської драматургії, тобто способу викладення музично-інтонаційного матеріалу. У дослідженні О.Катрич обґрунтовується думка, що схильність виконавця до одного з двох основних способів розгортання музичної форми твору, а саме – розповідного (аналітико-граматичного) чи подієвого (інтонаційно-драматургічного) зумовлюється певним типом виконавського мислення, що “формує ті ж глибинні сфери людського ества, в яких закорінений і національний характер” [2, с.70]. Говорячи про ознаки українського національного характеру, Д.Чижевський виділяє такі його риси, як емоційність і сентименталізм, чутливість і ліризм, індивідуалізм і прагнення до свободи. Поруч із цим “неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні, <...> зв’язані із певним “артистизмом” натури, зі стремлінням переходу в усе нові і нові форми” [12, с.155].

Очевидно, що український характер як психологічне визначення стилю національного мислення розкриває багато спільного з романтизмом. Отже, виявлення сутнісних ознак українського національного музично-виконавського стилю уявляється можливим через зіставлення його з іншими виконавськими стилями: це, по-перше, співвіднесення його з романтизмом як типом художнього мислення, що найбільше відповідає характерним рисам української національної психології. І, по-друге, зіставлення з класицистськими стильовими напрямками, наприклад, раціонально-колористичним типом виконавства. Якщо психологічні риси українського національного характеру прояснюють ознаки національного виконавського стилю насамперед з точки зору виконавської мовленнєвої “горизонталі” (етнохарактерне), то “вертикаль” інтонаційної експресії музиканта-виконавця (етноментальне) – це особливості звуковидобування, темброве забарвлення, тон, які є детермінантами фонізму, “що найменше піддається фіксації і визначається наперед даним національним звуковим ідеалом” [4, с.262].

Національний звуковий ідеал є, на нашу думку, тим якісно-змістовним атрибутом українського національного музично-виконавського стилю, котрий сягає своїм корінням глибинної суті національної ментальності, виразниками якої є мова вербальна, мова народної музики та, безумовно, музично-мовний код виконавця-інструменталіста. Експонуючи найбільш загальний рівень національного, українська ментальність проявляється через духовну основу внутрішнього світу, кордоцентризм, “правдиву і теплу релігійність” (Д.Чижевський). Таким чином, заглиблення у звуковий світ музично-виконавського мовлення відкриває шлях до розпізнавання глибинних, у тому числі й підсвідомих, великою мірою вроджених ментальних рис у характері виконавської особистості. При цьому слід зауважити, що “чистота експерименту” щодо виявлення експресивно-звукових характеристик національного музично-виконавського стилю багато в чому зумовлюється мірою тембрової заданості тих чи інших музичних інструментів, включаючи людський голос.

Розробка концептуальних підходів до ідентифікації національно-стильових явищ у виконавстві передбачає створення універсальних пояснювальних моделей, за допомогою яких можна було б здійснювати дослідження в різних галузях музично-виконавської творчості. З-поміж усіх музичних інструментів саме фортепіано найбільш показово уособлює ідею універсальності. По-перше, сам темперований стрій фортепіано історично утверджується як потреба в еталоні звуковисотності, який узагальнював би сприйняття ладу. Водночас здатність до узагальнення діалектично поєднується зі здатністю до перевтілення, завдяки чому “рояль є найкращим актором серед інструментів, через те що може виконувати найрізноманітніші ролі” [11, с.82]. Інакше кажучи, номінальні в тембровому відношенні дані інструмента, його вихідна фонічна абстрактність, “умоглядність” (Г.Нейгауз) дозволяють піаністу гранично індивідуалізувати звучання за допомогою різноманітного туше, артикуляції, ритмічного компонента, педалі тощо.

Крім того, процеси звукоутворення на фортепіано, як стверджує К.А.Мартинсен, є великою мірою інтуїтивним актом, під час якого художній синтез здійснюється миттєво й підсві-

домо, спрацьовує “ірраціональна художня логіка” [8, с.54–66]¹. З огляду на сказане, можна висновувати, що звукотворча сфера у фортепіанному виконавстві є свого роду оптичною системою, яка максимально увиразнює прояви індивідуально-психологічних, а отже, національно-характерних і ментальних рис особистості виконавця та відповідно уможливорює їх найбільш об’єктивне визначення.

Національно-стильове начало показує себе світові через персональну творчу ініціативу, потужність якої великою мірою зумовлюється масштабами мистецької особистості. Саме у світлі індивідуальної творчості сенсаційних постатей, геніальних представників нації найбільш переконливо виявляє себе сила національного таланту, завдяки чому відбувається вкорінення національної культури в культуру світову. Митцем такого масштабу була Любка Колесса – одна з найвидатніших і найяскравіших українських піаністок ХХ століття².

Від самого початку сценічної діяльності Любка Колесса сприймається музичним світом як унікальна, винятково обдарована артистична особистість, наділена переможним піаністичним талантом. Майстерність, рафінована виразність гри, феєрична технічна досконалість поєднувалися в особі піаністки із шляхетною жіночою чарівністю, завдяки чому сценічний образ Любки Колесси являв собою надзвичайно гармонійне явище. Органічність цього образу довершували бездоганний музичний смак, дбайливе ставлення до стилю авторського тексту, одухотворена глибина виконавських інтерпретацій.

Серйозність художніх намірів української піаністки, підкріплена віртуозністю на межі досконалості та багатством виконавських засобів інтонаційно-психологічного вираження, знаходила незмінно палкий відгук публіки та критики в найпрестижніших залах світу. Неймовірний успіх Колесси-концертантки багато в чому пояснюється ідейним підтекстом її світоглядно-художньої позиції артиста-романтика, особливо актуальної в контексті “стомленої епохи” міжвоєнного 20-ліття. Розгортаючись осторонь як від похмурої проблемності, так і від поверхневої розважальності, музично-виконавське мовлення Любки Колесси в цей період сповідувало, передусім, життєлюбність, оптимізм, зцілення самою гармонією виконуваної музики.

Попри безпосередню юнацьку легкість та імпульсивність виконавські висловлювання піаністки насправді містили в собі золоті зерна інтелектуально опанованої ідейності в душі романтичних традицій Шопена й Ліста з їх пошуками краси та гармонії світу. Загальнолюдські ідейно-художні принципи школи Ф.Ліста, засвоєні Любкою Колессою під впливом віденських учителів, збагачувались у перспективі її національного світобачення новими цінними якостями.

Національні почування Любки Колесси були важливою частиною її духовного світу, потужним джерелом незабутніх емоційних подій. Ось як описує вона свій душевний стан під час відвідання Києва в 1929 році: “Я збігла доріжкою до ріки, щоби замочити руки у водах Дніпра. Я набрала води до рук, поляляла голову, перехрестилась, і здавалося мені, що я прийняла друге хрещення з рук Святого Володимира” [5, с.324]. Нерозривний духовний зв’язок з Україною, її культурою, історією, релігією знаходив пряме вираження в концертній діяльності піаністки, де

¹ К.А.Мартинсен має на увазі неможливість задалегідь свідомої оцінки та розрахунку всіх звукових нюансів, які містить у собі фортепіанна механіка, включаючи побічні шуми, призвуки, обертони та численні варіанти їх поєднань. Інакше як пояснити той факт, що концертуєчий піаніст за лічені хвилини освоює зовсім незнайомий йому інструмент настільки, що створює необхідну для свого виконання звукову палітру, подібну до попередньо апробованої на іншому за своїми звуковими якостями інструменті.

² Любка Колесса (1902–1997) народилася у Львові в родині видатного українського вченого й громадського діяча Олександра Колесси. Від 1907 р. проживає з батьками у Відні, де здобуває блискучу освіту в Академії Музики і Мистецтв, навчаючись під керівництвом учнів Ф.Ліста – Е.Зауера та Е.д’Альбера. У 1920 р. успіхи молодої піаністки відзначені державною премією Австрії. 1920–30-ті роки – період розквіту концертної діяльності Любки Колесси, яка з тріумфом гастролює в різних країнах Європи, Південної Америки, постійно грає у Львові, Києві, Харкові, Одесі, виступає із сольними програмами та в співпраці з видатними диригентами ХХ ст. – В.Фуртвенглером, Б.Вальтером, К.Бемом, Г.Караяном та ін. Останній концерт піаністки відбувся в 1950 р. у Нью-Йорку в Карнегі-Хол. Від 1940 р. проживає в Канаді, де викладає в Консерваторії музичного і драматичного мистецтва в Монреалі, а від 1973 р. стає професором Королівської консерваторії в Торонто, засновницею власної музичної школи. З класу Л.Колесси вийшли відомі концертуєчі піаністи, чий імена вписано до Музичної енциклопедії Канади.

поруч із шедеврами світової фортепіанної класики звучить музика М.Лисенка, В.Барвінського, С.Людкевича, Н.Нижанківського. Показовими у зв'язку із цим були виступи Любки Колесси в програмах Лондонського телебачення в 1937 році, в одній з яких вона репрезентує українську фортепіанну музику в українському національному костюмі.

Водночас сила українського національного начала, його ідейні, ментальні, психологічні основи виявляли себе на різних рівнях індивідуального виконавського стилю Любки Колесси. Насамперед слід відзначити глибинну *духовність* музично-виконавської культури української піаністки: “Її музична мова, – писав один з рецензентів, – завжди барвіста, своєрідна, жива, в ній зовсім немає порожніх, беззмістовних речень” [1, с.333]. Насиченість музичної думки у виконавських висловлюваннях Любки Колесси, що передає навіть архівний звукозапис її гри, урельєфнював переконливо вольовий (без утрати жіночності) тип піанізму, котрий еволюціонував, як спостережливо відзначив С.Людкевич, у тому числі й “у напрямку пошукувань більш героїчного виразу” [7]. Героїзм і цілеспрямованість, за Д.Донцовим, належать до числа сутнісних рис українського національного характеру, який через усе багатство музичної експресії проявляє себе у виконавській мовленнєвій горизонталі Любки Колесси.

Дивовижно точну психологічну характеристику музично-виконавського мовлення української піаністки дає С.Людкевич: “Та сама, на диво пластична і ядерна, пасажівка (незрівнянне півстакато), той самий, імпульсивний та емоціональний, але добре опанований, темперамент, та сама спосібність до перекодування себе в контрастивих настроях...” [7]. Як бачимо, зауважені Маестро психологічні риси виконавського “почерку” Любки Колесси фактично збігаються з визначеними Д.Чижевським домінантними ознаками українського національного характеру.

Враження нервової гнучкості, емоційної спонтанності, реактивної імпровізаційності музичного мовлення піаністки складалося насамперед завдяки *легкості виконавського дихання* Любки Колесси. Природа повітряного короткого “вокального дихання” в музично-виконавських висловлюваннях піаністки спрямовує асоціативний слуховий досвід у сферу мовних інтонацій української народної пісенності. Не випадково багато хто з критиків звертають увагу на генетичний зв'язок характеру виконавського мелодичного мислення артистки із цариною української народнопісенної лірики: “Любка Колесса всюди шукає мелодію – в проведенні головної теми, другорядної, в басі чи в дисканті. Тому кожна композиція в її виконанні, висвітлена зсередини від початку й до кінця, набуває весняного настрою, урочистості і 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 дозволило їй краще заграти ... Шопена” [3, с.224].

Любка Колесса по праву вважалася однією з найкращих шопеністок свого часу, адже саме у світлі шопенівської музики її виконавська органіка виявила себе в усій повноті та силі таланту. Близькість до квінтесенції духовного світу “генія смаку Шопена” (Л.Оборін) виражалась у природній гармонії музично-виконавських висловлювань артистки, де поетичність, чутливість, невимушена граційність, елегантне *tempo rubato* поєднувались із внутрішньою стриманістю та почуттям міри. Чітка стильова позиція української інтерпретаторки творів польського митця увиразнювала близьку їй рухливість психологічних станів, підкреслювала національно-жанрову основу композицій, їх ладогармонічний колорит.

Слухові проникання Любки Колесси в тональний світ шопенівських творів нерідко вели до відкриття в них нових національно-джерельних ряснот, інформативно цінних і для сучасного слухача записів гри піаністки. Підтвердженням цьому може служити нетривалий серединний *f-moll'*ний епізод із Мазурки *B-dur*, ор. 7 № 1 Ф.Шопена, де виконавиця, відчувши “гуцульський” присмак гармонічного супроводу, виразно пригальмовує музичний час, пильно вслуховується в шопенівську гармонію, ніби запрошуючи слухачів приєднатися до цього своєрід-

ного акту впізнавання, полегшеного майстерною піаністичною імітацією звучання гуцульської дримби¹.

У цьому короткому музичному уривку відобразився один із найсуттєвіших комунікативних принципів, властивих індивідуальному стилю української піаністки, а саме – принцип витлумачення виконавцем музичної форми, що виражається в ясності виконавських висловлювань, логічній завершеності композиційних побудов, у “договорюванні” музичних думок.

Комунікабельність музично-виконавського мовлення Любки Колесси, спрямована на зустрічне розуміння слухачів, великою мірою позначилася на винятковій теплоті загального емоційного тону її музично-виконавських висловлювань. Улюблений піаністкою теплий і глибокий звук, смак до якого вона згодом виховувала й у своїх учнів, був, очевидно, одним із дієвих засобів створення справжньої “атмосфери духовності” (О.Шпенглер), довірчості в спілкуванні з публікою, а крім того, щирим вираженням власне ментальної суті її людської особистості – *кордоцентризму*.

Обґрунтовуючи розширене наукове тлумачення сучасного поняття тону в музиці, Є.Назайкінський застосовує вираз “чистий тон”, розглядаючи його крізь призму проблеми музичної екології [10, с.12]. Осмислення аксіологічного аспекту індивідуального виконавського стилю Любки Колесси утверджує в думці, що відданість митця своїй приналежності до традицій національно-генної культури, посилена відповідальністю українського артиста як представника великої культури своєї Батьківщини, породжує нетлінну *екологічну чистоту емоційного тону* музично-виконавського висловлювання, що захоплює серця мільйонів і запліднює життєдайною енергією людську культуру – як національну, так і світову.

Сподіваємося, що запропонована теоретична модель комунікативно-мовленнєвих координат як універсальний метод дослідження національних аспектів музично-виконавських явищ знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови концепції українського національного музично-виконавського стилю.

1. Білавич Д. Архів Любки Колесси у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької / Д. Білавич // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та м-лів. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 328–338.
2. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця: теоретичні та естетичні аспекти / Ольга Катрич. – К., 2000. – 99 с.
3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя : підручник / Наталія Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів, 2000. – 285 с.
5. Колесса К. Любка і Христя Колесси – українські артистки світового значення / К. Колесса // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та м-лів. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 321–327.
6. Копылова С. К вопросу о национальных чертах в отечественном пианизме / С. Копылова // Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 257–264.
7. Людкевич С. Восьмий філармонічний концерт: В. Бердяєв і Любка Колесса / С. Людкевич // Діло. – Львів, 1938. – Ч. 58.
8. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
9. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М. : Советский композитор, 1984. – С. 5–17.

¹ Очевидність виконавських намірів Любки Колесси особливо увиразнюється при порівнянні її інтерпретації з трактуванням цього епізоду іншим піаністом – С.Доренським. Гру обох виконавців споріднює спільність лірико-поетичного начала, стриманість та м'якість тону піаністичного висловлювання, ретельна обробка звуку. Разом із тим на відміну від Любки Колесси, яка акцентує увагу на жанрово-танцювальній основі крайніх частин твору, С.Доренський прагне персоніфікувати шопенівські образи, надати їм ексцентричного виразу, а f-moll'ну середню частину подає в засурдиненому звучанні, де на зовсім розмитому гармонічному фоні ледь прослуховується віддалене проведення мелодії.

10. Назайкинский Е. Музыка и экология / Е. Назайкинский // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 8–18.
11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 319 с.
12. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Нью-Йорк, 1991. – 175 с.

В статті розглядаються теоретичні аспекти національного музично-виконавського стилю. В світлі виконавського мистецтва видатної української пианістки Любки Колесси обґрунтовується ефективність комунікативного підходу як універсального методу дослідження національної специфіки індивідуального музично-виконавського стилю.

Ключові слова: національний музично-виконавський стиль, комунікативний принцип, музично-виконавське мовлення, пианістичне мистецтво Любки Колесси.

This article examines theoretic aspects of the national musical-performing style. Effectiveness of the communicative approach as universal method of research of the national characteristic of the individual musical-performing style is substantiated in the light of the eminent Ukrainian pianist Lubka Kolessa's performing art.

Key words: national musical-performing style, communicative principle, musical-performing speech, Lubka Kolessa's pianistic art.

УДК 78.087.684

ББК 85.314

Ольга Фабрика-Процька

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ НА МІЖНАРОДНИХ ФЕСТИВАЛЯХ “ЛЕМКІВСЬКА ВАТРА”

У статті розглянуто діяльність і функціонування фестивалів лемківської культури, які проходять на території України та за кордоном, розкрито аспекти збереження національних традицій у сучасний період.

Ключові слова: лемки, фольклор, традиції, лемківські фестивалі, аматорське мистецтво, діаспора, етнос.

**Ватро, Ватро, Бог тя створив
Ей, і нас внески до тя привів,
Ей, в наши гори през Магуру
На свято лемківской культури
Здалека с ми приїхали...**

У період глобалізації масової культури надзвичайно важливого значення набувають культурні явища, які дають змогу окремій людині чи певній спільноті задекларувати свою оригінальність, унікальність, неповторність і цим бути цікавими світові й собі. Сучасна традиційна мистецька культура інтегрує в єдине ціле не лише субетнічні прояви українського фольклору, а й фольклорні здобутки інших національних груп.

Характер розселення народу, безумовно, впливає на збереження й розвиток ним своєї етнічності. Оскільки діаспорна група зазвичай менша за чисельністю проти етносу, на території якого вона проживає, її місце в етнічній структурі населення тієї чи іншої країни чіткіше визначається поняттям “етнічна (національна) меншина”.

Метою статті є ознайомлення громадськості з характером проведення і засадами функціонування аматорських фольклорних фестивалів лемківської культури, а також ступенем збереженості національних традицій і фольклору лемків та їх нащадків у сучасний період.

Діаспорні групи переважно вкорінені в соціально-економічні, культурні та соціально-політичні параметри народів, серед яких вони проживають. Необхідною умовою подальшого існування діаспори й інтеграції як життєздатної спільноти є культурна адаптація її членів – засвоєння мови, культури, норм і стереотипів поведінки відповідного середовища. Водночас цей процес несе й певну загрозу для існування етнічної групи саме як діаспори. Частина її пред-

ставників у другому-третьому поколіннях, тобто діти або онуки першопоселенців, повністю розчиняється серед основного етносу держави – асимілюється.

Нинішня українська діаспора – друге, третє, четверте покоління українських емігрантів глибоко вкорінена в соціальне, економічне та культурне життя своїх країн, і цілком природно, що її представники спілкуються мовою, котра виконує функції державної (офіційної, загальноживаної) в даній країні. Статистика свідчить, що чисельність тих, хто володіє українською мовою, у середовищі діаспори неухильно зменшується. “Нас, українців – російськомовних і англomовних, полонізованих і румунізованих, угоризованих і ословачених, і всіх інших не українськомовних, – набагато більше, ніж українців українськомовних”, – констатував у виступі на одному з Всесвітніх форумів українців голова Української всесвітньої координаційної ради Іван Драч і з боєм говорив, що “мовна шагренева шкіра українства зменшується” [1, с.25].

Уже те, що діаспора є і своїм буттям урізноманітнює та збагачує українську присутність у світі, – надзвичайно цінне. Тому налагодження, розширення й зміцнення зв’язків з українською діаспорою є моральним обов’язком України. “...Згуртованість лемків навколо національної ідеї, їхня вірність традиціям предків слугують шляхетним прикладом для наших співвітчизників – як в Україні, так і в діаспорі”, – відзначив Президент України Віктор Ющенко у вітальному листі V Всеукраїнському з’їзду лемків, що проходив у жовтні 2009 р. в Івано-Франківську.

Щороку в Україні проводиться понад 50 різноманітних музичних фестивалів міжнародного, всеукраїнського та регіональних рівнів, серед яких чільне місце посідають аматорські фольклорні фестивалі. Однак актуальним є розгляд розвитку лемківських фольклорних фестивалів, що проходять в Україні й за кордоном. Завдяки старанням і зусиллям активістів лемківських організацій далеко за межами України продовжують жити українські традиції, питоме українське слово, пісня та мова, розвиваються нові таланти й здібності молодого покоління. З кожним роком ці фестивалі набирають обертів, виявляють нові таланти, популяризують своєрідну культуру лемків – етнографічної групи українців, а основне – сприяють збереженню спадкоємності національних традицій. Особливістю фольклорних фестивалів є те, що вони репрезентують традиційну народну культуру тих етнографічних районів, яких нині майже немає на мапі сучасної України. Зокрема, мова йде про Лемківщину, Надсяння, Холмщину та Підляшшя, які внаслідок повоєнного періоду, після Другої світової війни, поділу територій відійшли під юрисдикцію Польщі, а населення було насильно депортовано з місць свого споконвічного проживання на територію УРСР і на північні й західні землі Польщі. Вирвані зі сформованого соціуму й кинуті в іншу “радянську” реальність, депортовані опинилися на межі духовного вимирання, утрати своєї етнолокальної та навіть національної ідентичності.

З історії відомо, що до початку 90-х років минулого століття в Україні середовищем збереження й передачі знань про історію, звичаї та обряди, мелодії пісень, віншувань, поезій авторів рідного краю була сім’я. З утворенням у 1988–1989 рр. суспільно-культурних товариств “Лемківщина”, “Холмщина”, “Надсяння”, “Підляшшя” стало можливим міжродинне, спільне із земляками святкування різноманітних календарних свят. Практично кожне товариство щороку поповнюється новими хоровими колективами, учасники яких проводили й продовжують проводити активну діяльність у справі популяризації перлин народної пісенної та поетичної творчості своїх рідних теренів і загальноукраїнського репертуару на різноманітних святах, оглядах, фестивалях. Нині особливо важливим є збереження автентичного фольклору, який передає традиційну народну манеру виконання пісень, танців, відтворення обрядів тощо.

Лемківські пісні, давні й сучасні, витвори мистецтва (писанки, вироби з дерева та кераміки, соломи, паперу, вишивка), дотепний гумор, різноманітні змагання, конкурси, у яких можна брати участь, усе це побутує на щорічних фольклорних фестивалях “Лемківська ватра” в США, Канаді, Польщі (Ждиня, Глимбоцк, Сопот, Перемишль, Балигород) і на території України під назвою “Дзвони Лемківщини” (м. Монастириськ Тернопільської обл.), “Відгомін Бескидів” (сmt. Рожнятів Івано-Франківської обл.), “Плаче і кличе Зелена Неділя” (с. Копанки Калуського р-ну Івано-Франківської обл.), “Пісні незабутого краю” (м. Городок Львівської обл.), “Стежками Лемківщини” (с. Переможне Луганської обл.), фестивалі-конкурси традицій Холмщини та Підляшшя “Політ на зраненім крилі” (сmt. Оброшине Львівської обл.) та ін. На одному з мистецьких фестивалів Марія Бойко висловила думку, що в більшості учасників фестивалів сценічні костюми та лексика творів, які виконуються, відображають їх етнолокальне коріння,

тим самим створюючи максимально повний органічний мистецький образ, а також виконавцям в естрадному жанрі варто мати в костюмах елементи народного строю. Тоді, де б вони не виступали, буде видно, що це – Україна!

Починаючи з 80-х років ХХ ст. фольклорні традиції почали відроджуватися на польському боці колишньої Лемківщини у вигляді фестивалів. У мальовничих Бескидах селища Ждиня під час фестивалівних днів, крім витворів мистецтва, можна продегустувати лемківські та польські страви, випити смачного охолодженого пива та багато ін. Зокрема, в око впадає хижа з апетитними харчами, перед якою дотепна вивіска лемківською говіркою “Та берте, та їжте, та не дайте ся просити!”. Довкола багато написів, серед яких напис на дереві з назвою вулиці: “Лемко-стріт”. Мабуть, “стріт” запозичено з англійської мови, але воно, на нашу думку, споріднене зі словами “стрітись”, “зустрічатись”. Стрічатися щороку, ділитися спогадами, співати рідних лемківських співанок, оповідати про пережите, трепетно вимовляючи лемківським гваром – “Як ся мате?”, “Ой, чи не забувсь за рік?”, “Цне мі ся за тобом, мій лемківський краю”... Вражає і широкий діапазон учасників – від сивоволосих дідусів і бабусь до найменших школярів. Інтегрованість публіки помітна на кожному кроці, особливо в перервах поміж окремими виступами, у гомоні бесід невеликих груп, де найчастіше чути українську та лемківську мови.

Щороку ватрянні поля збирають декілька тисяч гостей і виконавців із Польщі, України, Словаччини, Австрії, Канади, США, Франції та інших країн. Приємно, що, не зважаючи на відмінності в традиціях і культурі між різними територіальними гілками діаспори, соціальному походженні, освіті, статусі й вартісних орієнтаціях її представників, лемки діаспори зберігають спільність інтересів і рідний серцю фольклор... На одній із “Ватр”, що проходила в Польщі, прозвучала думка, що фестивалі лемківської культури відображають діючу на культурній і артистичних нивах українську націю, а тому важливим є той факт, що Польща – країна багатокультурна, а домінуюче суспільство повинно частіше це спостерігати не лише як акт толерантності, але також як готовність підіймати розмаїті форми міжкультурного діалогу.

Понад двадцять років підряд фестиваль лемківської культури успішно організовує в Торонто Об’єднання лемків Канади на території оригінальної оселі під назвою “Лемківщина”. Започатковано її в 1972 році. Оселя є місцем відпочинку й культурної розваги не лише для членів Об’єднання лемків Канади та членів їхніх родин, але й для всієї української спільноти. Саме в далекому 1986 році на її території було зорганізовано першу “Лемківську ватру”. Оселя “Лемківщина” – немов справжнє лемківське село на канадському боці.

Мистецька програма фольклорних фестивалів, які проходять кожного року за 150 км від Торонто, постійно поповнюється цікавими виступами різних колективів, зокрема, гурту “Під облачком”, дуєтів “Кольори”, “Золоті струни”, танцювального ансамблю “Ватра” та ін. Серед учасників беруть участь і виконавці лемківських пісень з України – відомі професійні співачки Софія Федина та Ганна Чеберенчик. Їхні виступи за кордоном завжди проходять з великим успіхом.

Порозуміння і єдність, щире спілкування особливо цінні й потрібні в нинішньому складному та прагматичному світі. На одній із конференцій, яка розглядала лемківські проблеми, перший голова товариства “Лемківщина” м. Київ Микола Горбаль підкреслив, що [...] діалекти є джерельцями, які живлять мовну ріку народу, а етнографічні відмінності фестивалів лише скрашують та збагачують національну культуру у контексті відродження Лемківщини.

Установлення тісних дружніх контактів з українцями діаспори, підтримання духу українства на рідних теренах шляхом громадсько-політичних і національно-культурних заходів, а також плекання в наймолодших нащадків історичної та культурної пам’яті свого коріння є нині одним із провідних напрямів діяльності всіх суспільно-культурних організацій.

Підсумовуючи, слід наголосити, що фестивалі лемківської культури несуть великий емоційний заряд патріотизму. Лемківські пісні залюбки виконують і холмщаки, і надсянці, гуцули й бойки, уміло вплітаючи у свій репертуар. “... Ми горді, – сказав голова Всеукраїнського Товариства Лемківських Об’єднань Олександр Венгринович, – що лемківська пісня входить у репертуари визначних артистів України, зокрема, Джамала (Крим) на одному з конкурсів, що проходив у Юрмалі, з піснею “Ой верше, мій верше” завоювала гран-прі”.

Таким чином, діяльність фестивалів лемківської культури як фестивалів єднання, що проходять як в Україні, так і за її межами, які визнані на міжнародному рівні, розвивається і з

кожним роком набирає обертів, підтверджуючи збереження національних традицій і цінностей для наступних поколінь.

1. Трошинський В. П. Українці в світі / В. П. Трошинський, А. А. Шевченко. – К. : Альтернативи, 1999. – С. 25.
2. Сирник Я. Український альманах / Я. Сирник. – Варшава : Об'єднання українців у Польщі, 2009. – 324 с.
3. Canadian Lemko Association (Lemko OLK). – Toronto (Canada).

В статтє рассмотрена деятельность и функционирование фестивалей лемковской культуры, которые проходят на территории Украины и за рубежом. Раскрыты аспекты сохранения национальной традиции в наше время.

Ключевые слова: лемки, фольклор, традиции, лемковские фестивали, аматорское искусство, диаспора, этнос.

The presented article describes activity Lemkos and their cultural festivals which are held in Ukraine and abroad. It shows the aspects of saving national traditions nowadays.

Key words: lemkos, folklore, traditions, festivals, amateur art, diaspora, ethnos.

УДК 930. 85 (= 161.2) (100) “19”

ББК ТЗ (9 = Укр) 6-7

Наталія Гумницька

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВИМІР

“Наука займає в системі культури основне значення як її теоретична база, сума досвіду та джерело натхнення”.

Омелян Пріцак

“Я належу до покоління, для якого діаспора була легендарним явищем і стала реальністю”.

Оксана Пахльовська

У статті досліджено життя української діаспори міжвоєнного й частково повоєнного періоду в країнах європейського континенту. На прикладі окремих визначних постатей висвітлено досягнення і вклад українців в європейську культуру. Показано роль української еміграції (другої і третьої хвилі) в утвердженні національної ідеї та розбудові незалежної української держави.

Ключові слова: українська діаспора, культура, мистецтво, європейський внесок, національна ідея.

За вісімнадцять років незалежної української держави не вдалося сформувати монолітної національної еліти, здатної визначити чітко національну ідею і стратегічні засади розбудови єдиної демократичної правової України, що відповідає кращим європейським і світовим стандартам. Повернення історичної пам'яті українцям, зокрема у сфері культури, а значить, і науки як її теоретичної бази, є надзвичайно своєчасною й запитаною суспільством проблемою.

Новий історичний перерозподіл Європи, що склався після Першої світової війни, більшовицького перевороту в Росії, поразки визвольних змагань українців 1917–1930 рр., призвели до масової політичної еміграції українців. Поза національними теренами України діяли тоді аж три українські легальні уряди – УНР із центром у Тарнові, ЗУНР з осідком у Відні, КНР (Кубанська Народна Республіка) у Празі. У 20-ті роки ХХ ст. ідеолог національно-визвольного руху Степан Бандера наголошував на виконанні еміграцією “одповідальної частини загальнонаціональної і загальнодержавної програми української нації, націленої на справу будівництва Української Держави” [1].

Аналіз досягнень діаспори того періоду з історичної ретроспективи [2–5] вражає масштабами, розмахом діяльності в усіх сферах життя, насамперед гуманітарній. У надзвичайно складних умовах бездержавності в стислі терміни українська інтелектуальна еліта зуміла згуртуватися, виробити стратегію й тактику відродження національної ідеї в країнах зарубіжжя, насамперед Європи. Невдовзі була розбудована мережа різних інституцій, серед яких чільне місце зайняли наукові, освітні, мистецькі заклади, що мали за мету виплекати національно-свідомі, високопрофесійні українські кадри європейського зразка.

Рамки статті дозволяють лише окреслити широкомасштабну діяльність української діаспори міжвоєнного періоду у світових широтах, насамперед європейських. Вивчення окремих культурних явищ і визначних постатей того періоду ще чекають на своїх фундаментальних дослідників.

Європейська діаспора

Празька гілка. Після поразки визвольних змагань згідно зі статистикою близько 22 тис. української інтелігенції, політичних і громадських діячів знайшли свій притулок у Чехословаччині, президент якої Томаш Масарик, великий гуманіст і демократ, виявив до неї надзвичайну прихильність і дружлюбність. У цей період Прага стала найпотужнішим осередком культурно-національного життя українських емігрантів за кордоном значною мірою завдяки Українському Громадському Комітетові, заснованому в Празі в 1921 році [6].

Основні наукові та навчальні інституції, що успішно діяли на цих теренах: Український вільний університет, Український вищий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, Українська господарська академія в місті Подебради, Українська Студія пластичного мистецтва, Український Академічний Комітет, Українське історико-філологічне товариство.

Заснований 28 травня 1925 р. Музей Визвольної Боротьби України став **важливим центром культурного життя української Праги, духовного обміну з науковими установами світу й головним банком збереження національних пам'яток усього українства (музеєві було пожертвовано з різних частин світу й материкової України понад 700 тисяч матеріалів)**. Він працював виключно на добродійних засадах і був закритий під тиском комуністичного режиму в 1948 році [7].

У 1922 р. було засновано Центральний Союз Українського Студентства в Празі, який став всеохоплюючою молодіжною українською організацією в чужоземному світі. Ініціатором і одним з її членів-засновників стало Українське Академічне Товариство “Січ” у Відні (1868–1947).

Прага міжвоєнного періоду стала інтелектуальним тлом формування української національної ідеї, інтенсивного творчого діалогу української інтелігенції по лінії Прага–Париж, Прага–Краків, Прага–Берлін, Прага–Відень, Прага–Варшава, з побратимами з Києва, Львова, Харкова.

Феномен празької української еміграції полягає в *системності* організації науки й освіти, яка дала можливість створити низку так званих *празьких шкіл*: поетичну, археологічну, історичну, мистецьку. Зокрема, до празької археологічної школи належали такі відомі археологи, як Ярослав Пастернак, Вадим Щербаківський, Левко Чикаленко, Олег Кандиба-Ольжич, Іван Борковський. Дивовижною є праця надзвичайно обдарованої особистості – Олега Кандиби-Ольжича, який за своє коротке життя (36 років) став блискучим поетом, видатним археологом, відомим громадсько-політичним діячем, поліглотом (знав дев'ять європейських мов). Олег Кандиба був одним із кращих знавців європейського енеоліту, зокрема трипільської культури, читав американським студентам лекції з європейської археології. Сам він вважав своїм справжнім покликанням поезію [8].

У Празі творила ціла плеяда знаменитих поетів, серед яких: Олександр Олесь, Євген Маланюк, Юрій Дараган, Оксана Лятуринська, Олекса Стефанович, Леонід Мосендз, Олена Теліга.

Помітний внесок у музичну культуру того часу здійснили відомі теоретики музики Федір Шешко й Василь Барвінський, композитори Нестор Нижанківський і Федір Якименко (брат композитора Якова Степового), Віра Березовська. Тут творила модерну європейську музику перша українська жінка-композитор Стефанія Туркевич. Не можна не згадати відому родину

Колесса: Філарета Колессу, Олександра Колессу й Миколу Колессу, життя і творчість яких були тісно пов'язані з Прагою.

На перехресті західноєвропейських культур у міжвоєнній Празі зародилася колонія українських митців, творчість яких мала великий резонанс у чеських мистецьких колах. Це стало можливим завдяки талановитому організаторові українського культурного життя за кордоном Дмитрові Антоновичу – відомому історику мистецтва, дипломату, одному із засновників (24 грудня 1923 р.) Української Студії пластичного мистецтва в Празі, її ректору до 1932 року. Студія стала справжньою Українською Академією образотворчого мистецтва, яка випустила плеяду талановитих митців. Особливо це стосується празької групи графіків, насамперед Віктора Цимбала, Роберта Лісовського, Володимира Січинського, Миколи Бутовича, Катерини Антонович, Галини Мазепа, Юрія Вовка. Тут навчалися також Петро Холодний-молодший, Степан Колядинський, Євген Норман, Оксана Лятуринська, Галина Мазуренко, Павло Громницький, Ярослава Музика. Довгий час працювали й творили Іван Кулець, Михайло Бринський, Іван Мозалевський, Сергій Мако, Василь Хмелюк, Онуфрій Пастернак і ще десятки імен. Важлива подія сталася в 1998 р. – працівники Слов'янської Бібліотеки в Празі, опрацьовуючи так звані “засекречені фонди”, виявили понад 1000 творів 68 митців українського графічного мистецтва, що були колись власністю Музею Визвольної Боротьби України і вважалися назавжди втраченими, серед них праці Нарбута, Гординського, Кричевського, Кульчицької, Касіяна, Гаврилко, Ковжуна.

Слід наголосити, що українські вчені, митці, письменники в міжвоєнній Празі творили не на маргінесі, а часто ставали гордістю й чеського народу. Зокрема, Іван Горбачевський заклав основи чеської біохімії, заснував празький Інститут лікарської хімії, а Іван Пулюй створив кафедру електротехніки в Празькій політехніці, якою керував до кінця свого життя. Тут плідно творив світової слави філософ, історик культури й літератури, славіст Дмитро Чижевський, а гордістю української історіографії стали Олександр Шульгин, Семен Наріжний, Федір Слісаренко, Степан Віднянський. **У музеях Чехії й Словаччини знаходяться сотні картин українських художників, які за оцінками мистецтвознавців є вагомим внеском в європейський авангард першої половини ХХ століття** [9].

Австрія: Відень. У 20–30 рр. ХХ ст. Відень, як і Прага, став центром української політичної еміграції, яка активно працювала на реалізацію української національної ідеї всіма можливими засобами, насамперед розбудовою українського інтелектуального життя. У 1929 р. у Відні виникла Організація українських націоналістів.

Помітну роль на шляху духовного й політичного виховання відіграло Українське Академічне Товариство “Січ” (засноване 9 січня 1868 р., утратило історичне існування в 1947 р.), яке спричинилося до заснування Центрального Союзу Українського Студентства в Празі в 1922 році [10].

Саме у Віденському університеті (на медичному факультеті) студент Іван Горбачевський розпочав свою наукову кар'єру під керівництвом всесвітньо відомого хіміка Еміля Людвіга. Світову славу йому принесла робота із синтезу сечової кислоти, яку вчений здійснив у 28 років. Він – автор чотиритомного підручника фізіологічної хімії чеською мовою і органічної хімії українською мовою й ініціатор створення української хімічної термінології. Плідна й самовіддана творча діяльність професора Горбачевського проходила в трьох країнах – Австро-Угорщині, Чехії й Україні та стала вагомим внеском у світову наукову скарбницю.

І ще доля однієї творчої потуги пов'язана з Віденським університетом (навчався на теологічному, філософському – фізико-математичне відділення – факультетах). Це всесвітньо відомий наш земляк із Поділля Іван Пулюй. Він викладав у Віденському й Празькому університетах. Був державним радником з електротехніки в Чехії та Моравії. У 1915 р. видрукував книгу “Україна та її міжнародне значення”, у якій стверджував: “Самостійність України є, на наш погляд, ключем до мирної зали Європи” [11].

У січні 1921 р. у Відні з ініціативи Михайла Грушевського відкрився Український вільний університет із двома факультетами – філософським і юридичним. Його першим ректором став професор Олександр Колесса – відомий лінгвіст, фахівець з історії, літератури, етнографії, а також член парламенту Австрії (1907 р.). Олександр Колесса був одним із фундаторів Української культурної ради, яка опікувалася українськими школами.

Окрасою європейських оперних сцен і музичних фестивалів була Ірина Маланюк, яка після студій у Віденській Музичній Академії стала примадонною оперних театрів Відня, Граца, Цюриха, а в Баварській державній опері в Мюнхені отримала високе відзначення титулом “камерзенгерін” [12].

У післявоєнний період центр українського життя з Відня переноситься до Зальцбурга. Тут на той час діяли Український народний університет, гімназія, сільськогосподарська школа. Українські студенти здобували ґрунтовну освіту в університетах Відня, Інсбрука та Граца.

Німеччина: Берлін, Мюнхен. Естафету науково-культурного й суспільно-громадського життя в повоєнний період підхопила українська діаспора Німеччини, основою якої була політична інтелектуальна еміґрація.

У міжвоєнний період (1926–1945 рр.) у Берліні працював Український науковий інститут, фундований гетьманом Павлом Скоропадським. Інститут давав стипендії молодшим українським науковцям і студентам, які навчалися у високих школах Німеччини, й утримував студентський дім у Берліні [13].

У культурно-освітній галузі найбільш активно проявила себе українська еміґрація Західної Німеччини. Під проводом доктора Дмитра Дорошенка діяло Центральне представництво української еміґрації (ЦУПЕ), яке мало ряд референтур, а саме: церковних справ, наукових, високого шкільництва, середніх і фахових шкіл, літератури й мистецтва, дошкільного виховання.

Мюнхен на той час став осередком українського високого шкільництва. Тут у 1945 р. відновив свою діяльність Український вільний університет (ВВУ), який успішно працював у Празі в міжвоєнний період. ВВУ мав два факультети – філософський і права та суспільних наук.

У 1945 р. в Авґсбурзі було засновано Українську Вільну Академію Наук з відділами: передісторії, історії та теорії літератури, мовознавства, мистецтвознавства, педагогіки й психології, книгознавства, біології та медицини. При академії існували Товариство охорони українських пам’яток на чужині, Музей-архів, бібліотека. Крім УВАН, у Мюнхені існували Українське історично-філологічне товариство, Українська Висока Економічна Школа, Українська Православна Богословська Академія.

По війні деякий час функціонував Український науково-технічний інститут із такими відділами: агрономічно-лісовий, фармацевтичний, ветеринарно-зоотехнічний, інженерний, економічний. Крім аудиторного, в інституті велася заочна форма навчання. Інститут став спадкоємцем Української господарської академії в Подєбрадах, що припинила своє існування в 1945 р.

У Мюнхені 30 березня 1947 р. було відроджене Наукове товариство імені Шевченка, головою якого обрали професора Івана Раковського, а генеральним секретарем – професора Володимира Кубійовича (пізніше очолив Європейське НТШ), який у 1948 р. став одним із головних редакторів багатотомної “Енциклопедії Українознавства”. У 1951 р. – НТШ [14].

Ще одна потуга енциклопедичного масштабу творила на теренах цього краю. Це Дмитро Чижевський – визначний славіст, дослідник української й слов’янських літератур, історії культури, філософії й слов’янської духовності, першовідкривач українського бароко, чинний і почесний професор багатьох престижних університетів світу, зокрема Гарвардського (США, 1951–1956), дійсний член Гейдельберзької академії (з 1962 р.) [15].

У Мюнхені творив знаменитий скульптор з Івано-Франківщини Григорій Крук (навчався в Краківській і Берлінській академіях мистецтв). Його скульптурні твори стали окрасою музеїв Європи: Національного в Парижі, Британського в Лондоні, Східнонімецького в Регенсбурзі [16].

Значною мірою підготовці високопрофесійної й патріотичної молоді сприяли структури: Спілка Української Молоді (СУМ), Пласт, Союз Українських Пластунів (СУП), Центральний Союз Українського Студентства (ЦЕ СУС), який у 1947 р. відновив свою активну працю в Мюнхені після закриття в Празі.

Франція: Париж, Сарсель. Не зовсім сприятливі умови життя в повоєнній Німеччині змусили велику частину української еміґрації покинути її межі. Частина українських інтелектуалів виїхала за океан (Америка, Канада, Австралія), а частина обрала Францію, уряд якої ставився доволі лояльно до емігрантів. Тоді серед політичних емігрантів опинилися відомий письменник і діяч Центральної ради Володимир Винниченко, а також голова Директорії Симон Петлюра, убитий радянським терористом у Парижі в 1926 році [17].

З ініціативи колишніх вояків Армії УНР у 1926 р. створено Союз Українських Емігрантських Організацій у Франції, з яким співпрацювало комбатантське Товариство бувших вояків

Армії УНР у Франції, засноване в 1927 році. Товариство об'єднувало 22 філії, близькими до його середовища були тижневик “Тризуб” і Бібліотека ім. Симона Петлюри в Парижі з книжковим фондом, архівом і музейними матеріалами. У 1932 р. засновано поборницьку організацію Український Народний Союз Франції (УНС), що об'єднував емігрантів з усіх українських земель (1939 р. близько 5000). Під патронатом УНС видавався тижневик “Українське слово” в Парижі, а в 1938 р. засновано першу українську друкарню у Франції.

З Парижем пов'язані імена всесвітньо відомого математика з Полтавщини Михайла Остроградського, лауреата Нобелівської премії в галузі фізики Жоржа Шарпака, світової слави скульптора Олександра Архипенка, українського письменника, художника, перекладача, літературознавця, культуролога Святослава Гординського. Парижу віддав увесь свій творчий геній всесвітньо відомий артист, хореограф, реформатор балету, основоположник неокласицизму Сергій Лифар, киянин, нащадок славного роду Лифарів. У 1947 р. Сергій Лифар заснував у Парижі Інститут хореографії, а з 1955 р. вів курс історії та теорії танцю в Сорбонні, був ректором Університету танцю, професором вищої школи музики та почесним президентом Національної ради танцю при ЮНЕСКО.

Помітний слід у такій багатій малярській палітрі Парижа залишили митці з України. Серед них: Михайло Андрієнко, Олекса Грищенко, Василь Хмельок, Темистокль Вірста, Кассандр (Мурон Адольф), Михайло Гаврилко, Святослав Гординський, Павло Громницький, Йоанна Нижник-Винників, Софія Зарицька, Юрій Кульчицький, Петро Омельченко, Микола Вакар.

Найвагомішим доробком української діаспори того періоду був проект “Енциклопедія Українознавства” (11 томів), що стала джерелом знань про Україну для чужинців, слугувала для потреб багатомільйонної української еміграції.

Польща: Варшава, Краків. Суспільно-культурне життя українців у Польщі міжвоєнного періоду було досить розвинене. Особливою потугою став Український науковий інститут у Варшаві, заснований заходами екзильного уряду УНР 1928 р. при польському Міністерстві віровизнань та освіти. Інститут був покликаний плекати студії з різних ділянок українознавства. У ньому працювали відомі вчені, серед них: О.Лотоцький, А.Яковлів, Р.Смаль-Стоцький, К.Мацієвич, В.Садовський, Б.Лепкий. Діяльність інституту виявлялася головним чином у науково-видавничій справі. Загалом інститут видав понад 77 томів різних публікацій (у тому числі 54 томи праць). Зокрема, “Нарис історії України” (Д.Дорошенка), “Діярій гетьмана Пилипа Орлика” (за ред. Я.Токаржевського), “Гетьман Пилип Орлик” (Б.Крупницького), “Українсько-московські договори XVII–XVIII ст.” (А.Яковлева). З 1932 р. інститут почав працювати над повним критичним виданням творів Тараса Шевченка за редакцією П.Зайцева. Із запланованих 16 томів вийшло 13. Також вийшов переклад Максима Рильського поеми “Тадеуш” А.Міцкевича. Після окупації Варшави німцями 1939 р. інститут перестав існувати, а його бібліотека й архіви загинули.

У Варшавській і Краківській академіях мистецтв здобули європейську освіту відомі українські майстри пензля, серед яких Олекса Новаківський, Роман Сельський, Олена Кульчицька, Іван Труш, Олекса Сміх-Шатківський.

У Криниці (тепер – територія Польщі) народився світової слави художник-примітивіст, відомий під псевдонімом Никифор (справжнє прізвище цього українця-лемка Дровник). Світову популярність митцю-самоуку принесла виставка його творів у Парижі, організована в 1932 р. Львівським народним музеєм імені Т.Шевченка. До визначних українських учених, які залишили свій слід на польській землі, належить Володимир Кубійович, який навчався в Краківському університеті й працював там доцентом.

Навіть побіжний аналіз культурно-мистецького життя української діаспори міжвоєнного періоду XX ст. підтверджує її фундаментальну роль у збереженні історичної пам'яті українського народу, розбудові фундаменту майбутньої незалежної Української держави в умовах бездержавності.

Найвагоміші досягнення європейського українства цього періоду – збереження культурної та політичної ідентичності української нації, забезпечення *тягlosti* її присутності в просторі та часі на європейському континенті й тим самим підтвердження європейської ідентичності українців.

Міжвоєнна еміграція стала фактично національно-політичним і духовно-культурним феноменом, який творив Українську державу поза її географічними межами та став духовним

мечем, що спричинився до руйнації стіни тюрми народів і повернув утрачену національну пам'ять українцям.

Діаспора виконувала щонайменше два рівновеликі завдання: творила передумови для незалежності України й формувала інтелектуальний і духовно-культурний продукт національної та світової цивілізації.

Життя української діаспори ділиться на два кардинально відмінні періоди: бездержавної України та України незалежної. Відповідно різняться їхні історичні функції й завдання. Діаспора, що творила в умовах бездержавності, готувала підвалини відродження Української держави, а сучасна українська діаспора – утверджує її добре ім'я у світі. Стратегічна мета обох діаспор одна: незалежна демократична соборна Україна в центрі Європи.

Проблеми співпраці материкової України й діаспорної України глибоко аналізує літературознавець, перекладач і культуролог Оксана Пахльовська [18].

Це лише наблизена спроба з ретроспективи часу оцінити ті процеси, що відбувалися в культурно-мистецькому житті української еміграції 20–50-х років ХХ ст. Безперечно, для цього потрібні фундаментальні дослідження кожного з означених у статті процесів, явищ чи окремих постатей.

1. Зарубіжні українці / [С. Ю. Лазебник (кер. авт. кол.), Л. О. Лещенко, Ю. І. Макар та ін.]. – К. : Вид-во “Україна”, 1991. – С. 22.
2. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 / С. Наріжний. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. – 270 с.
3. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / Симон Наріжний. – Львів ; Кент ; Острог, 2008. – 370 с. : іл. – 834 с.
4. Верига В. На службі народній. Визначні постаті української діаспори / Василь Верига ; [відп. ред. О. Купчинський]. – Львів, 2007. – 312 с.
5. Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині / Оксана Пеленська. – Нью-Йорк ; Прага, 2005. – 222 с.
6. Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині / Оксана Пеленська. – Нью-Йорк ; Прага, 2005. – С. 12–15.
7. Головацький І. Віхи української історії / Іван Головацький. – Львів, 2006. – С. 46–47.
8. Павлів Д. Олег Кандиба-Ольжич – археолог / Дмитро Павлів // Постаті української археології. – Львів, 1998. – С. 98–99.
9. Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині / Оксана Пеленська. – Нью-Йорк ; Прага, 2005. – С. 22–23.
10. Кухар Р. Віденська “Січ” / Роман Кухар. – К., 1994. – С. 10–12.
11. Шендеровський В. Славні постаті української науки / Василь Шендеровський // У майбутнє – в ім'я України! : матеріали III Всеукраїнського форуму українців. – К., 2001. – С. 160–161.
12. Павлишин С. Історія однієї кар'єри / Стефанія Павлишин. – Львів : Вид-во “Вільна Україна”, 1994. – 108 с.
13. Енциклопедія Українознавства. – Львів, 2000. – Т. 9. – С. 3434.
14. Жуковський А. Нарис історії Наукового товариства ім. Т. Шевченка в Європі / Аркадій Жуковський. – Львів ; Париж, 2000. – С. 58–61.
15. Енциклопедія Українознавства. – Львів, 2000. – Т. 10. – С. 3747.
16. Абліцов В. Галактика “Україна”. Українська діаспора: видатні постаті / Віталій Абліцов. – К., 2007. – С. 311.
17. Енциклопедія Українознавства. – Львів, 2000. – Т. 9. – С. 3434.
18. Пахльовська О. Ave, Europa! : ст., доп., публіц. (1989–2008) / Оксана Пахльовська. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. – С. 199.

В статтє исследовано жизнь украинской диаспоры междувоенного и, частично, послевоенного периода в европейских странах. На примере отдельных известных личностей освещено достижения и вклад украинцев в европейскую культуру. Показано роль украинской эмиграции в утверждении национальной идеи и строительстве независимого государства Украина.

Ключевые слова: украинская диаспора, культура, искусство, европейский вклад, национальная идея.

The article researches the life of Ukrainian Diaspora of interwar and partly postwar periods in European countries. It enlightens the achievements and contributions of Ukrainians into European culture using the examples of individual persons. The role of Ukrainian emigration (of the second and third wave) in strengthening of national idea and the development of independent Ukrainian state is shown.

Key words: Ukrainian Diaspora, culture, art, European contribution, national idea.

УДК 74 (477)
ББК 85.1 (4 Укр)

Петро Кузенко

РОЛЬ ФІЛАДЕЛЬФІЙСЬКОГО ОСЕРЕДКУ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ У ЗБЕРЕЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

Стаття присвячена діяльності філадельфійського осередку Об'єднання українських митців в Америці. У ній проаналізовано просвітницький, мистецтвознавчий і творчий вектори діяльності його членів у справі збереження національних традицій українців. Особлива увага приділяється внеску в національну культуру таких діячів, як П.Андрусів, П.Мегик, П.Капшученко та В.Дорошенко.

Ключові слова: національні традиції, образотворче мистецтво, українська діаспора.

Розвиток національного мистецтва українців другої половини ХХ ст. поза межами рідної землі довгий час був предметом аналізу виключно авторів із середовища української діаспори П.Мегики, І.Кейвана, С.Гординського, П.Андрусіва та ін. Із здобуттям Україною державної незалежності вивчення цього важливого пласта національної культури стало предметом досліджень учених України, зокрема О.Федорука, Д.Степовика, Н.Велігоцької, які зосередили увагу на вивченні творчих здобутків українських митців у різних частинах світу. Мета нашого дослідження – визначити вектори діяльності українських митців філадельфійського осередку та розкрити його роль у збереженні національних традицій.

Суспільно-політичні катаклізми першої половини ХХ ст. спричинилися до еміграції українських митців у різні куточки світу. Особливої сили цей процес набув після Другої світової війни, коли більшість прогресивної української інтелігенції була змушена покинути рідну землю в пошуках притулку в країнах Західної Європи, Латинської Америки, США та Канади.

Приїзд до США великої кількості українських митців, які творили в різних галузях образотворчого мистецтва, значно активізував національне життя й суттєво вплинув на розвиток української культури в діаспорі. Національні мистецькі осередки сформувалися в найбільших містах США: Нью-Йорку, Філадельфії, Міннеаполісі, Вашингтоні, Детройті, Чикаго та ін. Центром культурно-мистецького життя, закономірно, став Нью-Йорк, де й було засновано Літературно-мистецький клуб із секцією образотворчого мистецтва [4, с.32].

Етапним для історії образотворчого мистецтва української діаспори став 1952 р., коли була утворена найбільша мистецька організація українців за рубежом – Об'єднання митців-українців в Америці (ОМУА) із централлю в Нью-Йорку та філією у Філадельфії. Першим її очолив Сергій Литвиненко, а згодом організація діяла під орудою Святослава Гординського, Петра Андрусіва, Любомира Кузьми, Михайла Черешньовського [6, с.124].

У 1955 р. при ОМУА було засноване Товариство молодих образотворчих митців-українців, а в 1964 р. – студентська секція [4, с.32]. Про значну просвітницьку роль ОМУА засвідчує щорічне видання журналу “Нотатки з мистецтва” за загальною редакцією Петра Мегики [6, с.124].

Нагальна необхідність такого роду інституції для налагодження мистецького життя українців поза межами рідної землі була очевидною, оскільки вже у першій виставці, організованій ОМУА 15–25 березня 1952 р., узяло участь 49 митців із різних частин світу. У презентаціях мистецтва заходами ОМУА брали участь українські митці з Німеччини, Франції, Іспанії, Аргентини, Канади, Австралії та ін. Загалом за час існування ОМУА відбулося понад 250 індивідуальних і спеціалізованих виставок [6, с.126], надруковано багато каталогів, значна кількість яких розіслана до бібліотек і асоціацій у цілому світі.

Провідним вектором діяльності Об'єднання стала активна участь його членів у багатьох важливих культурних подіях у житті української діаспори, приміром, спорудженні пам'ятників видатним національним діячам: Тарасові Шевченку у Вінніпезі (автор А.Дараган, член ОМУА), у Вашингтоні та Буенос-Айресі (автор Л.Моложанін, член ОМУА); Лесі Українці в Клівленді, Огайо й Торонто роботи М.Черешньовського [1, с.55].

Важливу роль у розвитку й утвердженні українського мистецтва на чужині відіграв потужний осередок ОМУА у Філадельфії, до складу якого входили: багатолітній його голова Петро Мегик, Микола Мухин, Андрій Дараган, Володимир Кивелюк, Степан Рожок, Петро Капшученко, Петро Андрусів та ін.

Традиції української та зарубіжної мистецької освіти органічно поєдналися в діяльності мистецької Студії, заснованої при філадельфійському осередку українських митців. Викладачами в цьому навчальному закладі були знані митці й авторитетні педагоги, професійна компетентність яких прирівнювала навчання в цій студії до рівня академічної освіти. Так, адміністратором і викладачем рисунка й історії мистецтва був Петро Мегик; Петро Андрусів викладав графіку, перспективу, композицію й графічну техніку; Степан Рожок – малярство; Стефанія Бережницька – пластичну анатомію; Володимир Кивелюк – малярство; Петро Капшученко – різьбу й кераміку; Василь Дорошенко – графіку та ін. [4, с.77].

Про популярність і авторитет закладу свідчить той факт, що в 1967 р., у п'ятнадцятиліття заснування Студії, у ній нараховувалося 150, а пізніше 200 осіб, представників різних національностей, які бажали одержати солідну мистецьку освіту. Згодом її випускники завоюють визнання не тільки в українському, але й американському мистецькому середовищі [4, с.77].

Українська мистецька Студія стала важливим центром національного культурного життя. У стінах закладу відбувалися наради митців, сесії видавничої колегії журналу “Нотатки з мистецтва”, прийоми на честь поважних гостей, серед яких були Григорій Крук, Василь Кричевський, Северин Борачок, Леонід Моложанин [1, с.56].

Популяризації українського мистецтва в діаспорі сприяв проект, започаткований філадельфійським мистецьким осередком, метою якого була підготовка до друку книги “Творчість українських митців поза Батьківщиною”. Редакційна колегія зареєструвала близько 120 імен українських художників у діаспорі, їх короткі біографії й репродукції картин, що були згодом уміщені в книзі.

Довголітніми організаторами й натхненниками культурно-мистецького життя у Філадельфії були П.Мегик і П.Андрусів. П.Мегик виходець із маленького буковинського села Бочківці. Упродовж 1920–1925 рр. він студіює станкове малярство, а з 1925 до 1928 рр. – декоративне малярство та внутрішню архітектуру у Варшавській академії мистецтв. Уже в 1927 р. його обирають головою мистецького гуртка “Спокій”, членами якого були студенти-українці, зокрема П.Холодний, Н.Хасевич, О.Мариняк, Н.Тищенко, П.Андрусів. Цей гурток діяв під керівництвом П.Мегики аж до початку Другої світової війни [1, с.53].

У 1944 р. П.Мегик був примусово вивезений на роботу до Німеччини, а в 1949 р. емігрував до США, де у Філадельфії жив до кінця своїх днів. Переїхавши на американський континент, він стає активним учасником культурно-мистецького життя української діаспори. Уже в 1951 р. організовує у Філадельфії першу виставку українських митців, а згодом ініціює утворення місцевої філії ОМУА. Водночас, разом із своїм колегою й однодумцем П.Андрусівим, відкриває Українську мистецьку студію у Філадельфії, яку очолював упродовж 30 років. Багато зусиль він доклав до видання журналу “Нотатки з мистецтва” та популяризації образотворчого мистецтва серед української діаспори [7, с.49].

Окрім організаційних і мистецтвознавчих справ, П.Мегик активно займався художньою творчістю. Для його робіт характерна досконала композиція, тяжіння до монументального декоративізму, що перегукується з іконографізмом [1, с.178].

Художником і мистецтвознавцем був також П.Андрусів. Він випускник Варшавської академії мистецтв, працював у Галичині, брав участь у багатьох виставках в Європі та США. Всебічно обдарований митець пробував себе в жанрі портрета, розписах церков, пейзажі, графіці [3, с.46].

Особливе місце у філадельфійському періоді його творчості займає історичний жанр. П.Андрусів є автором багатьох живописних робіт, присвячених історії українського народу: “Різдво в Україні XVII ст.” (1976 р.), “На дворі гетьмана Розумовського” (1967), “Французькі послы у князя Ярослава Мудрого” (1978) та ін. Очевидно, що автор ретельно добирає сюжети до своїх творів, зважаючи на їх історичну достовірність і значущість в історико-культурних процесах української нації. Невипадково завдяки пензлю автора побачила світ картина “Різдво в Україні XVII ст.”, оскільки саме цей історичний період ознаменовує добу розквіту та культурного піднесення української нації. Власне на цьому етапі Україна здійснила потужний крок у всіх напрямках розвитку художньої творчості, небачений із Княжої доби. На полотні відтворено фрагмент різдвяного дня у великому місті, імовірно в Києві. Завдяки багатофігурній композиції автор створює атмосферу всенародного святкування та передає радісну метушню й

різдвяний настрій. Зображення гурту хлопчаків-колядників, які несуть скриню для вертепного дійства, логічно довершує різдвяний пейзаж і вивершує історичну картину культурного життя України XVII ст., у якому активного розвитку набула різдвяна шкільна драма й тісно пов'язаний із нею національний ляльковий театр – вертеп.

Таким чином, зображаючи цю, як й інші історичні картини, П.Андрусів демонструє глибокi знання української історії та культури. Він із великою відповідальністю ставиться до об'єктивності описуваних подій.

Розвиток історичного жанру, на думку П.Андрусіва, є одним із важливих факторів патріотичного виховання майбутніх поколінь. Тому художникам у своїх роботах, наголошує мистецтвознавець, необхідно приділяти увагу славетним сторінкам нашої історії: величі Княжої держави, героїці гетьмансько-козацької доби та визвольних змагань новітніх часів. Такого роду роботи, на його думку, мали б застосування в оформленні друкованих видань [1, с.38–40].

На жаль, розвиток цього елітарного жанру українського мистецтва, попри його важливість, значущість для українського народу, його культури та національної самоідентифікації, усе ж потребував суттєвої активізації. Об'єктивними перешкодами в цьому процесі, як стверджує П.Андрусів, насамперед є несприятливі умови творчості українських митців, яким, на відміну від сусідніх народів, довелося творити в умовах відсутності державності, долаючи різні політичні, ідеологічні й матеріальні перешкоди. Тому тільки поодинокі митці-ентузіасти, іноді жертвуючи власними інтересами, наважувалися розвивати цю проблематику [1, с.33–41].

Турбота П.Андрусіва за долю українського мистецтва, зокрема його розвиток в умовах еміграції, відчутна практично в кожній його мистецтвознавчій публікації. Так, в одній із своїх праць він пропонує конкретний план першочергових заходів об'єднання українців США в галузі образотворчого мистецтва. Серед важливих кроків у справі збереження традицій національного образотворчого мистецтва автор відзначив такі: по-перше, ідентифікація пам'яток української культури, які присвоєні чужинцями й знаходяться в колекціях різних країн світу, зокрема російських, польських, румунських, угорських та ін.; по-друге, збереження для української культури найкращих зразків сучасного малярства; по-третє, опіка сучасним процесом розвитку образотворчого мистецтва, передусім завдяки створенню мистецьких центрів, музеїв, архівів тощо.

У Філадельфії впродовж довгого часу жив і творив видатний український скульптор Петро Капшученко. Майбутній художник народився 1915 року в Дніпропетровську. Добру фахову освіту здобув у місцевому художньому училищі. Згодом йому судилося відчувати лихоліття Другої світової війни, поневіряння на примусових роботах у Німеччині й еміграцію до Аргентини та США. Осівши в 1963 р. у Філадельфії, скульптор відразу поринув у бурхливе мистецьке життя визначного центру українців Америки. Уже в лютому 1964 р. він узяв участь у загальній виставці членів філадельфійського об'єднання митців. На експозиції його творів в Америці з'являються схвальні відгуки в пресі: “Петро Капшученко – це великий талант. Його творчість ціхує вирівняність. Це стосується всіх його скульптурних праць. Чи дивитесь на його “Втрачені ілюзії”, чи на “Самотність”, на “Газетяра”, “Пастуха”, “Водоношу”, “Пліткарок” чи в кінці на поодинокі його мініатюри, – усе це вірні типи з життя, докладно підглянені і схоплені та мистецько перетворені, яким митець велів знову жити, чи то в бронзі, штучному металі, кераміці, чи цементі” [6, с.114].

Попри те, що скульптор працював у різних матеріалах, перевагу надавав глині, яка була найбільш доступною. У теракотовій пластичі малих форм постали численні образи, навіяні спогадами про рідний край, любов'ю до українського села, звичайної людини. Селянин у його творах підноситься на п'єдестал моральних чеснот і високої духовної культури. Це добре помітно у творах “Музиканти”, “Козак з бандурою”, “Кармелюк” та ін. Так, у теракоті “Кармелюк” скульптор зобразив постаті двох повстанців, які мають єдину спрямованість і спільний вольовий характер. Постаті побратимів, у трактуванні П.Капшученка, уособлюють ідеал звитяги, лицарської доблесті, свободолюбства й глибинність особистісних чеснот захисників простого люду. Пластична мова композиції характеризується простотою й доступністю трактування форм.

Діаметрально протилежну концепцію тлумачення художнього образу автор демонструє в скульптурі “Горшколіп”. На відміну від героїв композиції “Кармелюк”, які своїми чіткими,

досконалыми формами викликають у глядача захоплення й повагу, обличчя селянина-горшколіпа приваблює своєю асиметрією примружених очей, прямого носа, кумедно розкритого рота. Завдяки свідомому нехтуванню автором анатомічної правдоподібності, йому вдається показати внутрішнє тепло, доброзичливість, гумор, характерний для селянина. Аналогічні художні засоби в трактуванні образу простежуються в глазурованій теракоті “Гончар”, де “фізіологічна незугарність обличчя майстра, уся його комічна фігура налаштовані на довір’я до людини, близькість і розуміння того особливого стану, коли рука торкнулася глини і виводить орнамент на горшку...” [6, с.120].

Загалом П.Капшученко досягає художньої виразності трактованих образів завдяки творчому осмисленню й утіленню в глині семантики пози, жесту, нахилу голови, поруху тіла, що створює цілісне бачення історії людської долі, особистісних якостей, проблем, переживань, емоцій, мрій...

Одним із талановитих вихованців філадельфійської мистецької студії, а згодом визнаним мистцем у галузі графіки, став Василь Дорошенко. Він народився 1925 р. у Західній Україні, де й закінчив друкарську школу й вступив у лави УПА. Будучи вояком Української повстанської армії, друкував часопис “Кратер” і репродукував дереворити Ніла Хасевича. Упродовж 1946–1947 рр. студіював фотографію, а згодом навчався й у Вищій школі друкарства в Мюнхені. У 1949 році В.Дорошенко прибув до США. Незважаючи на труднощі емігрантського життя, він невтомно вдосконалює свою професійну майстерність у царині образотворчого мистецтва, зокрема студіює малярство та графіку у філадельфійській Студії та опановує техніку граверства в Меморіальній мистецькій школі. Твори В.Дорошенка “Проект марки в честь М.Шашкевича”, “Проект ювілейної Шевченківської коверти”, “Керамічний знак Студії”, грамоти на пергаменті, низка фірмових знаків, обкладинки до книжок і журналів відзначаються чіткою композицією та художньою виразністю. Успішно автор справився також і з технікою виконання ліноритів “Церква”, “Осінь”, “Повстанець”, “Голова” та творів, виконаних у техніці літографії. З 1969 р. В.Дорошенко зайняв посаду асистента професора графіки Української мистецької студії у Філадельфії, а згодом стає її викладачем [4, с.79].

Таким чином, можемо стверджувати, що філадельфійський осередок українських митців упродовж другої половини ХХ ст. став потужним центром національного життя українців діаспори. Його здобутки в царині просвітницької, мистецтвознавчої і творчої діяльності значною мірою залежали від самовідданої, натхненної праці й консолідації зусиль визначних, непересічних постатей на ниві української культури.

1. Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя / Андрусів Петро. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1987. – 455 с. – (Статті, промови й спогади).
2. В. С. Українські митці у вільному світі / В. С. – Джерсі, 1954. – 383 с. – (Українці у вільному світі).
3. Енциклопедія українознавства : у 10 т. / [за ред. В. Кубійовича]. – Львів, 1993. – Т. 1. – 399 с.
4. Кейван І. Українські митці поза Батьківщиною / Кейван Іван. – Едмонтон ; Монреаль, 1996. – 226 с.
5. Книга митців і діячів української культури / [упоряд. М. Бажанський, А. Курдидик та ін.]. – Торонто, 1954. – 312 с.
6. Федорук О. Пластика Петра Капшученка / Олександр Федорук. – К. ; Нью-Йорк, 2004. – 378 с.
7. Петро Мегик. Некролог // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 49.

Статья посвящена деятельности филиладельфийского отдела Объединения украинских художников Америки. В статье проанализировано просветительское, искусствоведческое и творческое направление деятельности его членов с целью сохранения национальных традиций украинцев. Особенное внимание уделяется анализу вклада в национальную культуру таких деятелей, как П.Андрусив, П.Мегик, П.Капшученко и В.Дорошенко.

Ключевые слова: национальные традиции, изобразительное искусство, украинская диаспора.

The article is devoted to the Philadelphian centre of the Ukrainian artists Association in United States of America activity. The study of art and creative vectors of his members' activity in the matter to maintain the national traditions of Ukrainians are analyzed in it. The special attention is paid to the contribution to national culture of such artists as P.Andrusiv, P.Megyik, P.Kapshuchenko and V.Doroshenko.

Key words: national traditions, fine art, Ukrainian Diaspora.

УДК 7.071.1
ББК 85-8(4 Укр)

Володимир Лукань

ІВАН КЕЙВАН ЯК МИСТЕЦЬ І КРИТИК МИСТЕЦТВА¹

Стаття є спробою виокремити творчість маловідомого українського художника, мистецтвознавця, педагога, представника української діаспори в Канаді, вихідця з Покуття Івана Кейвана; прослідкувати творчий і життєвий шлях мистця, а також проаналізувати його доробок з історії та критики мистецтва, малярські й графічні твори.

Ключові слова: І.Кейван, зарубіжжя, мистецтво, мистецтвознавство, малярство, графіка.

Яскравий представник українського зарубіжжя в Канаді Іван Кейван залишив по собі значний доробок у царині культури й мистецтва, малярства та графіки, критики й теорії мистецтва, педагогіки та літератури. Велика частина мистецької спадщини Івана Кейвана, його мистецтвознавчі праці, малярство, графіка є маловідомими для поціновувачів мистецтва в Україні. Лише 18 вересня 2007 р., до сторіччя з дня народження мистця, уперше в Україні в Івано-Франківському обласному художньому музеї було відкрито посмертну персональну виставку його творів. В експозиції були представлені творчі роботи, які дивом збереглися в суворих життєвих обставинах – їх передала в Україну дружина І.Кейвана.

Метою статті є спроба виокремити життя і творчість Івана Кейвана в контексті історичних і мистецьких процесів, що відбувалися в Україні та за кордоном у ХХ ст. Окреслити основні віхи життя мистця, у загальних рисах проаналізувати його великий мистецький доробок, який на сьогодні ще мало вивчений і потребує ґрунтовного опрацювання.

Окремі матеріали про І.Кейвана опубліковано в канадській українській пресі, зокрема, у газеті “Література і мистецтво” в Едмонтоні 14 травня 1977 р. (публікація “Іван Кейван – мистецтвознавець”); у газеті “Новий шлях” в Едмонтоні 13 травня 1978 р. (публікація “Професор Іван Кейван закінчив монументальний твір”). Деякі матеріали про І.Кейвана є в окремих публікаціях українських мистецтвознавців О.Федорука [7], Л.Волошин [1], Р.Шамагала [8] та ін., а також у кількох статтях у періодичній пресі [5; 6].

Іван Кейван є автором кількох монографій. У першу чергу, це двотомна “Історія українського мистецтва” (перший том 1967 р.), а також праця, що вийшла вже по смерті мистця в 1996 р., “Українські мистці поза Батьківщиною” [2]. Він автор статей на теми образотворчого мистецтва в українській пресі: “Тарас Шевченко – образотворчий мистець”, за яку отримав Шевченківську медаль (1964 р.), “Дмитро Антонович”, “Володимир Січинський”, “Василь Кричевський – творець українського національного стилю” [3], “Микола Бутович” [4] тощо.

Іван Кейван, як і такі авторитетні мистці, як Святослав Гординський, Антін Малюца, Юрій Соловій, Яків Гніздовський, писав про художника Миколу Бутовича. О.Федорук зазначає: “Маляр і мистецтвознавець з Торонто Іван Кейван – сказав вагоме слово про М.Бутовича – це короткий, але докладний життєпис майстра і аналіз його творчості, своєрідна мистецтвознавча епітафія” [7, с.23].

Пишучи про Бутовича, Кейван відзначав: “Працюючи в чисто українській тематиці, він зумів надзвичайно вміло показати її в наскрізь модерній формі”. Схема така: народні джерела + професійна технічність + сучасні засоби виразу + гумористично-добродушний стиль, “як жоден з наших мистців у минулому і сучасному”. Оцінка Кейваном Бутовича майже компліментарно-

¹ Уперше про І.Кейвана як мистецтвознавця й художника мені довелося доповідати рівно 20 років тому на міжнародній науковій конференції, яка стосувалася культури України й українського зарубіжжя, що відбулася в 1989 р. в Івано-Франківську. Про Івана Кейвана в той час мені багато розповів, бо щойно тоді повернувся з Канади, і радив підготувати матеріал про нього світлої пам’яті професор філології, культуролог Федір Петрович Погребенник. Тоді ж мав честь відвідати відомого коломийського краєзнавця Михайла Хромея, а також родича Івана Кейвана – М.Кейвана, провідного актора Івано-Франківського обласного музично-драматичного театру ім. І.Франка, у яких зберігалися матеріали про І.Кейвана, листування з ним тощо. Він тоді керував кількома студентськими курсовими науковими роботами, що стосувалися постаті І.Кейвана.

то його творцем і класичним виразником є Микола Бутович. Тримаючись міцно рідного ґрунту й засвоївши всякі модерністичні течії, він використав їх для українського мистецтва, а сполучивши елементи українського мистецтва з модерними течіями, Бутович зумів створити чудову синтезу українського модернізму і цим вивів нашу образотворчість на широкі світові шляхи” [7, с.23].

Василь Кричевський, як видатна особистість в українському мистецтві й архітектурі, зацікавив І.Кейвана через те, що, за визначенням Кейвана, був творцем українського національного стилю. Аналізуючи архітектуру славетного будинку Гр.Галагана в Лебединцях на Полтавщині, І.Кейван у своїй статті пише: “Чому б не наслідувати загальний дух того будівництва, взяти вироблені традицією практичні будівельні засоби і, використовуючи їх, створити новий стиль в будівництві? Це було б не копіювання старого, а розвивання нового – з коріння, яке виростає з старої традиції і нею живиться” [3, с.6]. І.Кейван простежив мистецькі зв’язки В.Кричевського, зокрема, з художником Л.Жемчужниковим, який особисто знав Т.Шевченка, з братом Федором і Г.Нарбутом, з якими працював в Академії мистецтв у Києві, а також із М.Бутовичем, з яким В.Кричевський розписував на Лемківщині церкву впродовж 1943–1944 рр., та ін.

Іван Кейван залишив після себе велику творчу спадщину. Дружиною художника, Марією Кейван, складено список найважливіших мистецьких праць художника, які були створені в 1945–1977 рр. У ньому є твори на різноманітну тематику: релігійні сюжети (“Жертва Авраама”, “Святий Стефан”, “Воздвиження Чесного Хреста”, “Тайна вечеря”, “Святий Юрій”), портрети визначних діячів України (“Августин Волошин – президент Карпатської України”, “Богдан Хмельницький”, “Митрополит Андрей Шептицький”, “Іван Франко”). До мистецької спадщини художника належать численні ескізи грамот, обкладинки книг, поштові марки. В.Січинський писав: “І.Кейван належить до тих нечисленних і незломних індивідуальностей, що винесли з Батьківщини найкращі досягнення своїх великих предків, високо тримає прапор українського мистецтва й далі творить в душі української школи... Портрети І.Кейвана – це особлива ділянка його творчості, що має виняткове значення для нашої історії, культури і мистецтва. Портрети нашого мистця виконані графічним способом, мають і матимуть постійну вартість. Це глибокі студії психологічних особливостей” [6].

Народився майбутній мистець 18 вересня 1907 р. у с. Карлів (тепер – Прутівка) на Снятинщині (нині – Івано-Франківщина). Однак, за деякими даними, роком народження Івана Кейвана слід вважати 1909 р. (у такому разі сторічний ювілей припадає на вересень 2009 р. – *В.Л.*). Він був першою дитиною в родині ремісника–столяра Миколи Кейвана. Потім народилися Василь, Марійка, Ганнуся, Володимир. Брати були учасниками Другої світової війни. Ріс серед чудової природи. Закінчив Карлівську сільську школу. За порадою В.Стефаніка, вчився в Коломийській гімназії протягом 1919–1927 рр. До речі, Кейван і Стефанік були далекими родичами. В одному з листів І.Кейван згадував (далі буду цитувати І.Кейвана на підставі його листів. – *В.Л.*), відповідаючи на запитання про схожість його сумних очей із Стефаніковими: “Що мої очі сумні як у Стефаніка, не дивно, бо мати Стефаніка Оксана (дочка Федора Кейвана), це двоюрідна (перва) сестра мого діда Івана. Проте я вдався не в Кейванів, а в свою матір, що походила з Ілашуків – гуцулів” [5]. Уже в гімназії Іван Кейван почав малювати, оформляв навчальні кімнати та кабінети, малював сатиричні листки й карикатури, зокрема, на вчителів Левицького (на прізвисько “Штраус”), Сатурського та інших. Мріяв стати професійним художником.

Упродовж 1927–1928 рр. здобуває початкову мистецьку освіту в школі О.Новаківського. Про цей період він пише 28 листопада 1987 р. у листі до коломиянина М.Хромея: “На жаль, Новаківський хоча і був геніальним кольористом, я в нього нічого не навчився, бо бажав перед усім солідного рисунку (був з кости й крові графіком), коли цей геніальний митець особливу увагу звертав на кольорит. Все ж в нього я здобув мистецьку атмосферу” [6].

Протягом 1928–1932 рр. Іван Кейван навчався на загальному відділі Краківської академії мистецтв. З 1932 до 1937 рр., для підвищення й удосконалення знань, навчався у Варшавській академії мистецтв, вивчав графіку та малярство, історію мистецтв. Учився малярства в професора Котарбінського й спеціалізувався в артистичній графіці та в граверській техніці у відомих професорів Червінського, Чайківського, Кулієвича та т. зв. “гонорового професора” Варшав-

ської академії мистецтв Вичулковського. Був членом гуртка “Спокій” у Варшаві. Брав участь в українських виставках у Варшаві, Львові. Виставляв портрети, книжкову графіку, пейзажі, виступав у пресі зі статтями на мистецькі теми. Уже тоді професори відмічали, що “Кейван відзначається технічністю, маневреністю, що може конкурувати з машинною продукцією” [5].

Навчаючись у Варшавській академії мистецтв, І.Кейван одночасно студіював історію мистецтва та мистецтвознавство у Варшавському університеті. Він цікавився творчістю багатьох українських мистців. Так, у листі до М.Хромея, дослідника, краєзнавця, біографа художника Модеста Сосенка, він писав: “Сосенком я заінтересувався вже будучи студентом Академії мистецтв, спочатку у Кракові, а потім у Варшаві, де я додатково студіював історію мистецтва на Варшавському університеті, історію українського мистецтва там взагалі не викладали і я мусив студіювати її самотужки. Моїми менторами були Г.Павлуцький, К.Щироцький, В.Січинський та ін...” [6].

У Варшаві І.Кейван проявив свою технічну майстерність у графіці в той спосіб, що малював проекти українських грошей для майбутньої, як він уже тоді сподівався, Української держави. Він виготовив проекти банкнот номіналом 10, 50 та 100 карбованців, а також 5 та 10 шагів. Проекти були виконані в стилі українського бароко з помітним впливом видатного українського художника, графіка Георгія Нарбута, творчість якого особливо шанував.

У 1933 р. польська поліція зробила обшук у його квартирі в домі батьків у селі Карлові й вилучила написану ним “Історію Карлова” та проекти українських грошей. За це він сидів у коломийській тюрмі разом із Францом Сабадашем (чоловіком коломиянки, народної майстрині Михайлини Сабадаш. – *В.Л.*). За час навчання у Варшаві І.Кейван двічі був ув’язнений у львівську тюрму “Бригідки” й один раз у варшавську тюрму. Про його арешти розповідали різні легенди. Ось як сам митець пише про це: “З покійним Францом я сидів у Коломийській тюрмі й напевно він оповідав “легенду” про моє арештування, а таких “легенд” кружляло багато, хоча всі пересадні і перекручені. Тим часом арештували мене під фальшивим замітом й додали фальшування та створили справжню “арабську казку” [5].

21 вересня 1934 р. І.Кейван брав участь у святкуванні 50-річчя заснування читальні “Прогресивна” в рідному Карлові. У святкуванні брали участь чимало поважних осіб, серед них Кирило Трильовський, Василь Стефаник, Іван Сандуляк та ін. У Карлівській читальні зберігалися портрети Сандуляка, Стефаника, Лисенка, виконані Кейваном. Олійний портрет В.Стефаника знаходився також у Русові, у музеї Стефаника, а Марка Черемшини (І.Семенюка. – *В.Л.*) – у музеї його імені в Снятині. У Коломії був великий олійний портрет Т.Шевченка, М.Шашкевича та ін. І.Кейван згадував: “В хаті о. О.Русина були портрети його дружини, роботи Я.Пстрака, що якийсь час у нього проживав. В одному з портретів Пстрак не закінчив руку і о. Русин просив мене закінчити (1935 р.), але якось до того не дійшло” [6].

У 1936 р., разом із групою студентів Варшавської академії мистецтв, І.Кейван виїжджав у мистецьку подорож до Західної Європи, де ознайомився з різними напрямками тогочасного мистецтва. Протягом 1938–1939 рр. у Львові він виконав ряд олійних портретів відомих людей, серед яких український генерал К.Тарнавський, митець В.Баляс та ін.

У 1939 р. І.Кейван закінчив варшавський “Паньстовий інститут Робут Ренних” і отримав право викладати мистецтво в усіх середніх і фахових школах. З вересня 1939 до червня 1941 рр. працював у Снятині. Оформляв музей В.Стефаника в Русові, згодом напише спомини “В.Стефаник як людина”. У той час він неодноразово переслідувався польською владою та органами НКВС (1939–1941 рр.). Окрім роботи над оформленням музею Стефаника, І.Кейван працював малярем реклам, малював портрети письменників, вождів, оформляв пропонувані йому плакати, лозунги, транспаранти. Незважаючи на те, що він малював навіть Сталіна, доводилося кожного понеділка відмічатись в органах НКВС, а в кінці червня 1941 р. він два тижні переховувався в селі, бо його попередили про можливість арешту.

Упродовж 1941–1942 рр. Кейван викладав малювання та історію українського мистецтва в Українській гімназії (працював там на основну ставку. – *В.Л.*) та в Будівельному ліцеї в Коломії. За спогадами лікаря Івана Романюка, який учився в Коломийській гімназії в час викладання І.Кейваном, “професор”, як тоді називали вчителів, був вимогливий, педантичний, але завжди справедливий викладач. Як згодом згадував І.Кейван: “В Коломийській гімназії я не міг ширше виявитися, з огляду на обмежену програму і вже виявився в Канаді на ширшому

форумі. Теж в інших країнах Західної Європи, з широкими перспективами” [5]. Тоді ж його обирали членом Спілки українських образотворчих мистців. У Коломиї він виконав чимало портретів письменників: Т.Шевченка, І.Франка, М.Шашкевича, Д.Николишина та ін.; музикантів: М.Лисенка, В.Барвінського, С.Людкевича, М.Колесси, Б.Кудрика; портрети українських гетьманів, високомистецьки оформив табло випускників гімназії, використовуючи українську атрибутику та символіку. У 1942 р. його, як заручника, арештовує гестапо. У 1943 р. – одружується з Марією Крупською, лікарем, дочкою колишнього директора школи в Любківцях, а тоді секретаря гімназії. Того ж року малює портрет дружини, займається книжковою графікою.

У березні 1944 р. Іван Кейван емігрує з України. Після виїзду з Коломиї він опиняється в таборі для переміщених осіб. Інтенсивно працює як графік і маляр. Малює цикл альпійських пейзажів і графічних робіт: “Родина”, “Моя дружина”, “Автопортрет”, “Ольга Кисілевська”, дереворіз “Гетьман Б.Хмельницький” та ін. Бере участь у виставках у Західній Німеччині, Парижі, Амстердамі, де має успіх як мистець. У 1930–1940 рр. художник виконав значну кількість робіт у різних техніках. На жаль, значна їх частина не збереглася.

У кінці 1949 р. – еміграція до Канади. Мистець так писав про ті часи: “Після всяких митарств переїхав з родиною до Канади й осіли в Едмонтоні, де “чорт добраніч каже”, бо недалеко підполярне коло... Працював кільканадцять років як маляр реклам, щоб вдержувати родину: дружину і двоє дітей. Бо з мистецтва чи науки, ще й української, годі було прожити... Я незважаючи на заробіткову працю, виявився творчо досить жваво й виставляв свої праці... На жаль, здобув тільки славу, зате жодного маєтку не нагромадив. Але й за визнання спасибі. Від 50-х років я присвятився виключно мистецтвознавству, зокрема історії українського мистецтва”. Перерахувавши свої монографії, І.Кейван зазначає, що “написав десятки характеристик українських і чужинських мистців монографічного характеру й сотні статей на мистецькі теми, що були надруковані в нашій та чужій пресі. За свою мистецтвознавчу працю Наукове т-во ім. Т.Шевченка надало мені ступінь дійсного члена, по-вашому академіка” [5]. У 1967 р. І.Кейван став професором історії мистецтв в Українському католицькому університеті в Римі.

До відзначення 100-річчя з дня смерті та 150-річчя з дня народження Т.Шевченка І.Кейван виконав цикл творів на шевченківську тематику. Твір “Рече та стогне Дніпр широкий” був надрукований в Україні в журналі “Вітчизна”, у газеті “Літературна Україна” та ін. Він писав статті про нашого крайнина, академіка Василя Касіяна, твори якого пропагував і високо поціновував. Одна з таких статей поміщена в п’ятому числі журналу “Снятин” за 1971 р., де Кейван зазначив, що “Касіян в граверстві досягнув верхів’я генія” [6]. Завдяки Касіяну твори Кейвана друкувалися в Україні в часи відлиги. Але прийшли часи “застою”, і Кейвана перестали друкувати в Україні. Про це він писав із жалем: “За свої граверські твори я був кільканадцять разів нагороджений першими преміями і дістав одну спеціальну нагороду. Проте, це для Вас пустий звук, бо Ви, напевно, нічого про мене не чули. У Вашій ІУМ (Історії українського мистецтва. – В.Л.) мого прізвища немає” [6].

У Канаді Іван Кейван виконав гравюрний портрет Івана Франка (1966 р.), олійний портрет сестри “Нуся” (1973 р.), цикл олійних пейзажів, зокрема “Вид на Русівську Хашу”, а також низку ікон, розмальовував церкви, у тому числі три церкви в Альберті. Як графік і гравер мистець створив низку портретів, серед них – “Тарас Шевченко. Свою Україну любить”, “Поет і письменник Годось Осьмачка”, “Поет Вадим Лесич” (1976 р.), “Гетьман Іван Мазепа” (1959 р.), “Автопортрет” (1977 р.), “Моя дружина”, “Самітня церква” та ін. Крім цього, він виконав чимало екслібрисів, серію поштових марок, присвячених Т.Шевченку, під загальною назвою “Будеш, батьку, панувати...”, робив оформлення почесних грамот, обкладинок книг, ілюстрував українські книжки.

Іван Кейван організував Українську спілку образотворчих мистців у Канаді, якийсь час був її головою, а потім заступником управи УСОМУ. Він організував українські виставки, де експонував свої твори в Едмонтоні, Монреалі, Саскатуні, а також в Америці – у Нью-Йорку та на “Світовій виставці українського мистецтва” в Детройті. У 1982 р. виставляв свої твори на “Світовій виставці українських образотворчих мистців”. Він регулярно відвідував виставки творів українських художників, що відбувалися в Канаді. Так, 1 травня 1984 р. він пише: “В Едмонтоні в днях 26–28 лютого відбулася персональна виставка творів нашого близького земляка І.Остафійчука, що недавно прибув до Канади. На відкритті виставки я не був (лежав

хворий), зате була моя дружина. Виставку відвідав Дмитро Павличко і ще два літературознавці, які приїхали до Едмонтонського університету. На жаль, я не міг з Павличком стрінутися, аж наступного дня відвідав виставку, а вчора Остафійчук відвідав мене, щоб поглянути мої твори. А його твори в більшості позначені експресіонізмом, хоча він вихований в душі соцреалізму. А експресіонізм для мене несприятливий, бо він викривлює реальне життя” [6].

29 лютого 1988 р. І.Кейван писав М.Хромею: “Працюю над викінченням II-го тому Історії українського мистецтва, також над розділом про Канаду. Саме закінчив писати про українську скульптуру й добираюся до малярства та графіки. Дальше прийде українське мистецтво в країнах Південної Америки, Австралії, Європи (остання доба), в кінці УРСР, від “Вітчизняної війни”, аж до наших часів. Отже передо мною ще яких 350 ст. машинопису. Чи встигну закінчити працю це ще питання, бо сили остаточно вичерпуються. Все ж доки ще живу, слід працювати...” [6]. Варто зазначити, що на той час І.Кейван був уже тяжко хворий і друкував одним пальцем руки. Мені не відомі історики українського мистецтва, хто б самотужки спромігся написати історію мистецтва свого народу, як це зміг зробити Іван Кейван. Ця подвижницька праця гідна подиву.

Незважаючи на похилий вік, хворобу, Іван Кейван продовжував працювати: “В останньому році, – зазначав він, – я написав одним пальцем три більші праці, що саме друкуються... Я читаю пильно вашу пресу, нашу й чужинецьку, тому добре поінформований про життя в УРСР, зокрема знаю багато про культуру, літературу, мистецтво і т. д., бо маю багато Ваших публікацій. Провідну роль грає СПУ (Спілка письменників України. – В.Л.) й прекрасно дописується Дмитро Павличко – мій колишній учень... Я зрештою не політик, тільки мистець і науковець. Не люблю втручатися не в своє діло, бо для цього існують “компетентні чинники” [6]. І.Кейван виконав галерею портретів українських діячів до бібліотек університетів Канади. Створив низку пейзажів з Альп і скелястих гір Кордильєрів, пейзажів із Тихим океаном (Пацифіком), озерами, ріками тощо.

Помер Іван Миколайович Кейван 24 вересня 1992 р. Похований в Едмонтоні в Канаді.

Іван Кейван був усесторонньо обдарованою людиною. Окрім мистецьких талантів, він мав неабиякі музичні здібності. Умів грати на скрипці, мандоліні, гітарі, цитрі, флюярі. Був добрим оратором. Він володів польською, німецькою, французькою, італійською, іспанською та англійською мовами, не рахуючи латинської та грецької, а також мови есперанто.

Підсумовуючи спробу поверхового аналізу життєвого шляху та мистецького доробку Івана Кейвана, зокрема його мистецтвознавчої спадщини, малярства та графіки, слід відзначити, що він є цінний і важливий для поповнення скарбниці української матеріальної й духовної культури. Тому, щоб повною мірою, об’єктивно й без упередження оцінити великий мистецький доробок майстра, на сьогодні актуальною є необхідність видання ґрунтовного ілюстрованого дослідження про життя і творчість Івана Кейвана, куди б увійшла вся його мистецька спадщина. Лише з появою такого видання мистецький доробок Івана Миколайовича Кейвана потрапить у широкий науковий обіг, а постать мистця посяде гідне місце в історії українського мистецтва.

1. Волошин Л. Мистецька школа О. Новаківського у Львові : біографічний словник учнів / Л. Волошин. – Львів, 1990. – 26 с.
2. Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною / І. Кейван. – Едмонтон ; Монреаль, 1996. – 225 с.
3. Кейван І. Василь Кричевський – творець українського національного стилю / І. Кейван // Богословія. – Рим, 1968. – Ч. 37.
4. Кейван І. Микола Бутович / І. Кейван // Література і мистецтво : додаток до “Гомону України”. – 1962. – № 8.
5. Романюк І. Професор мистецтва Іван Кейван / І. Романюк // Агро. – 1990. – 21 квітня. – № 16 (139).
6. Романюк І. Іван Кейван – художник, науковець, літератор / І. Романюк // Зорі над Прутом. Літературно-мистецький альманах : додаток до “Ленінської правди”. – 1990. – 1 вересня. – № 105–106.
7. Федорук О. Микола Бутович. Життя і творчість / О. Федорук. – К. ; Нью-Йорк, 2002. – 431 с.
8. Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850 – 1950) / Р. Шмагало. – Львів, 2002. – 144 с.

Стаття являється попиткою виділити творчество малоизвестного украинского художника, искусствоведа, педагога, представителя украинского зарубежья в Канаде, выходца из Покутья Ивана

Кейвана; отследить творческий и жизненный путь художника, а также проанализировать его искусствоведческое наследие, живописные и графические произведения.

Ключевые слова: *И.Кейван, зарубежье, искусство, искусствоведение, живопись, графика.*

Ivan Keyvan is the famous Ukrainian artist. He is author of historical canvas, thematic pictures, landscapes and portraits. The interesting and until now little known page of his creation are presented in this paper in which there are a lot of sketches done during Figol's journeys around Ukraine, trips to foreign countries.

Key words: *Ivan Keyvan, art, art critic, painging, graphic.*

УДК 391.1/3

ББК 85.126.6

Христина Нагорняк

ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КОСТЮМА НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКИХ ЗАРУБІЖНИХ ВИДАНЬ

У статті проаналізовані праці українських науковців, учених, етнографів й аматорів, які займалися дослідженням народного костюма за межами України й зробили помітний внесок в українське народознавство. Розглядаються джерела кінця ХІХ ст. і до сьогодні.

Ключові слова: *народний костюм, етнографи, народознавство, діаспора.*

Український народний одяг із його прикрасами, чудовими вишивками завжди привертав увагу дослідників й етнографів не тільки на території України, але й далеко за її межами. Багато вчених і аматорів, кого доля закинула за межі рідної Батьківщини, і там не покидали своєї праці й продовжували важливу традицію, перервану в Україні. Значний і цінний матеріал знаходимо в роботах таких дослідників, як Ф.Вовк, Олекса Воропай, Л.Бурачинська, П.Одарченко та ін. Завдяки Світовій Федерації Українських Жіночих Організацій (СФУЖО) також було видано деякі наукові праці, що стосуються народного вбрання.

Нині немає ґрунтового дослідження, де були б представлені праці етнографів, які знаходилися за межами України й займалися вивченням українського народного одягу. **Метою** статті є подати в хронологічному порядку перелік етнографічних праць, які видавалися діаспорою, і представити найбільші культурно-видавничі центри, що знаходилися за кордоном.

У ділянці вивчення українського народного одягу особливої уваги заслуговує ґрунтова робота видатного українського антрополога, етнографа й археолога Федора Вовка “Етнографічні особливості українського народу” [14, с.9]. У цій надзвичайно цінній праці Ф.Вовк уперше науково описав увесь український народний побут і ствердив, що український народ являє собою самостійну, самобутню націю, відмінну від інших слов'янських народів. Самобутність виявляється, зокрема, і в народному одязі. Опис одягу Ф.Вовк починає з жіночого, бо, на думку вченого, він “переховав у собі значно більше архаїчних елементів”. Розгляд частин жіночого одягу автор починає з оздоб та одяжі верхньої частини тіла, що зберігає більше старовинних елементів, ніж нижня.

Опис жіночих оздоб подано в історичному й регіональному аспектах. Далі автор розглядає особливості жіночих зачісок у різних місцевостях України, головні убори жіночі та плечову одягу, білизну. Описано верхню й нижню поясну одягу та взуття.

У такому ж порядку розглядає він і чоловічу одягу.

Далі подано додатки до чоловічого одягу: цівки, топірці, тобівки, дзьобні, кубки тощо.

Усі елементи чоловічого й жіночого одягу різних місцевостей України показано в численних ілюстраціях (100 мал.), а також у кольорових – 11 зразків чоловічого й 13 зразків жіночого одягу.

Наукову працю Ф.Вовка про етнографічні особливості українського народу разом з іншими його працями (“Антропологічні особливості українського народу”, “Шлюбний ритуал та обряди на Україні”, “Сани в похоронному ритуалі на Україні”) видано українською мовою в Празі 1928 року. Розділ “Одяга” охоплює сторінки 118–166.

Олекса Воропай (народився 9.XI.1913 р. в Одесі) у 1966 р. видав у Мюнхені двотомник “Звичаї нашого народу” [1]. Матеріали до “Звичаїв...” почав збирати ще 1937 року в Україні, а потім, у 1944–1948 рр., уже в еміграційних таборах робітників і таборах для переміщених осіб.

У І т. своєї праці О.Воропай створив суцільний образ річного циклу народно-календарних звичаїв. Значна частина її другого тому відводиться українській народній ноші.

У статті “Етнологи української діаспори про національні строї українців” професор Г.Стельмашук зазначає: “О.Воропай акцентує увагу на основних факторах, які впливали на формування народної ноші, зокрема, – оточенні, культурній спадщині, культурних взаєминах, мистецьких здібностях народу, відмінностях у ноші національних етнографічних груп. З великою шаною і любов’ю вчений досліджує матеріали, з яких виготовляли народний одяг, складові його частини, оздоби, взуття, головні убори, зачіски, прикраси. Дуже вдало класифіковано одяг. Зосібна, в окремі параграфи виділяються такі розділи, як “Спільний одяг для чоловіків і жінок” і “Верхній одяг, що шиється з крмної матерії”. Цінним у праці є те, що українське національне вбрання розглянуто в тісному зв’язку з народними звичаями, традиційними обрядами і фольклором. Текст легко читається і сприймається. Двотомник О.Воропая становить, без сумніву, наукову вартість, одночасно задовільняючи вимоги масового видання. Не даремно ж видана великим накладом в Україні (1991 р.), вона розійшлася так швидко. Це справжнє досягнення українського народознавства” [12, с.269].

В Австралії побачила світ книга поширювача народного мистецтва на цьому континенті Юрія Ткача “Історія українського костюму” (Мельбурн, 1986). Видання англomовне, охоплює три основних історичних періоди: скіфський, античну Русь, XIII–XVI ст. Вона подає багато додатків і таблиць, узятих із книги К.К.Стамерова “Нариси з історії костюмів. У двох частинах” (Київ, 1978), у якій досліджуються костюми народів світу. У праці є розділ, присвячений українським костюмам XV–XVII ст. Книга Ю.Ткача ілюстрована також й оригінальними кольоровими малюнками, виконаними художницею з Канади (Торонто) Христиною Сенків. І хоч ілюстрації схематичні й дуже умовно передають декор на плахтах, запасах, уставках сорочок, манишках, на жупанах і кунтушах, убранні князів, однак вони знайомлять із культурними надбаннями українців не лише українську громаду в діаспорі, але й англomовне населення світу.

Одним із перших відповідних видань у Північній Америці була книжка Катерини Антонович “Український народний одяг” англійською мовою (Вінніпег, 1964) з передмовою Стефанії Бубнюк і двома таблицями взорів.

“Опис народнього строю Полтавщини, що був виданий Організацією Українок Канади десять літ тому, оце появився вдруге у поширеному виданні. Авторка додала опис дитячого вбрання, що його зладила була для преси, а головне – опрацювала цілий розділ історичних строїв козацької доби. Це є знаменитий підручник для режисерів та організаторів хорів і танкових гуртків та всіх, що дбають про стилеве народне вбрання”, – такий опис на цю працю подає журнал “Наше Життя” [10, с.8], який випускає Союз Українок Америки.

Далеко від рідної землі наші країни збирали експонати для музеїв і приватних колекцій. Слід зауважити, що збереження експонатів забезпечено ними на найвищому рівні. Наукові співробітники музеїв організували виставки народного мистецтва, у тому числі й одягу. Так, у 1984 р. в українському Музеї (Нью-Йорк) була організована виставка народного мистецтва українців. До цієї виставки видано англійською мовою книгу-каталог, куратором якої стала Люба Волинець. У ньому вміщена стаття про народний одяг, подано багато фотографій людей у народних строях, а також мистецьких експонатів про виставку, присвячену докторові Богданові Цимбалістому, котрий протягом 1978–1990-х рр. був Головою Управи Українського Музею. Напередодні видано каталог українською мовою, куратор – Люба Волинець. У ньому вміщено статтю “Український народний одяг: нові надбання”, окрему статтю про сорочку, а також подано слайди й фотографії експонатів українського вбрання [12, с.270].

Канадським інститутом українських студій спільно з Товариством приятелів українського села видано книгу-каталог “Тканина: виставка українського ткацтва”, у якій подаються фотографії селян із Буковини початку ХХ ст. й окремі складові частини народних буковинських строїв, ткацькі верстати, знаряддя праці. Автори книги Рута Лисак-Мартинків, науковий співробітник науково-дослідного відділу “Села спадщини української культури”, і Надя Крептул. Видання книжки спонсорувало Альбертське товариство збереження української культури. Виставки народного українського мистецтва проводилися в США та Канаді регулярно.

У США побачила світ книга “Український народний одяг” [14]. Ініціатором написання такої праці стала Наталя Даниленко – голова комісії народного мистецтва, референт голови

Управи СФУЖО. Коштом цієї організації й було здійснено видання. Його авторами є Лідія Бурачинська, Мирослава Стахів, Любов Волинець, Петро Одарченко; малюнки виконала Галина Титла. У книзі подано одяг селян основних етнографічних регіонів України XIX ст. Професор Г.Стельмахук зазначає: “Шкода, що автори відмовилися представити у своїй праці Українське Причорномор’я та Приазов’я. Не представлений також надзвичайно цікавий етнографічний регіон Покуття, в якому ще й тепер люди зберігають зразки одягу і старі фотокартки. На жаль, у цій праці не розглянуто історичних витоків українських національних строїв; в ній ми не побачимо вбрання українських князів і княгинь, козацьких гетьманів, полковників, розкішне жіноче вбрання, яке протягом XVI–XVIII ст. розвивалося в руслі загальноєвропейської моди. Однак, попри все, автори виконали величезну дослідницьку роботу. Вперше виокремлено вбрання Підляшшя і Холмщини. Без сумніву, ця книга стане значним внеском у скарбницю української культури, цінним джерелом пропагування українського мистецтва у світі” [12].

Над дослідженням українського народного одягу багато працювала й опублікувала цінні розвідки Лідія Бурачинська.

1949 р. вона разом із Зеноном Кузелею опрацювала ґрунтовну статтю про український одяг і взуття для Енциклопедії Українознавства. 1966 р. у словниковій частині Енциклопедії Українознавства надруковано статтю Л.Бурачинської “Одяг”. Український народний одяг вона за локальними особливостями ділить на п’ять головних округ.

Чотири статті Л.Бурачинської про український одяг видано англійською мовою: 1955 р. в англійському збірнику “Українське Мистецтво”, 1963 р. в англійській короткій Українській Енциклопедії, 1984 р. у першому томі великої англійської енциклопедії “Україна” та у виданій для молоді короткій англійській Українській Енциклопедії (1988) [14].

Лідія Бурачинська, уболіваючи за народне мистецтво, наводить приклади шанобливого ставлення до нього в інших джерелах, зокрема, наголошує, що у шведів воно ввійшло в побут інтелігенції. Л.Бурачинська виявляє неабиякі знання вишивки західних областей України. Дуже часто з її публікацій можна дізнатися про якийсь надзвичайно цікавий етнографічний або мистецтвознавчий аспект. Приміром, із відгуку про сокільську виставку в Празі довідуємося, що в лужицьких сербів, сусідів з експозиції – українців, уже немає давньої тканини й народного стібку. Тому на такому фоні надзвичайно виграли строї Гуцульщини [13].

Усі статті Л.Бурачинської про український народний одяг відзначаються науковістю й докладністю. Вони дають повне уявлення про історію українського одягу, ґрунтовний опис основних елементів і локальних особливостей одягу в різних районах України.

Лідія Бурачинська постає перед нами і як громадська діячка. Вона тісно співпрацювала із Союзом Українок Америки й часто відвідувала конгреси жінок в Америці чи в Канаді. Також на сторінках журналу “Наше Життя” вона представляла професіоналів та аматорів, які займалися збиранням і збереженням зразків української народної ноші. В одному з номерів журналу, у статті “Наш молодий талант”, розповідається про Йоганну Драгінду, яка є знавцем народного мистецтва. Народне вбрання України Йоганна Драгінда вивчила до подробиць. Вона схопила особливість кожної з відмін і дбайливо її перестерігає. Цю увагу й пошану до регіональних груп вона виявляє найкраще у своїх танках: її танцюристи завжди стилево зібрані. Вона навіть придумала для них особливо легкі матеріали, щоб улегшити зміну костюма та рух [9, с.9].

Завдяки Союзу Українок Америки та СФУЖО читачі журналу “Наше Життя” мали змогу більш детально ознайомитись із вишивками, декором і строями, які представляли різні регіони України. У статті “На Гуцульщині” [2, с.3] зазначається: “У 1951 і 1952 рр. “Наше життя” подало опис полтавського народного строю, що став у нас репрезентаційним. Та виявилось, що зацікавлення народним убранням у нас ширше. Покази народної ноші, що пройшли у великих центрах, показали його у всій красі й різноманітності. І тому хочеться тепер зглибити регіональні відміни, що з них кожна має своє окреме обличчя.

Перший опис обіймає Гуцульщину, як найцікавіший стрій західної України”.

У журналі також подано бойківський стрій [2, с.3]; український народний стрій Буковини [5, с.21; 6, с.21]; одяг Лемківщини [8, с.21; 7, с.21]; убрання Полісся [11, с.17]. На сторінках журналу подаються схеми узорів вишивок різних етнографічних регіонів, деякі ілюстрації цілих строїв.

Хочеться відзначити й дослідницю Лідію Ненадкевич, яка все життя присвятила збиранню взірців української народної вишивки. Під час своїх поїздок вона пізнавала все нові мистецькі скарби. Стала шукати й розпитувати. Почала збирати старі вишивки й плахти, копіювати взори. Розшукала всю літературу, що появилася. І пізнала, зглибила цю ділянку народної творчості як мало хто. В її руках постала велика збірка, що могла сама заповнити відділ музею.

Енциклопедія Українознавства завдячує їй найбільш обширним оглядом української вишивки. У книжці “Ukrainian Arts” вона ознайомлює англомовного читача із цим мистецтвом. У “Нашому Житті” й “Жіночому Світі” обговорює поодинокі ділянки цієї галузі [4, с.10].

Вбрання Лемківщини досліджує в США Данило Дмитриків.

Велику роботу в ділянці збереження й популяризації українського мистецтва, у тому числі й одягу, проводили співробітники Музею української культури у Свиднику (Словаччина), зокрема, Микола Мушинка, Анна Худик, Музею народного будівництва в Сяноку (Польща).

Український Музей у Нью-Йорку опублікував каталог із музейних експонатів одягу й вишивок.

У 1977 р. вийшла в Австралії двомовна книжка-альбом М.Куценко “Українська вишивка” – знімки вишивок із збірки авторки. У 1978 р. появилася книжка Івонни Зельської “Українська вишивка” з докладними поясненнями. Авторка подала також життєписи трьох дослідниць вишивки: Пелагії Літвинової, Ольги Бачинської й Антонії Кучер.

У 1982 р. у Канаді вийшла книжка “Українські вишивки”, видана групою сеньйорок “Наша спадщина і традиція” при Єпархіяльній Управі Ліги Українських Католицьких Жінок. У книжці 18 таблиць зразків із різних частин України, окремо описано церковні ризи й рушники. Авторка тексту Ярослава Турко.

У 1984 р. вийшла книжка українською й англійською мовами Тані Дяків-Онл “Українські стіби”. У ній описано 105 стібків вишивання, додано чорно-білі рисунки та багато кольорових ілюстрацій.

Аналіз ступеня дослідженості теми дає право стверджувати, що дотепер немає в українському мистецтвознавстві узагальнюючої праці, у котрій би в хронологічній послідовності були представлені дослідження діаспори. Щоб заповнити цю прогалину в історії мистецтвознавства, були вивчені й визначені культурно-видавничі центри, які знаходилися за межами України. Основними такими центрами є США й Канада, де завдяки організації СФУЖО й роботі етнографів побачили світ чимало видань, у яких досліджувався український народний костюм.

Завдяки копіткій праці вчених-етнологів та аматорів діаспори краса українського народного одягу перестає бути загадкою для інших народів, зайнявши гідне, належне їй місце в колі народів світу.

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис / Воропай О. – Мюнхен : Українське вид-во, 1958. – Т. 1; 1966. – Т. 2. – К. : Етнос, 2008. – 687 с.
2. Наше Життя. – 1955. – Червень. – С. 3.
3. Там само. – 1956. – Лютий. – С. 3.
4. Там само. – 1957. – Червень. – С. 10.
5. Там само. – 1963. – Лютий. – С. 21.
6. Там само. – 1963. – Червень. – С. 21.
7. Там само. – 1964. – Грудень. – С. 21.
8. Там само. – 1964. – Липень-серпень. – С. 21.
9. Там само. – 1965. – Січень. – С. 9.
10. Там само. – 1965. – Квітень. – С. 8.
11. Там само. – 1965. – Вересень. – С. 17.
12. Стельмашук Г. Етнологи української діаспори про національні строї українців / Г. Стельмашук // Народознавчі зошити. – 1996. – № 4. – С. 269–270.
13. Стельмашук Г. Лідія Бурчинська – дослідниця народного мистецтва (на матеріалах 1930–1939 рр. часопису “Наша хата”) / Г. Стельмашук // Мистецтвознавство-2000. – Львів, 2001. – С. 187–196.
14. Український народний одяг. – Toronto ; Philadelphia, 1992. – С. 306.

В статье проанализированы труды украинских научных работников, этнографов и любителей, которые занимались исследованием народного костюма за пределами Украины и оставили заметный след в украинском народоведении. Рассматриваются источники с конца XIX века и до нашего времени.

Ключевые слова: *народный костюм, этнографы, народоведение, диаспора.*

The analysis of works of ukrainian scientists, ethnographers, amateurs, who have been investigating the development of ukrainian folk suit abroad since the end of the XIX-th century, is given in the article. Main attention is paid to the importance of their studies for national ethnology.

Key words: *folk suit, ethnographers, ethnology, development.*

УДК 792.02

ББК 85.344

Надія Кукуруза

ІНСЦЕНІЗАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

У статті розглянуто інсценізації в українській діаспорі, розкриваються їх тематика, професійне мистецьке втілення. На основі проведеного аналізу робиться висновок, що інсценізації української діаспори, у якій умовно виділено два періоди, попри тематичну близькість мають різне мистецьке значення.

Ключові слова: *інсценізація, літературний текст, постановка, театр, українська діаспора.*

Останнім часом в українській літературознавчій і театрознавчій науці помітно зріс інтерес до інсценізації як пошуку театрального еквівалента літературним, художнім, смисловим та іншим особливостям обраного тексту. Це пояснюється передусім нагальною потребою заповнити той “вакуум”, який утворився під дією ідеологічно-партійного диктату в літературі як і в усьому духовному житті українства.

Літературний процес сучасності багатий на різні жанрові форми творчості, що пов’язані з культурно-історичною ситуацією, зі специфікою літературного розвитку. Динаміка як естетичних критеріїв, так і читацьких смаків під впливом нових можливостей літературної творчості та її рецепції в сучасних умовах істотно розширює уявлення про сутність літератури, зокрема осмислення інсценізації, як найбільш чутливе до змін явище в сучасному мистецтві.

Драматургія для театру підкоряється певним законам, і лише невелика частина літературних творів призначена для театральних постановок. Хоч останнім часом створено безліч п’єс, режисери звертаються до прози, тим більше немає жодних ідеологічних перешкод для постановки того чи іншого драматичного твору. Інсценізація прози розширює межі театральності, сприяє тотальному сценічному оновленню. Слід звернути увагу на два основні смисли інсценізації: це, по-перше, переробка літературної першооснови на рівні тексту, перетворення його на літературний сценарій; по-друге, це практичне втілення цього сценарію засобами театру, тобто формування сценічної драматургії.

Вагомий внесок у дослідження цих проблем зробили такі науковці, як В.Гайдабура, І.Мамчур, С.Хороб, О.Чепалов та ін. Розглядати інсценізацію без величезного унікального пласта, що гідно репрезентує творчість митців української діаспори, неможливо, бо саме в цілісності їх культурно-естетичних і мистецьких шукань, подекуди у відчайдушних дискусіях і запереченні розвивався мистецький процес. Заслужують на увагу літературознавчі праці англійською мовою Ю.Луціва, Г.Грабовича, В.Жили, І.Фізера, Д.Струка, Г.Костюк, монографічні дослідження Ю.Шереха та Я.Славутича, театрознавця Валеріяна Ревуцького.

Актуальність проблеми зумовлена недостатньою обізнаністю широкого загалу з інсценізаціями української діаспори, поодинокі дослідження цієї проблематики мають фрагментарний характер. Намагаючись заповнити цю прогалину, ставимо за мету комплексно дослідити інсценізації української діаспори.

Утративши Батьківщину й опинившись на чужині, яка на перших порах була незрозумілою і справді чужою, різюче відмінною від усього баченого раніше, митець був переповнений думками та враженнями від усього, що з ним відбувалося. Певна ізоляція від нового світу примушувала шукати шляхів вияву своїх думок про далеку батьківщину, і тоді театр став одним із джерел поширення цих думок.

На новому місці митець опиняється перед складним вибором: по-новому постають для нього не лише питання місця, а й часу. Це і його взаємопов'язаність із попередніми поколіннями діаспори, еволюція власної ідентичності в нових умовах, а з іншого боку, зростання часової віддаленості від батьківщини. Ідентифікаційний зсув унаслідок еміграції зумовлює безліч змін, але насамперед – це роздвоєння між минулим і теперішнім, між почуттям втрати й необхідності набуття, створення чогось нового, що часто асоціюється з бінарною опозицією смерть–відродження. Чим яскравіше бачилося минуле, тим воно було ближчим, недавнім, тим випукліше усвідомлювалося теперішнє й неоднозначно вимальовувалося майбутнє. Ю.Шерех писав: “Еміграція завжди стає осередком реставраційних тенденцій і прямувань. Але реставрувати ніколи нічого не можна” [1, с.334].

Постановки української діаспори є своєрідним явищем. Необхідно відзначити, що діаспора була й залишається прапором найвищого патріотизму та національної самосвідомості, бо вигнання – це колиска національності. Відтак постановки української діаспори характеризуються насамперед зверненням до класичних творів, осмисленням передусім проблем історичної пам'яті, морально-духовного зв'язку часів, національних святинь і традицій. Як вважає представник діаспори Б.Бойчук (США), “справжнього авангарду, в сенсі стилістичних проривів, у нас нема...” [2]. З'являються постановки на замовчувані, заборонені твори та твори “з шухляди”.

Характерними є спроби відродити образ Мазепи на театральній сцені зусиллями української діаспори. Так, 29 травня 1949 р. у рамках фестивалю “Гомін України” в Карнегі Холл у Нью-Йорку Метрополітальним Комітетом Ліги Української Молоді Північної Америки була здійснена інсценізація на тему “Велика ідея” [3, с.4]. Сценарій для цієї театралізованої вистави написаний на основі трилогії Богдана Лепкого “Мазепа”. Головна ідея твору втілена в словах одного з персонажів – старого козака, який випадково завітав до гетьманського палацу в Батурині. Звертаючись до гетьмана, він каже: “Не бійся, гетьмане, зміни. Бійся, щоб не змінив її. ...Ідеї. Будь вірним їй до сконання, умри за неї. Вона твоя пані. Вона – одна. Без неї життя – судно без дна” [4, с.69–76]. Збентежений словами старого діда, при підтримці свого найближчого оточення, І.Мазепа присягається стати до зброї й боронити права й вольності України, аби “весь край наш рідний з військом преславним запорозьким ні під царем, ні під королем, ні під ханом, ні під жадним ворогом нашим не загинули, лиш осталися вольними і незалежними однини і до віку віков” [4, с.73]. Ця невелика театральна вистава мала велике виховне значення для української молоді, що народилася поза межами України. Єдине, що зв'язувало її з батьківщиною, – це історична пам'ять. Образ І.Мазепи в цьому випадку якнайкраще уособлював для них Україну та боротьбу поколінь відданих патріотів за її незалежність.

Інша постановка, здійснена Богданом Паздрієм, першопрохідцем українського культурного простору в діаспорі після Другої світової війни, присвячувалась, як зазначалося на її афіші, “250-літтю Визвольного чину гетьмана І.Мазепи”. Вона була представлена 1959 р. під назвою “Гетьман Іван Мазепа: три картини з життя Великого гетьмана”. Основою інсценізації міг бути як текст драми Л.Старицької-Черняхівської, так і пенталогія Б.Лепкого. Конкретних відомостей про цю інсценізацію не збереглося. У будь-якому разі Мазепа на американському континенті постав в образі українського державника, а не в образі дивної істоти сумнівної етнічної приналежності та лихого вдачі [див.: 5].

До написання інсценізацій мав причетність і Юрій Лавріненко (псевдонім – Юрій Дивнич) – знакова постать української діаспори. Він, поряд із такими лідерами українського інтелектуального життя, як Іван Кошелівець, Юрій Шевельов і Григорій Костюк, довгими десятиліттями задавав тон українській еміграційній культурі, зокрема, як літературний критик і літературознавець. В одному з його приватних листів від 7 вересня 1946 року йшлося про його співпрацю з Театром-Студією Гірняка–Добровольської: “Йосип Гірняк спровокував мене написати за творами Хвильового п'єсу під назвою “Мати і я”. Вчора повернувся я з Ляндеку, де драматична школа Гірняка давала цю п'єсу своєю черговою прем'єрою. Гірняк грав “я”. Добровольська – матір. Гірняк назвав свою гру в цій ролі своєю лебединою піснею, а мені здавалося, що Гірняк дійсно побив свої власні дотеперішні рекорди. Таким сильним я ще не бачив його.

Прем'єра наробила шуму в наших тирольських колах. Для п'єси я використав “Мати” і “Я” Хвильового, а також частково інші твори. Гірняк гонить мене, щоб брався за другу п'єсу. Але ж... це “тріхопадіння”, яке я зробив тимчасово для Хвильового і Гірняка. Бо творів Хвильового нема на книжковому ринку, та й не розуміють його, як я переконався, наші люди. Тому й потрібна була п'єса” [див.: 6].

У 1949 році український актор, режисер, послідовник Леся Курбаса, нікому не відомий у США українець Йосип Гірняк після еміграції в 1949 році привіз із Міттенвальда (Баварія) молодіжний Театр-Студію, яким були зіграні вистави української класики “За двома зайцями” М.Понеділка за М.Старицьким, “Пошились у дурні в Америці” І.Керницького за М.Кропивницьким, “Лісова пісня” Лесі Українки, а також виставу за інсценізацією двох новел М.Хвильового “Мати і я” в обробці Ю.Дивнича й І.Кошелівця. Тут він продовжував мистецьку роботу переважно як режисер. Усього за час існування українського Театру-Студії було здійснено постановки 306 вистав, серед яких – інсценізовані “Гайдамаки” Т.Шевченка, “Зайві люди” за прозою М.Хвильового [7].

1951 року в газеті “Свобода”, яку одержували українці США, Йосип Гірняк опублікував заяву про припинення існування Театру-Студії: “На жаль,... за останні два роки після приїзду до Америки усі інтенції і намагання Студії розбивались об льодову стіну байдужості...” [8].

Український Театр, сформований з колишнього Ансамблю Українських Акторів під керівництвом Володимира Блавацького, після переїзду з Німеччини до США, з осідком у Філадельфії, працював у 1949–57 рр. Дебютував 30 вересня 1949 р. виставою “Батурин” (за Б.Лепким), а також відновив “Землю” В.Стефаніка [9]. Саме ця вистава ще в 1933 році відкрила завісу перед героями новел Василя Стефаніка на сцені мандрівного театру “Заграва”.

Опинившись в еміграції в Парижі, у 1950 р. Наталя Пилипенко, яка 14 років була актрисою “Березоля”, стала постановником Шевченкових “Гайдамаків”, однієї з перших вистав Леся Курбаса. У тижневику “Українське слово”, який виходив тоді в Парижі, писали: “Є щось зворушливе в тому, як учні Курбаса плекають його пам'ять і намагаються зберегти його традиції, де б вони не були. Це чи не найкращий доказ, який творчий був Курбас, як його творче горіння поклато печать на оточення” [10]. Після переїзду до Нью-Йорка, завдяки своєму ентузіазму, Наталя Пилипенко відновила виставу “Гайдамаки” й за океаном. За браком джерел не можемо стверджувати про мистецьке втілення цієї вистави – чи була вона копіюванням постановки Леся Курбаса, а чи самостійним режисерським прочитанням. Але факт, що літературною основою стала інсценізація Леся Курбаса.

У 1952 р. у Чикаго засноване Українське Театрально-Музичне Товариство “Нова Сцена”. За 15 років діяльності в репертуарі театру згадується постановка вистави “В неділю рано зілля копала” за повістю О.Кобилянської й зазначається, що “драму надіслано з України” [11, с.494]. Є підстави вважати, що автором цієї відомої інсценізації був учень Л.Курбаса В.Василько.

У 1949 р. у Нью-Йорку Лідія Крушельницька – відома як в українській діаспорі, так і в Україні актриса, співачка, режисер і віддана вчителька українсько-американської молоді, заслужена артистка України – приєдналася до Театру-Студії Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської. Трупа ставила в районі Нью-Йорка та інших міст безліч вистав, у яких Лідія Крушельницька часто виступала в головних ролях.

У 1965 р. вона перебрала керівництво дитячою майстернею, яка згодом перетворилася в популярну серед молоді Студію Мистецького Слова Лідії Крушельницької. Протягом понад 40 років сотні американських дітей і молоді українського походження мали можливість – під дбайливим наглядом своєї улюбленої вчительки-режисерки – ознайомитись із найкращими зразками українського та міжнародного літературного мистецтва, ставити п'єси й заглядати у віконце “загадкового світу” фантазії. Останніми роками такою можливістю втішалися також діти й онуки, друге покоління акторів-аматорів Лідії Крушельницької.

Товариство Акторів української сцени (ТАУС) при УКОсередку в Лос-Анджелесі, засноване в липні 1964 р., 12 квітня того ж року презентувало інсценізацію поеми “Відьма” Т.Шевченка (“інсценізація й постава Б.Грінвальдта, сценічне оформлення В.Баляса” [12, с.501]).

У 1971 році корифей українського театру Йосиф Гірняк писав: “Тому сім років артистка Лідія Крушельницька відкрила Студію Мистецького Слова. З перших днів своєї діяльності, артистка виявилася неабиякою організаторкою, педагогом і режисером. Їй пощастило згурту-

вати біля себе активних співробітників – хореографів, декораторів, музиків і нарешті батьків дітей, які стали енергійними помічниками в щоденній праці тієї установи. Студія Л.Крушельницької може і мимо власної волі заповнила зіяючу прогалину, а саме відсутність постійного театру... Перед очима глядачів проходить безприкладний процес росту з ранніх дитячих літ молодечих акторів і молодечого театру, який з кожною новою виставою утверджується як мистецьке явище. Нам доводилось не раз на своєму обличчі висушувати сльозу радості, приглядаючись тому ростові молодого покоління по той бік кордону Батьківщини” [13].

Цей театр відрізняли від інших оригінальна постановка кожної п'єси, молодість її виконавців і факт, що вже наступного дня всі вони займалися зовсім іншою справою. Театр-студія Л.Крушельницької дала власне неповторне художнє трактування творам Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка, Л.Глібова, Б.Грінченка, М.Старицького, С.Черкасенка, В.Винниченка, І.Кочерги, М.Куліша, Н.Забіли, Л.Костенко, Б.Бойчука, Віри Вовк, О.Сацюка та ін. Очевидно, що серед творів цих авторів є не тільки драматичні, а й епос і лірика, на основі яких створювалися інсценізації. Зокрема, у гастрольному буклеті колективу в Україні була заявлена вистава за поемою-казкою “Казка про Мару” Ліни Костенко з другої збірки поетеси “Вітрила” (1958 р.), маловідомої широкому загалу.

Серед постановок інсценізацій в українській діаспорі слід згадати ім'я Ростислава Василенка, який став “яскравим прикладом особи, що, перебуваючи в положенні емігранта, досягнула дуже поважного становища на чужині”. Театрознавець діаспори Валеріан Ревуцький представляє Р.Василенка як майстра мистецького читання, режисера, актора, педагога, есеїста, поета, діяльного шкільного адміністратора [14, с.10].

Найкращими постановками Василенка стали “Розгром” і “Морітурі” І.Багряного. Для вистави “Розгром” за повістю-вертепом режисер писав інсценізацію.

Він же став режисером-постановником вистави в Аделаїді (Австралія) у 1951 році, де на той час опинилося багато українських професійних акторів. Вони об'єдналися в Театр Малих Форм, керівником яких і став Василенко.

Часопис української діаспори “Українські вісті” назвав постановку вистави “високо-якісною річчю” і подвигом: “Перед глядачем пройшла жахлива картина недавнього минулого, коли один окупант заступає другого, і, здається, нема шляху для українського народу, але незламна воля українського духу, що його стараються вже століттями подолати найрізноманітнішого роду загарбники, лише спричиняє їм одному за одним розгром” [15, с.512].

У 90-х роках ХХ ст. актор і режисер Юрій Бельський (у минулому – провідний актор Театру-Студії Йосипа Гірняка, режисер театру “Лісова пісня” в Торонто, Канада), колега Р.Василенка, здійснив постановку драматичної поеми Лесі Українки “На полі крові”, до якої, зважаючи, що в часі вистава йде до години, додали власну інсценізацію поеми “Самсон” української поетеси.

Постановки, про які йшлося вище, висвітлені лише як факт, відтак можуть стати предметом ґрунтовного аналізу.

Часописи українських громад діаспори часто подають таку інформацію, наприклад: Шевченківський концерт у Монреалі, організований відділом Конгресу Українців Канади, презентував інсценізацію поеми Т.Шевченка “Відьма”, яку готували Оксана Герич і Марта Сидор [16]. Серед подібних інсценізацій багато творів українських письменників-класиків. Проте їх постановки не можуть претендувати на глибоке сценічне прочитання, адже робота авторів, які майже завжди виступають і в ролі постановників – це пряма ілюстрація літературних текстів. Такі інсценізації готуються на ентузіазмі до Шевченківських свят, ювілеїв українських письменників, твори яких довший час замовчувалися в Україні, до релігійних свят, Свята Матері, Свята Героїв – борців за волю України, присвячуються темі Голодомору. Але вони не мають подальшого театрального життя, бо для учасників таких вистав, переважно не професіональних, основною залишається їхня робота.

Тематику сучасної інсценізації розширила нова хвиля батьків-заробітчан, діти яких страждають в Україні. Постановник Нью-Йоркської театральної прем'єри “Там матір добрую мою...” Іван Бернадський розмірковує про українську жінку шевченківських часів і часи сьгоднішні, про святе ім'я Матері, про вимушені розлучення матерів і дітей і про те, якою є сучасна імміграція – вимушена чи вільна. Ця вистава – розмова з Америкою, зі сьгоднішньою

Україною, можновладці якої вислали матерів у світи, розмова з Тарасом Шевченком, котрий залишається актуальним на всі часи. Сценарист, постановник, актор І.Бернадський зауважив: “Якщо хоч одна мати, що сиділа в залі, повернеться додому, то це буде велика моя заслуга, як режисера. А ті матері, які затрималися так довго, мали би задуматися над тим, що лишати на так довго своїх дітей не можна... Я втілював свій задум поєднання різних часів і цим хотів сказати, що жінка в будь-які часи несла на своїх плечах великий тягар. І хто це розуміє, той може поспівчувати жінці...” [17].

На мистецьке поцінування в театральній діаспорі заслуговує творчість Вірляни Ткач і її театру. Сучасні постановки Експериментального театру “Ля Мама”¹ (в районі української околиці Манхеттена, Нью-Йорк) характеризують його як театр модерний, синтетичний. У створених ним дійствах – драма й поезія, пісня й документальний чи історичний матеріал, сучасна реальність і вимисел. І, звичайно, традиційна театральна мова: слово, музика, відеоряд (кіно, слайди). Вистави цього театру можуть дивитись і розуміти англомовні й україномовні, в Америці й Україні, і навіть в Японії, тому що цей театр двомовний, інколи навіть мультимовний. Склад акторів – інтернаціональний. Наприклад, в одній із перших вистав “Сліпий зір” (1991) про українського сліпого поета Ярошенка, що жив і творив в Японії, звучать англійська, українська, японська мови. В останній березневій (2005) виставі “Коляда. Дванадцять страв” гуцульську коляду “Ой дай, Боже” виконують кореянка, японка, американці різнонаціонального походження й гості з України. Така собі модель американської мультикультури, але з українським змістом та акцентами [18].

Під час інтерв’ю з Вірлянєю Ткач після вистави “Коляда” в Нью-Йорку вона розповіла: “Треба було вибрати щось таке, що американська публіка зможе зрозуміти без пояснень усієї української історії... Діаспора консервувала нашу культуру. Закручувала її у “банки”. То було виправдано, але насправді – убивчо. Вільна Україна зробила так, що потреба консервування зникла. Громада діаспори почала розпадатися. Причина, з якої громада трималася купи, була політична, а не культурна. Тепер настав час, коли Україна повинна підтримати своїх за кордоном, а не навпаки... До речі, американці цікавляться своїм корінням. А той, хто знає своє коріння, хоче знати і про коріння інших. Вони хочуть про нас знати, аби лише ми могли з ними говорити. Тут це лежить дуже глибоко. Між ними та іншим світом немає таких бар’єрів. А інтерес до інших культур – дуже натуральна річ” [19].

Типовим для інсценізації діаспори є те, що багато емігрантів постають перед вибором: світ мрій чи реальний матеріальний світ. Аналіз їхньої творчості підтверджує думку, що вся вона була означена елементами народництва й традиціоналізму. Екзистенціалізм і сюрреалізм, що окреслилися як нераціональний чи асоціативний спосіб вислову, характеризує творчість Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Іларіона Чолгана, Ігоря Костецького та інших, які займали чітко виражену модерністську позицію. Вони, за словами Ю.Тевельова, “зупинили процес пересаджування вишневих садків і тополь на Нью-Йоркську мостову”, цим самим прагнучи “зруйнувати Карфаген Української провінційності”, тобто вивести мистецтво слова поза межі політики, ідеологічних та адміністративних втручань у художню творчість, зробити його естетично самодостатнім. Вони зажадали повнокровного буття української нації, подолання української меншовартості, підрядної ролі в історії. У цьому контексті І.Фізер пише, що ці митці “...у різній мірі, навмисно чи ні, відкинули усталені норми як непридатні у творчому процесі” [20, с.15]. У той самий час виникає парадокс, бо утверджували вони себе саме як українські митці. Можливо, тому, що десятиліття мрій про повернення в Україну не дали приспати їхню українську душу та бажання бачити рідну країну незалежною.

При аналізі, при глибшому проникненні в тканину творчості митців української діаспори стає помітно, що їх творчість глибинними зв’язками тісно пов’язана з українською духовною традицією, у ній дивовижно матеріалізується архетипічний матеріал колективної духовності нашої нації, захований у підсвідомій психіці.

Підсумовуючи вищесказане, підкреслимо, що знаковою для української діаспори в другій половині ХХ століття залишалася історична тематика боротьби українського народу за незалежність, тема туги за Україною. Первинною ж є тема збереження пам’яті про власні

¹ Організатор і незмінний режисер Вірляни Ткач називає його “Яра – мистецька група”.

корені, передача наступним поколінням традицій українського народу, норм християнської моралі. Саме такою є основна мета постановок вистав за п'єсами й інсценізаціями. В інсценізації діаспори переважає як історична, так і сільська тема, яка не застаріла, якщо постановка дає поживу розуму й емоціям глядача, активно “працює” на сьогоднішній день. Як справедливо зазначав О.Довженко, “сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє”. Минулого ми ще не пізнали сповна, а без того не осмислити й себе сьогоднішніх, адже витоків всіх наших бід, проблем чи й певних успіхів слід шукати в попередньому досвіді.

Важливо акцентувати увагу на тому, що інсценізації професійних митців-емігрантів, які покинули Україну в силу репресій, гонінь, але в еміграції були відданими своєму покликанню, залишилися своєрідним мистецьким феноменом. Остання хвиля еміграції зорієнтована переважно на заробітчання, відтак інсценізації цього періоду позбавлені професійного мистецького втілення – режисури, акторської гри, сценографічного вирішення. Отже, характеризуючи інсценізації української діаспори, у якій можна умовно виділити два періоди – до української незалежності й після її здобуття, приходимо до висновку, що попри тематичну близькість їх мистецьке значення оцінюється по-різному.

У цілому, оригінальними рисами інсценізації української діаспори можна вважати асоціативний стиль літературного тексту, народництво й традиціоналізм з елементами екзистенціалізму та сюрреалізму, взаємні різноетнічні впливи й певне відчуження від оточення, континентального українського та чужомовного, “законсервовану” мову.

1. Шерех Ю. Наша сучасність – наше мистецтво / Ю. Шерех // Сучасність. – 1978.
2. Українська література. Запитання і відповіді. Якими є стан, зміст, естетичні орієнтації літератури 90-х рр.? Чи можемо говорити про нову її якість? // Режим доступу : www.ukrlit.vn.ua/info/ask/e2ily.html.
3. Горак Р. Не вбивай! Образ Івана Мазепи у виставах Львівського театру ім. М. Заньковецької / Р. Горак // Культура і життя. – 1992. – 4 липня.
4. Велика ідея // Календар свободи на мазепинський рік 1959. – Нью-Йорк : Видання Українського народного союзу, 1959.
5. Ковалевська О. Приречений на вічне прокляття: доля образу “Мазепи” на театральній сцені / Ольга Ковалевська. – Режим доступу: www.mazepa.name/biograph/mazepa4.html.
6. Наше Життя. – 1989. – Лютий. – С. 4–7. – Режим доступу : http://www.maidan.org.ua/history/kharkiv/lyubov_drazhevskaja/pro_Iosypa_Hirniaka.htm.
7. Йосип Гірняк (1895–1989). – Режим доступу : http://www.yl.edu.te.ua/index.aspx?res_xml=Online/Famous/art/art29.xml&num=3&res_xsl=Online%5CFamous%5Cart.xsl.
8. Гайдабура В. Свої люди в Голівуді / В. Гайдабура // Кіно/театр. – 2007. – № 6. – Режим доступу : www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=747.
9. Енциклопедія українознавства : у 10 т. / [гол. ред. В. Кубійович]. – Париж ; Нью-Йорк : Молоде Життя, 1954–1989. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki>.
10. Кіно/театр. – 2009. – № 1. – Режим доступу : www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=840.
11. Кулик Е. “Нова Сцена” в Чикаго / Емілія Кулик // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975 / [ред. кол. О. Лисяк та ін.]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1. – 847 с.
12. Шумський С. До історії нашого театру в Лос-Анджелесі / С. Шумський // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975 / [ред. кол. О. Лисяк та ін.]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1. – 847 с.
13. До 90-ліття надзвичайної Лейді та 40-ліття її найважливішого зайняття. Аскольд Лозинський. Студієць СМС. – Режим доступу : // http://www.brama.com/news/press/2005/04/050420lozynskyj_kru-shelnysky.html.
14. Ревуцький В. Кілька рефлексій на спогади Ростислава Василенка / В. Ревуцький // Р. Василенко Життя в гримі та без (шляхами діаспори) : мемуари, поезії, публіцистика. – К. : Рада, 1999. – 628 с.
15. Василенко Р. Життя в гримі та без (шляхами діаспори) : мемуари, поезії, публіцистика / Р. Василенко. – К. : Рада, 1999. – 628 с.
16. “Україна на Параді” отримала приз Best Cultural Community Unit. 29-03-2003 // www.eastsidedeboxing.com.
17. Бернадський І. “Я не засуджую матерів-заробітчан, я їм співчуюю” / І. Бернадський // Час і події. – 2008. – Режим доступу : <http://www.chasipodii.net/article/2749/>.
18. Корсун Л. Дівчина з “поза Бродвею” / Лідія Корсун // Україна молода. – Режим доступу : www.umoloda.kiev.ua/number/404/164/14617/ – 37к.

19. Луцишина О. “Ми не знали, про що буде наша перша вистава” / Оксана Луцишина // Дзеркало тижня. – 2008. – 23 березня.
20. Фідер І. Інтерв’ю з членами Нью-Йоркської групи / Іван Фідер // Сучасність. – 1988. – Ч. 10.

В статье рассматриваются инсценизации в украинской диаспоре, раскрывается их тематика, профессиональное художественное воплощение. На основе проведенного анализа делается вывод, что инсценизации украинской диаспоры, в которой условно выделены два периода, несмотря на тематическую близость, имеют разное художественное значение.

Ключевые слова: инсценизация, литературный текст, постановка, театр, украинская диаспора.

In article are considered stage versions in the Ukrainian diaspora, reveal oneself their subjects, professional artistic realisation. On the basis of the spent analysis the conclusion becomes, that stage versions the Ukrainian diaspora in which it is conditional distinguish two periods, despite thematic nearness, have different art value.

Key words: stage versions, the literary text, statement, theatre, the Ukrainian diaspora.

УДК [784 67.314.745](477)

ББК 85(4)

Лідія Шегда

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ У ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКІЙ ДІАСПОРІ 1920–1930-х РОКІВ

Стаття присвячена вивченню основних аспектів взаємодії співочо-виховних традицій материкової України та північноамериканської діаспори на основі аналізу відомих пісенних збірників для дітей, створених упродовж останньої третини ХІХ – двадцятих років ХХ століття.

Ключові слова: діаспора, материкова Україна, видання, співочо-виховні традиції.

Творення української культури – процес багатовекторний і багатоманітний у своїх про- явах. Порівняно з культурою материкової України, специфічними рисами позначене громадянсько-мистецьке життя діаспори. Це визначається, насамперед, дещо іншим характером перебігу процесів національного значення, відмінностями в ієрархічній системі цінностей, характерологічними заміщеннями в системі культурних пріоритетів тощо. Стосовно континентальної культури, у тому числі музичної, найперше виявляється дія консервативних чинників, спрямованих не стільки на розвиток, скільки на збереження материнських традицій, що є необхідною умовою самоідентифікації в площині ментальності будь-якого народу, що проживає на територіях, істотно віддалених від батьківщини.

Мета, що досягається за допомогою компаративістичного аналізу різних джерел, полягає у виявленні спільних аспектів у розгортанні патріотично-виховних процесів у материковій Україні та північноамериканській діаспорі.

Предметом дослідження є окремі зразки пісенно-співочого репертуару для дітей зазначеного періоду. Об’єкт дослідження – освітньо-виховні процеси в пісенно-хорових жанрах кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Беззаперечно, що впродовж існування різних діаспор тут акумульовано значний духовно-культурний потенціал, створено важливі наукові, літературні, художні цінності. Одним із центрів, де плекалися й примножувалися традиції української культури, була громада північноамериканської діаспори. У своєму прагненні розвивати національні традиції її представники значну увагу надавали освітньо-виховним аспектам і залученню нових поколінь до національного життя. Прецедентом створення навчально-виховного комплексу такого призначення став манітобський осередок “Галичина” (1899) у Канаді. Серед яскравих взірців наслідування національних традицій для молодих поколінь були колективи, сформовані таким визначним українським митцем, як О.Кошиць. Прецедент успіху керованої ним “Української республіканської капели” так чи інакше виявився спонукальним фактором до творчої діяльності таких колективів, як хор “Української Бесіди” (Нью-Йорк) і Український Молодечий Хор (Джерсі-Сіті), хори в Скрантоні, Чикаго, Детройті та Клівленді.

Проте на період між світовими війнами поміж багатьох шкіл “Просвіти” та інших громадських організацій, у структурі яких працювали поодинокі дитячі мистецькі осередки, важко віднайти не тільки яскраві, а й тривкі колективи. Причини були цілком об’єктивні: на той час не лише в діаспорі, а й в Україні не було досвіду такого роду праці; дитяче виконавство, як таке, не вирізнялося в інфраструктурі мистецького розвитку; окремі музичні, хореографічні номери чи фрагменти театральних постановок у виконанні дітей різного віку сприймалися насамперед як маніфести спадкоємності, аніж несли реальну мистецьку функцію. Саме тому освітньо-виховна праця становила основний зміст тогочасної композиторської творчості для дітей, а її патріотичне спрямування визначало вибір пріоритетної тематики, текстів, сюжетів тощо. У такому баченні мети, що повинна була бути досягнута, відбивалася й загальна закономірність: визначальним завданням – у різні періоди й за аналогією до музичної творчості інших національних культур – було досягнення максимальної виразності в дидактичних творах переважно навчально-виховної спрямованості й витончених мистецьких композицій.

Свою роль у цій сфері відіграло й те, що провідні українські композитори залишилися в Україні. Серед музикантів, що виїхали на північноамериканські терени, не було митців рівня представників полисенкової генерації та їх найяскравіших молодших сучасників. Урешті, у надзвичайно складних умовах існування й просто виживання не могло йтися про сміливі експерименти чи яскраві творчі пошуки. Необхідно було так чи інакше зберегти вітчизняні традиції та впровадити їх у громадсько-мистецьке життя української еміграції. Опіраючись на досвід, акумульований в Україні впродовж останньої третини ХІХ і перших десятиліть ХХ століть, насамперед культивувався репертуар тих жанрово-стилістичних засад, що ґрунтуються на поширеному фольклорному музичному матеріалі й популярних зразках переважно вокально-хорової та пісенної сфер.

Саме українська пісенність була й до цього часу залишається тим чинником, що виявляє своє високе значення для збереження національної ідентичності в емігрантському середовищі. Перші хори, що формувалися переважно при церквах і читальнях, розпочали виступи вже в 1890-х роках. 1913-го року постало Товариство дяко-вчителів, одним із завдань якого було задеклароване плекання української пісенної культури.

Отож, провідний жанровий напрям української музичної творчості для дітей у діаспорі тривалий час утворили ці галузі, найбільш доступні за формами виконавства й найпопулярніші серед різних вікових груп. Поза сумнівом, для комплектації різноманітних збірників взірцями слугували відомі й широкопопулярні в українському середовищі видання: “Молодощі” (1875) М.Лисенка з двадцяти п’яти українських народних дитячих ігрових пісень і тринадцяти веснянок; його ж “Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних” (1908); збірник одно- і двоголосих пісень “для сім’ї та школи” М.Лисенка, О.Кошиця, М.Леонтовича і К.Стеценка “Луна” (1907, упорядкування К.Стеценка); його ж “Шкільний співаник: Частина І: Пісні на один голос без супроводу: Додаток до “Початкового курсу навчання дітей нотного співу” (1918), до якої увійшли, зокрема, аранжування О.Кошиця. Його популярність значною мірою зумовлювалася достатньо оригінальним для того часу й новим, порівняно з лисенковими взірцями, упорядкуванням музичного матеріалу за зростанням рівня складності: у першому випуску подано тільки одноголосі пісні; у другому – двоголосі обробки К.Стеценка, у третьому – три- і чотириголосі роботи різних композиторів. Більш доступним був його перевиданий варіант, здійснений у 1920–1923 роках (К., Ляйпціг) під назвою “Шкільний співаник: Збірка пісень в легкій розкладці для шкільних хорів без супроводу: М.Лисенка, М.Леонтовича, Я.Степового, О.Кошиця і К.Стеценка”. Для української громади в діаспорі це була, по суті, енциклопедія фольклорного світу батьківщини, її історії та звичаїв, до того ж у високомистецькому опрацюванні. Виникла й важлива можливість порівняння авторських підходів до проблеми опанування дітьми народнопісенної стилістики, а не лише своєрідності того чи іншого твору.

Відкривається збірка аранжуваннями народних пісень, здійсненими М.Лисенком (“Ой пуцу я кониченька”, “Гей, по морю, морю синьому”, “Ой у полі билиночка коливається”, “Розлилися круті бережечки”, “Та забіліли сніги”, “Максим Козак Залізняк”, “Ой сів пугач на могилі”, “Ой летіла горлиця”, “Туляв чумака на риночку”, “Та туман яром котиться”), що

підкреслює їх значущість. Аранжування М.Леонтовича¹ (№ 11–20), як і інших композиторів, репрезентують різні жанрові сфери українського пісенного фольклору: “Зелена ліщинька”, “Ішов стрілець на війноньку”, “Чого соловей”, “Ой сів поїхав”, “Зажурилася гей, молода дівчина”, “Про Нечая”, “Ой ти знав, на що брав”, “Ой Сербине, Сербиночку”, “Пішов милий лужком”, “Сіно, моє сіно”.

Натомість доробок О.Кошиця (№ 31–41) представлений переважно аранжуваннями ліричних (“Зелений дубочок”, “Ой у полі криниченька одна”, “Ой давно, давно я в батька була”, “Ой сяду я край віконця”, “Вітер повіває”, “Гей, як думала”, “Ой і сюди гора”, “Вже сонце низенько”) та кількома найпоказовішими опрацюваннями історичних (“Ой колись була розкіш, воля”, “Уже літ за двісті”) пісень. Аналогічний підхід стосується й добору аранжувань з доробку Я.Степового (№ 21–30)² і К.Стеценка (№ 42–51)³.

Утім про реальну ситуацію в мистецькому житті діаспори можна скласти уяву з того факту, що не набуло поширення одне з найвищих досягнень цього часу у сфері музики для дітей – гармонізація двадцяти шести історичних пісень для триголосого акапельного шкільного хору, здійснене Л.Ревуцьким у межах видання “Історичні думи та пісні історичні” Д.Ревуцького (1919).

Натомість призначений для вивчення обряду й пісень зимового циклу збірник аранжувань О.Залеського “Колядничок: До співу на діточі голоси з фортепіано” (1922) унаслідок своєї художньої невибагливості й поєднання традицій різних регіонів активно увійшов до навчально-виховного вжитку. Очевидно, близьким й актуальним для еміграційних умов виявилось як прагнення автора-упорядника поширити популярні після виступів “Української республіканської капели” пісні зі Східної України (тут необхідно пам’ятати про кількісну перевагу серед українського населення північноамериканського континенту вихідців із Західної України), так і особливий пієтет до імені О.Кошиця й бажання наслідувати й поширювати його досвід, незважаючи на будь-які складнощі. Показовим є жанрово-тематичне наповнення збірки: це повсюдно поширені в Галичині традиційні наспіви (“Бог предвічний”, “На небі зірка”, “Дивная новина”, “Нова радість”, “Я маленький хлопчик”, “Вселенная, веселися”) О.Залеський включив до видання аранжування так званих “придніпрянських” мелодій (“Нова рада стала”, “Добрий вечір тобі, пане господарю”, “Коляда, коляда”). Єдиний зразок з інших регіонів – колядка “Сидить Христос на престолі” (з мелодією, записаною О.Ю.Федьковичем).

Важливу інформацію для вчителів і регентів містила й післямова-коментар О.Залеського “Що таке коляда та звідки її назва”.

Особливе значення цих взірців було осмислене в період із кінця 1920-х років в умовах, коли інформація про творчі процеси на материковій Україні й просто нотний матеріал були малодоступними. Так, тривалий час у діаспорі залишалися невідомими основні роботи Я.Степового, що з’явилися на початку 1920-х; “Дитяча розвага: Збірка забавок для дітей: Рухливі гуртові ігри, ігри-танці, інсценування пісень з нотами: Для голосу або дитячого хору без супроводу” С.Титаренка (1917) чи “Шкільна збірка українських народних пісень для початкових шкіл” (1919) С.Дрімцова⁴, які відіграли важливу роль у розвитку дитячого пісенно-хо-

¹ Загалом усі – понад п’ятдесят опрацювань українських пісень для дітей шкільного віку – М.Леонтовича одразу отримали широке визнання. Серед них, усе ж, особливим успіхом користувалися такі композиції, як “Щедрик”, “Дударик”, “Мак”, “Грицю, Грицю, до роботи”, “Ой, з-за гори кам’яної”, “Ой сивая зозуленька”, “За городом качки пливуть”, “Женчикок-бренчикок”, “Гра в зайчика”, “Зашуміла ліщинька” тощо.

² “Соловейку рябенський”, “Ой час пора до куріня”, “Ой з-за гори сніжок летить”, “Ішов козак”, “Ой в Єрусалимі рано задзвонили”, “А в тому саду”, “А в нашої перепілоньки”, “Про Байду”, “Зажурилась Україна”, “Про Морозенка”.

³ “Ой видить Бог”, “Добрий вечір Тобі”, “Зійшов місяць високо”, “Над моєю хатиною”, “Як женився, то хвалився”, “Ой ти, мати моя”, “Завзялись ляшки”, “По всьому світу”, шевченківський “Заповіт”, “Ще не вмерла Україна”.

⁴ Композитор опублікував тут одноголосі та багатоголосі співи, танки й ігри, виклавши свої погляди на проблеми національного музичного виховання в передмові, а характерні риси того чи іншого матеріалу – у коментарях (показово, що в цьому виданні супровід відсутній навіть у хореографічних за призначенням номерах, що зосередило увагу виключно на вокально-хорових аспектах виконання).

рового музикування в Україні. Практично невідомими тут були й такі знакові твори, як “Десять шкільних хорів для шкільного хору без супроводу” (К., 1922) П.Козицького, п’ять з яких написано на вірші Т.Шевченка (“Ой одна я, одна”, “Хор русалок з “Причинної”, “На городі пастернак”, “Все упованіє моє”, “Учітеся, брати мої”), інші – на тексти яскраво національних за образністю й поетикою поезій О.Олеся (“Веснянка”), П.Куліша (“Ой місяцю маю”, “Нема в мене роду”), Б.Грінченка (“Веснянковий хор”) і П.Тичини (“Ми дзвіночки, лісові дзвіночки”) та “П’ять шкільних хорів на сл. Т.Шевченка” Я.Степового; кілька випусків збірок пісень для співу з фортепіано “Проліски: для дітей дошкільного віку” (К., 1921) та “Проліски: пісні, ігри, танці: Збірка для дітей шкільного віку: для співу з фортепіано і для фортепіано” (К., 1922) Я.Степового, хорова сюїта “Волошки” П.Козицького (на вірші В.Еллана-Блакитного, 1926) і збірка з двадцяти пісень для голосу з фортепіано “Сонечко” Л.Ревуцького (1926).

Публікація навчальної музичної літератури для дітей у діаспорі починається наприкінці 1910-х. Одним із перших видань тут був “Співаник: Для українських шкіл в Америці” Євгена Якубовича (Філадельфія, 1918), у першій частині якого видано п’ятдесят п’ять одноголосих мелодій без супроводу, у другій – тридцять шість двоголосих пісень без супроводу, у третій – двадцять п’ять триголосих акапельних хорів. Тут, вочевидь, виявляється принцип, започаткований “Луною” К.Стеценка. Продовжено й традицію навчально-методичних видань у четвертій частині видання – “Короткій науці теорії нот”.

Відбиваючи прагнення до поширення питомих українських пісенно-хорових тенденцій у дитячому музичному вихованні, 1923 року в Нью-Йорку Василь Навроцький опублікував “Співаник для шкіл народних: співи на дитячі голоси без супроводу” І.Воробкевича (у трьох частинах із доповненнями). Серед композицій, що утворили доповнення до матеріалів С.Воробкевича – “Весняна пісня” й “Удова” (із збірника М.Лисенка), “Зеленіли верболози” В.Матюка, “Боже на землю руську” О. Нижанківського, “Літо”, “Люби землю рідну” й “До схід сонця” Ф.Колесси, “Марш школярський” Я.Ярославенка та ін.

Показовим щодо художньо-тематичних пріоритетів є принцип формування цих пісенних збірників. У першому випуску, де містилися винятково одноголосі пісні, переважає дидактично-виховна образність різного спрямування. Звернення до засад української релігійності демонструють пісні “Все з Богом”, “Нині день святий”, “Наша церква”. Адекватне “наповнення” патріотично-виховного (“Дитина до матери”, “Кого я люблю”, “Наша хатка”, “Пісня учеників”, “Рідне село”, “Рідна мова”, “Женці”, “Азбука”, “Добрий школяр”, “Гей, учімся”) з “родинним” (“При колісці”) й ігрового та пейзажного (“Пісня вечірня”, “Веснянка”, “Прогулька”, “Гоп! Гоп!”, “Я веселий хлопчина”, “Бодай ся когут знудив”, “Журавель”, “Котик”, “Заяць”, “Безконешна”) пластів.

За рівнем стилістики другий випуск не відрізняється від першого: тут В.Навроцький опублікував нескладні одноголосні піснеспіви аналогічної тематики: “Молитва школяра”, “Учімся”, “Бог”, “Ластівки пісня прощальна”, “Трудись і молись”, “Школярська співанка”, “Осінь”, “Діти і ластівка”, “Як я була ще маленька”, “Млин”, “Добрий день”, “Хлоп’яче життя”, “Шануйте старших”, “Батько і учитель”, “Пісня про панщину”, “Воробець в зимі”, “Коляда: “Бог предвічний народився...”, “Коваль”, “Коломийки”, “Старець-лірник”, “Рідна мова”, “Весна”, “Слава хлібороба”, “Христос воскрес”, “До зозулі”, “Гей, конику вороненький”, “У лісочок”, “Смерть козака”, “Журба”, “Молитва о дощ”.

Принцип ускладнення стилістично-художнього рівня репрезентує третій випуск цієї серії – “Двоголосні (двоголосі. – Л.Ш.) співи”. Утім звернення до основ національного співочого мистецтва здійснюється тут на тій самій образно-тематичній основі, що й у попередніх випусках. Уперше упорядник вказує й на джерела окремих пісень: “Ранніша молитва: “Боже, що сю ніч прожити...” (за М.Лисенком), “На дарабі” (С.Воробкевич), “Сонце ся сховало...” (І.Воробкевич), “Наша вітчизна: “Всюди красно...” (В.Матюк), “Величайте Бога: “Кожда птичка, хоч маленька...” (І.Воробкевич), “Ранок: “Звізди гаснуть...” (І.Воробкевич), “В зимі: “Зеленіли верболози...” (В.Матюк, Д.Млака), “Хорал: “Боже на землю руську...” (О. Нижанківський), “Рідна мова” (І.Воробкевич, Д.Млака), “Рута: “До схід сонця...” (Ф.Колесса, В.І.Масляк), “Марш школярський” (Я.Ярославенко, Павло Кирчів). Серед інших зустрічаються окремі аранжування регіональних фольклорно-пісенних ресурсів (“Смерть козака: “Козаченька молодого...”, “Млин: “Ось у лісі дубина...”, “Де є наша вітчизна”, “Верховинець: “Верховино, світку ти наш...” тощо).

Увиразнюється й обрядовий пласт – “Коляда: “Нова радість стала...”, “До Ісуса: “Витай, Ісусе...”, “Христос Воскрес”. Інші зразки, опубліковані в третьому випуску, засвідчують пріоритет патріотично-виховних засад (“Чом, земле моя”, “В чім щастє”, “Бог Потіха: “Сни у смутку...”, “Пісня дівчини: “Як була я мала...”, “Учи ся: “Учи ся, мій брате...”, “Рускій дитині: “Учи ся, дитино...”, “Розвивай ся, ой ти старий дубе”, “Один сніг біліє: “Піду я в садочок...”, “Люби землю рідну: “Із душі цілої...”, “Вечір: “Гей, воли!”, “Степова рожа: “У степу пустому...”, “Соловейко: “У діброві, при долині...”, “Ніч: “Сонце ся сховало...”, “Наша хатка”, “Рідне гніздо: “У гніздочку, у рідненькім...”, “Кобзарєва туга: “Чиж ніколи ...”, “Думка: “Ой три літа...”, “Ой що ж то за ворон”, “Многая літа”).

Невдовзі, як продовження цієї навчально-методичної серії, В.Навроцький видав збірку “Триголосні співи”, що містила авторські композиції переважно західноукраїнських митців. Промовисті нюанси виявляє її образно-тематичний спектр і жанрове наповнення. Хоча тенденція до формування внутрішньої циклічності за поширеним принципом “пір року” тут не переважає, у збірці виразно простежуються певні тематичні блоки. Так, явно домінує в ній блок “праці”, представлений хорами “До ниви” (“Ниво моя, ниво”) Н.Вахнянина, “Пісня косарів” (“Ми в луг підєм”) М.Вербицького, аранжування пісень “Та нема гірш нікому”, “До праці” (“Праця єдина”). Ностальгічно-патріотичні мотиви репрезентують “Стара липа” (“Зеленіє липа”) В.Матюка, “Пісня вояка” (“Здоров будь”) І.Воробкевича, а образи рідної природи – в “Осінній пісні” (“Минуло літо”) І.Воробкевича, аранжуваннях “Осінь” (“Не щебече соловейко”), “До Дністра” (“Плинь, наш Дністре”), “Шуми, вітре”, “Ой дубе кучерявий”, “Ой Дністре” в опрацюванні А.Монастирського. Також у збірці оприлюднено опрацювання популярних у тогочасній діаспорі мелодій “Марш руских дітей”, “Сирота” (“Шумить, гуде дібровонька”), “Коляда” (“Ой дивна, дивна”), “А ті думи”, “Не жури ся”, “Новорічна щедрівка” в гармонізації Ф.Колесси. Вельми показовим є поєднання й таких опублікованих у збірці композицій, як “Гимн до Бога” (за Д.Бортнянським) та “Американський гимн” (єдиний твір, де використано англійський текст), що може свідчити про усвідомлення національної символіки Сполучених Штатів в українському громадському житті.

Водночас згадані збірки репрезентують показову тенденцію для української музики загалом. Її можна окреслити як розробку “регіональних” фольклорних ресурсів. Імовірно, що вона розвивалася внаслідок можливостей доволі активних творчих контактів з митцями Західної України. Тут вона була представлена в таких роботах, як “Шкільний співаник” Ф.Колесси (у 2-х ч., 1925), “Співаник” М.Гайворонського (1922), “Співаник Торбана з нотами” Я.Ярославенка (1927), трохи згодом – “Українське дозвілля” В.Щурата (1936), “Дітвора співає, в садочку гуляє” Б.Вахнянина (1936), “21 народна пісня в 3-голосому укладі для шкільних хорів” П. Щуровської-Росіневич (Ужгород, 1936).

Отже, аналіз окремих зразків пісенно-хорової творчості для дітей у різних ареалах існування української нації, як і окремі факти публікації збірок певного роду, засвідчують, що першорядна увага на етапі становлення музичного виконавства для дітей того часу виявляє майже винятковий статус національної поезії й фольклорних текстів як пріоритетного матеріалу для патріотично-виховного розвитку молодого покоління українців у діаспорі. Надалі, на відміну від материкової України, де розвиток багатьох жанрів “дитячої” музики істотно був загальмований або й призупинений у період Другої світової війни та найближче десятиліття, зазначені аспекти виховної діяльності тільки посилювалися, створюючи передумови для професіоналізації дитячого пісенно-хорового виконавства.

1. Булат Т. Українська музична культура діаспори / Тамара Булат // Українознавство : стан проблеми, перспективи розвитку : матеріали І міжнар. конф. [“Роль вищих навчальних закладів (інституцій) у розвитку українознавства”]. – К. : Київ. ун-т, 1993. – С. 126–128.
2. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 (матеріали зібрані С. Наріжним до частини другої) / Симон Наріжний. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. – 272 с.
3. Ольховський А. Нариси історії української музики / Андрій Ольховський ; [підгот. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній]. – К. : Муз. Україна. 2003. – 512 с.
4. Карась Г. Пам’ятки музичної культури західної діаспори: повернення в Україну та популяризація / Ганна Карась // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2006. – Вип. 9. – С. 16–19.

5. Муха А. Композитори світу в їх зв'язках з Україною : довідник / Антон Муха. – К. : Спеціалізована друкарня наукових журналів НАН України, 2000. – 88 с.
6. Дитиняк М. Українські композитори : біобібліографічний довідник / Марія Дитиняк. – Едмонтон : Канадський ін-т українських студій; Альбертський ун-т, 1996. – 160 с.
7. Моцок В. Українці та українська ідентичність у сучасному світі / Віталій Моцок, Віталій Макар, Сергій Попик. – Чернівці : Прут, 2005. – 400 с.
8. Савченко І. Українські нотні видання 1917–1923 років у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського / Ірина Савченко // Науковий каталог ; [наук. ред. Л. В. Івченко]. – К. : НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, 2007. – 384 с.

Стаття посвячена изучению основных аспектов взаимодействия певческо-воспитательных традиций материковой Украины и североамериканской диаспоры на основе анализа известных песенных сборников для детей, созданных в течении последней трети XIX – двадцатых годов XX столетия.

Ключевые слова: *диаспора, материковая Украина, издания, певческо-воспитательные традиции.*

The article is devoted the study of basic aspects of co-operation singer – educate traditions of mainland Ukraine and North American diaspora on the basis of analysis of the known song's collections for children, created in the flow of last third of 1920–1930 XX-th century.

Key words: *diaspore, the mainland of Ukrain, adition, publication, the sinding educational traditional, popularization.*

УДК 347.635:78:314.743

ББК 85.310.70

Людмила Обух

ФОРТЕПІАННА ОСВІТА УКРАЇНЦІВ В УМОВАХ ПЕРЕХОДОВИХ ТАБОРІВ У НІМЕЧЧИНІ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ТА ІНТЕГРАЦІЯ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

У статті розкриваються особливості фортепіанної освіти українців в умовах переходових таборів у Німеччині після Другої світової війни, характеризуються навчально-виховний процес, навчальні програми.

Ключові слова: *фортепіанна освіта, західноєвропейські традиції, галицька музична школа, інтеграція.*

Після Другої світової війни окупаційні війська розділили Німеччину на чотири частини: східну зайняли радянські війська, північну – англійці, західну – французи, південну (Баварію) – американці. У трьох останніх зонах до чужинців, яких насильно вивезли на роботи в Німеччину, було видано відозву з проханням повертатися до своїх країн. Якщо вихідці із Центральної Європи поверталися, то біженці з України, через страх перед сталінським режимом і комуністичними репресіями, відмовлялися й шукали захисту від насильного повернення. Тому в західних зонах Німеччини, Австрії й Італії були створені табори, які отримали назву “переходових”, оскільки в них проживали численні згуртування українців, офіційно званих “переміщеними особами”. Усупереч неадекватним умовам життя табори протягом відносно короткого відрізка часу стали центрами громадської, політичної та культурної активності емігрантів. В американській окупаційній частині на території Баварії (Німеччина) одними з найбільших були табори в Міттенвальді (1945–1951 рр.), де в травні 1947 року нараховувалося більше трьох тисяч українців, і Регенсбурзі (1945–1949 рр.) – до 15 тисяч [2, с.15]. У них розвивалося музичне життя та освіта, особливості яких розкриваються в монографії В.-О.Луцїва [7], статтях Г.Карась [2], О.Кушніра [5], В.Чижика [13]. Важливим джерелом для розкриття теми є меморіальні альманахи про табори в Міттенвальді [9] та Регенсбурзі [10]. Проте недостатнє висвітлення питання фортепіанної освіти в таборах у названих працях привернуло нашу увагу до даної проблеми. Оскільки цей період став зв'язуючою ланкою між галицькою традиційною освітою й новою європейською, актуальними постали **мета** дослідження – розкрити особливості фортепіанної освіти українців в умовах переходових таборів у Німеччині після Другої світової війни та завдання: проаналізувати доступну наявну літературу з проб-

леми; охарактеризувати навчальні програми з предмета “фортепіано”; виокремити роль деяких педагогів навчання гри на фортепіано в навчально-виховному процесі.

У серпні 1945 року в таборах почався перший повоєнний навчальний рік. Оскільки поряд із дорослими на чужині опинилася велика кількість дітей, першоосновою стали проблеми їх освіти, у тому числі музичної, унаслідок чого утворюються музичні школи. 15 червня 1946 року в Міттенвальді відкрилася музична школа під керівництвом професора Львівської консерваторії ім. М.Лисенка, композитора, музикознавця, доктора Зеновія Лиська, яка проіснувала до кінця 1949 року. У 1946 р. створена музична школа в Регенсбурзі, засновником і директором якої був професор, викладач по класу скрипки та теорії музики Іван Повалячек, і в Ельвангені – під орудою Михайла Гнатюка. Важливо, що із сорока восьми учнів школи в Ельвангені тридцять навчалися по класу фортепіано [7, с.119]. З 1946 до 1950 рр. у Берхтесгадені також існувала музична школа, яку очолював професор Роман Савицький.

Навчально-педагогічний процес музичних шкіл у переходових таборах будувався за зразком подібних навчальних закладів Галичини, що були поширеними на початку ХХ століття й показали високий професійний рівень. Чільне місце серед предметів, які вивчалися в таборних музичних школах (скрипка, вокал, теоретичні дисципліни), займало навчання гри на фортепіано. Викладачі класу фортепіано послідовно відстоювали засади професійного піанізму Галицької фортепіанної школи.

Педагогічна методика в галицьких музичних школах була спрямована на формування піаністичної техніки, якнайширше ознайомлення учнів із музичною літературою різних епох і стилів, а особливо на пропагування української фортепіанної музики, плекання національного колориту. Вивчалися твори українських композиторів долисенківської епохи о. І.Воробкевича, о. О.Нижанківського, Й.Витвицького, Т.Безуглого, Любовського, Яронського Д.Січинського, М.Солтиса; музика професійних композиторів М.Лисенка, В.Косенка, Л.Ревуцького, Р.Сімовича, В.Барвінського, С.Людкевича, Н.Нижанківського, М.Колесси. На закінчення кожного півріччя у філіях Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка відбувались іспити й пописи (концерти-екзамени учнів), наявні програми яких свідчать про те, що українські педагоги у своїй методиці опиралися на провідні західноєвропейські піаністичні школи. Як один з багатьох, 27 червня 1932 року відбувся концерт-іспит у м. Коломия, де в програмах учнів звучали твори П.Чайковського (“Мазурка”, “Італійська пісня”), Р.Шумана (“Пісня мисливця”), Бюргмюлера (“Цигани”), Л.Бетховена (“Для Елізи”), Ф.Шуберта (“Скерцо” сі-бемоль мажор), Е.Гріга (“Вальс”, “Танець слона”), Ф.Мендельсона (“Пісня без слів” соль мінор), В.Моцарта (“Фантазія”) [1].

Велика роль у розвитку музично-педагогічного процесу в таборах належить провідним галицьким музикантам З.Лиську та Р.Савицькому.

Зеновій Лисько здобував освіту у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові по класу теорії музики в С.Людкевича, по класу фортепіано в М.Криницької (1911–1914 рр.), у 1922 році уроки з фортепіано й композиції брав у В.Барвінського. У 1924 році, перебуваючи в Празі, був учнем Ф.Якименка, а також навчався на музикологічному відділі Карлового університету в класі З.Неєдли (1922–1926 рр.), докторат здобув там само в Українському Вільному Університеті (1928 р.) на тему “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського”. Одночасно він займався в Празькій консерваторії по класу композиції в К.-Б.Ірака. У 1929 році митець закінчив Школу вищої майстерності по класу композиції в Й.Сука.

Як педагог З.Лисько був професором у класах композиції, теоретичних предметів і фортепіано в Українському педагогічному інституті ім. М.Драгоманова в Празі (1925–1929 рр.), а також у Харківській консерваторії (1930–1931 рр.). З 1937 до 1944 рр. займав посаду професора Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові (1939–1941 рр. – Львівська консерваторія). У 1931–1938 рр. працював диригентом філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Стрию. З.Лисько, будучи представником модерного напрямку в українській музиці, написав для фортепіано “Сонатю” (Прага, 1927 р.), дві fugи, “Буковинську коломийку”, прелюдії, п’ять мініатюр на теми українських народних пісень, чотиричастинну “Хлопську сюїту” (1938 р., для фортепіано з оркестром – Концерт (юнацький, Прага, 1928 р.)) і фортепіанне тріо.

Роман Савицький – український піаніст-віртуоз, педагог, музично-громадський діяч, критик, композитор. Музичну освіту здобув у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у

Львові по класу фортепіано В.Барвінського (1923–1927 рр.), удосконалювався в “Школі вищої майстерності” В.Курца при Празькій консерваторії (1928–1932 рр.).

З 1932 до 1939 рр. Р.Савицький працював педагогом у філіях Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Самборі, Стрию та у Львові (30–40-ві рр.). З 1939 до 1941 рр. він – доцент і декан фортепіанного відділу Львівської консерваторії. У 1944 році піаніст емігрував до Німеччини, де продовжив педагогічну діяльність, виступав із сольними концертами. Від 1949 року жив і працював у США: викладав у “Settlement Music School” (Філадельфія), а також Філадельфійській консерваторії (1957 р.). Основною справою його життя було заснування в 1952 році Українського Музичного Інституту в США. Він був його фундатором, першим директором, а потім інспектором (1952–1959 рр.). Своїм талановитим виконанням (зокрема, у США) Р.Савицький здобув визнання західноєвропейської й американської публіки. Протягом усього творчого шляху музикант вважав своїм обов’язком пропагування фортепіанних творів українських композиторів: М.Лисенка, Л.Ревуцького, В.Косенка, В.Барвінського, З.Лиська, Р.Сімовича, Н.Нижанківського, М.Колесси, які високо оцінила американська критика. Та особливе місце в репертуарі піаніста займала музика В.Барвінського. Саме він був першим виконавцем багатьох творів композитора, які виконував регулярно на всіх концертах до останніх днів життя.

У школі табору Міттенвальд діяло три відділи: фортепіанний, скрипковий і вокальний. Інструментальні відділи мали три ступені – нижчий, середній і вищий, кожен з яких тривав чотири роки, так що навчання було сплановано на дванадцять років. З кінця 1947 року тут налічувалося понад сто учнів. Найбільше учнів (у 1946 р.) мав фортепіанний відділ (53).

Особливим було оцінювання, яке відбувалося в чотирьох напрямках (поступ, спосібність, пильність, поведінка) за відповідними критеріями (визначний, тривалий, зразковий; дуже добрий, задовільний; добрий, достатній; недостатній), причому оцінку спосібності й “визначний” поступ можна було давати тільки учням вищого курсу [9, с.685]. Після закінчення навчального року учням видавалися двомовні (українською й німецькою мовами) свідоцтва.

Серед висококваліфікованого вчительського складу музичних шкіл у таборах навчали гри на фортепіано: у Міттенвальді сім педагогів – Л.Горницький, С.Дзядів, Л.Брикович, І.Заячківська-Гаврилюк, О.Гладків, Л.Сольчак, Оемшрайбер; у Регенсбурзі троє – М.Повалячек-Віршук, І.Нанасси, І.Костинюк.

Педагогічна діяльність *Любомира Горницького* (1927–1970 рр.) в еміграції заслуговує особливої уваги. Він, як випускник Мюнхенської музичної академії (1950 р.), концертує піаніст у Лондоні, Мюнхені, Парижі, Мадриді, Нью-Йорку, а також у країнах Африки (у його репертуарі були твори В.Барвінського, В.Косенка, Л.Ревуцького, С.Прокоф’єва, Й.Баха, Г.Генделя, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шопена, Р.Шумана, Й.Брамса, Ф.Ліста та ін.), розробив інноваційні методичні принципи, які базувалися на власному, так званому “психосемантичному” методі (на жаль, досі не опублікованому)¹. Після закриття музичної школи в Міттенвальді в 1950-х роках свою педагогічну діяльність Л.Горницький продовжив, навчаючи гри на фортепіано у власних студіях Німеччини, потім у Мадриді (1954–1964 рр.). З 1965 року він викладав в університеті Лонг-Айленда, а також в Українському Музичному Інституті в Нью-Йорку.

Серед його талановитих учнів виділялися Люба Терлецька, Святослав Трофименко, Орест Попович, Марія Кохановська, Кіра Стеценко – племінниця відомого композитора Кирила Стеценка, яка надалі стала професійним музикантом в Америці [9, с.65].

Для оцінки громадськістю роботи шкіл у таборах й адаптації дітей до сцени та публіки щосеместрово практикувалися прилюдні виступи як форма звітності вихованців, рівень складності програм яких був різний. Про важливість академконцертів для розвитку концертно-сценічного досвіду учнів свідчить таборова преса. У бюлетені “Щоденні Вісті” за 7 жовтня 1946 р. під рубрикою “З нашого життя” була вміщена замітка “Прилюдний Виступ Учнів Музичної Школи” [4, с.63–64]. У концертах, які відбувалися в таборі, брали участь не тільки учні

¹ Психосемантика (від старогрецького “психо” – душа й “семантикус” – той, що позначає) – це галузь психологічної науки, яка досліджує походження, будову, формування й функціонування індивідуальної системи значень, що опосередковує в діяльності людини всі інтелектуальні процеси, такі як: сприймання, пам’ять, мислення, вибір мети, прийняття рішень [11].

школи, але і їхні педагоги. Так, 23 вересня 1947 року відбувся концерт учителів у двох частинах, де прозвучали твори Фрідемана Йогана Баха, Ференца Ліста, Фредеріка Шопена. Зокрема, слід виділити виступ викладача Гладківа Олега, який виконав твори Ф.Шопена (Етюд до-мінор орpus 12, Скерцо сі-бемоль мінор і Полонез ля-бемоль мажор) [8, с.687].

У наявних пописових програмах у музичних школах переходових таборів за три роки (з 1946 до 1948 рр.) у навчально-виховному процесі чітко прослідковується опора педагогів на західноєвропейську методику викладання, яка базувалася на польській (шопенівській методиці), віденській, німецькій академічній, німецькій модерновій і чеській піаністичних школах, на чому розвивалася піаністика Галичини.

Засади шопенівського піанізму були втілені у фортепіанній педагогіці Кароля Мікулі – учня Шопена, концертуючого піаніста, у 1858 р. запрошеного у Львів Галицьким музичним товариством на посаду директора цього товариства. Саме він започаткував у другій половині XIX століття професіональний етап розвитку галицької фортепіанної культури. Обстоюючи шляхетну простоту інтерпретації, виступаючи проти вульгарних перебільшень у силі та ніжності, ідеалізуючи співність фортепіано, цінуючи багатство градацій гучності (але без крайнощів), Мікулі надзвичайно наполегливо прищеплював учням у систематичній роботі свої інтерпретаційні принципи: старанний аналіз фортепіанного твору; еластичність і гнучкість у всіх частинах піаністичного апарату; вільні, об'єднуючі рухи руки [4, с. 8–9].

Представником віденської піаністичної школи в Західній Україні був Генрик Мельцер-Щавинський, який започаткував практику безпосередніх зв'язків між львівськими музично-освітніми закладами та Віднем. У педагогічній діяльності він ставив акцент на увагу до стилю й форми твору, йому притаманний рефлексійний і поважний характер гри. Серед його учнів відомий Єжи Лялевич, що навчав на початку XX століття В.Божейко (яскраву представницю віртуозного пізньоромантичного піанізму), Л.Мюнцера, Г.Левицьку – концертуючих піаністів, а згодом педагогів модернового типу.

Чеський піаніст Вілем Курц був видатною особистістю у сфері фортепіанної педагогіки з власними засадами, відповідними до актуальних ідей часу. Концертуючи по Австро-Угорській імперії, виконував твори композиторів-класиків. Значне місце в його репертуарі займали твори Ф.Шопена, а також чеських композиторів. У 1898 р. він зайняв посаду провідного професора фортепіано у Львівській консерваторії, примноживши розквіт українського фахового піанізму в Галичині. В.Курц послідовно та наполегливо налагоджував систематичну освіту піаністів, охопивши всі рівні навчання – початковий, середній і вищий і різні аспекти підготовки – концертний і педагогічний. Курц надавав винятково великого значення доброму й правильному налагодженню граючого апарату піаніста. У його методиці значно посилювався свідомий і аналітичний підхід до роботи над твором. Вивчення фактури з метою точного розуміння її поліфонічної будови та фразувальної логіки кожного голосу приводило до формування найкращого й обов'язкового варіанта аплікатури, який записувався в нотному тексті. Аналітичний підхід застосовувався й у роботі над педалізацією. Охоплення цілості твору передбачало аналіз його форми, тонально-гармонічної структури й умовне виділення невеликих частин, що позначалися цифрами. Подібно як і його попередник Мікулі, Курц зумів об'єднати навколо своїх засад велику кількість учнів і послідовників. У нього навчалися Тарас і Дарія Шухевичі (згодом – представники німецької академічної школи), В.Барвінський, Р.Савицький, Н.Нижанківський, Р.Сімович, М.Колесса, Д.Задор, А.Рудницький [4, с.11–12].

Український композитор, критик, музично-громадський діяч Василь Барвінський, як концертуючий піаніст і педагог, зумів увібрати й органічно поєднати в одному стилі різноманітні піаністичні традиції. В.Барвінський навчався в музичній школі Мікулі, потім закінчив консерваторію ГТМ у Курца, завершив музичну освіту в Празькій консерваторії у В.Новака та В.Гольфельда. Від 1915 р. він викладав у Музичному інституті імені Лисенка й більше як тридцять років стояв на чолі українського музичного навчального закладу у Львові. Спорідненість у поглядах зі своїм учителем В.Курцом щодо методики викладання фортепіано все ж переросла в дещо новий педагогічний етап. Так, Барвінський гнучкіше, ніж Курц, ставився до організації піаністичного апарату, застосовуючи вагову гру від плеча; педагогічний акцент змістив із техніки на виразовість [4, с.23]. Педагогічну увагу професор сконцентрував на проблемах стилю, при цьому різноманітно й конкретно розвиваючи вимоги до звучання, інтонування й тем-

поритму. На заняттях В.Барвінський працював над витонченістю мелодійної та гармонічної інтонації, м'якістю звучання, гнучкістю піаністичного апарату. Фортепіанно-педагогічні засади В.Барвінського, як представника молодого українського фортепіанного мистецтва, базувалися на власному поєднанні традицій К.Мікулі й В.Курца. Водночас його учні, у числі яких були Р.Савицький, Д.Гординська-Каранович, О.Криштальський, систематично працювали над вивченням фортепіанних творів українських композиторів, поглиблюючи відчуття національно-своєрідної інтонації, розуміння фольклорних основ й українського характеру [4, с.23].

Принципи школи Курца–Барвінського підсумовані в методичній роботі Р.Савицького “Основні засади фортепіанної педагогіки” [12], написанню якої, на наш погляд, сприяв великий педагогічний досвід його роботи в музичній таборовій школі в Берхтесгадені. Серед сформульованих вимог знаходимо поняття самокритицизму, авторитативності, педантичності та самоопанування учня при вивченні музичного матеріалу. Саме ця робота стала першим методично-педагогічним посібником у діаспорі.

Аналізуючи програми таборових виступів у музичних школах, ми прийшли до висновку, що в педагогічно-методичному плані основна увага піаністами-педагогами зосереджувалася на програмах середнього рівня складності:

- переважаючому **романтичному напрямі** (твори-мініатюри Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Мендельсона, Й.Брамса, П.Чайковського, А.Гречанінова, В.М'яковського, С.Майкапара, В.Косенка, М.Лисенка, М.Гайворонського, Я.Лопатинського, В.Барвінського). Так, жанр ліричної мініатюри – експромт, започаткований чеськими піаністами-композиторами, а пізніше плідно застосований Ф.Шубертом і Ф.Шопеном [3, с.57], ми знаходимо в програмах прилюдних виступів у Міттенвальді: 5 травня 1946 року учень середнього курсу Антонович Ярослав виконав “Імпровізацію ля-бемоль мажор” Ф.Шуберта, а 15 лютого 1948 року учениця середнього курсу Пушкар Дарія грала “Експромт ля-мажор” Ф.Шуберта;
- **класичній фортепіанній музиці** (твори М.Клементі, Д.Кулау, Й.С.Баха, Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена);
- **конструктивному музичному матеріалі** (етюди Й.Баєра, Бюргмюллера, Дамма, Германа).

Серед найбільш поширених творів у навчальних програмах були: Соната D-dur Л.Бетховена, “Пісня без слів” Ф.Мендельсона, “Лялька” та “Хвора лялька” з “Дитячого альбому” П.Чайковського, “Мрії” Р.Шумана, “Розлука” А.Гречанінова, “Наше сонечко” та “Жук і жучиха” В.Барвінського, “Сирітка” та “У садочку” Майкапара, Рондо ре мажор і Концерт ля мажор В.А.Моцарта, “Вечірня пісня” Й.Брамса, Полонез ля мажор Ф.Шопена, “Ірландська пісня” Дамма, “Пісня прялки”, “Ластівка”, “Арабеска” та “Кавалькада” Бюргмюллера [9, с.688–693].

У наявному фортепіанному репертуарі прослідковується спадкоємність традицій у галицьких і переходових музичних школах. Така подібність могла бути зумовлена ще й наявністю нотного матеріалу та вихованими музичними смаками педагогів.

Таким чином, існування українських музичних шкіл у переходових таборах Європи після Другої світової війни забезпечувало:

- 1) неперервність розвитку фортепіанної освіти українців, яка базувалася на напрацюваннях Галицької музичної школи, в основі якої були західноєвропейські піаністичні засади (Шопен – Мікулі – Мельцер – Курц – Барвінський – Савицький);
- 2) усвідомлення національної ідентичності, розуміння фольклорних основ і українського характеру, поглиблення відчуття національно-своєрідної інтонації (через виконання творів українських композиторів);
- 3) збереження західноєвропейських та західноукраїнських фортепіанних традицій;
- 4) інтеграцію цих традицій (завдяки виступам учнів перед представниками інших національностей, пресі) в західноєвропейській культурній простір.

1. ДАІФО. – Ф. 8, оп. 1, спр. 172.

2. Карась Г. Особливості розвитку музичної освіти українців в умовах переходових таборів Європи після Другої світової війни / Ганна Карась // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2007. – Вип. 11. – С. 15–18.

3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя : підручник / Н.Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с. : нот.
4. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові : статті, рецензії, матеріали / Н.Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2001. – 400 с. : іл.
5. Кейданський К. Табори для переміщених осіб у Німеччині та Австрії. Погляд на структуру й діяльність / К. Кейданський // Українська діаспора. – К. ; Чикаго, 1994. – Ч. 6. – С. 108–123.
6. Кушнір О. Шкільництво в оселі: його розвиток і праця / Омелян Кушнір // Регенсбург : статті, спогади, документи. До історії української еміграції в Німеччині після Другої світової війни. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1985. – С. 229–249.
7. Луців В.-О. Історія українського шкільництва та освіти / Василь-Орест Луців. – Івано-Франківськ : ЛПК, 2002. – 160 с.
8. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні / Володимир Маруняк. – Мюнхен : Академічне вид-во д-ра Петра Белея, 1965. – Т. І. – 429 с.
9. Міттенвальд 1946–1951. З нагоди 50 ліття Таборів Українських Біженців в Міттенвальді, Німеччина. – Воррен (Мічиган, США), 2001. – 753 с.
10. Регенсбург. Статті – спогади – документи. До історії української еміграції в Німеччині після другої світової війни. 1945–1949. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1985. – 684 с.
11. Психосемантика : матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Психосемантика>.
12. Савицький Р. Основні засади фортеп'янної педагогіки : методичний посібник / Роман Савицький. – Тернопіль : Астон, 2000. – 68 с.
13. Чижик В. Музична школа в Міттенвальді / Володимир Чижик // Міттенвальд 1946–1951. З нагоди 50 ліття Таборів Українських Біженців в Міттенвальді, Німеччина. – Воррен (Мічиган, США), 2001. – С. 63–64.

В статтє раскрываються особенності фортеп'янного образования украинцев в условиях лагерей для перемещенных лиц в Германии после Второй мировой войны. Дается характеристика учебно-воспитательного процесса, учебных программ.

Ключевые слова: перемещенные лица, фортеп'янное образование, западноевропейские традиции, галицкая музыкальная школа, интеграция.

In the article the features of education of piano of Ukrainians open up in the conditions of camps for the moved persons in Germany after Second world war, described an educational-educate process, on-line tutorials.

Key words: the moved persons, education of piano, traditions of West Europe, Galichina musical school, integration.

УДК 78.071.2

ББК 85.314.1 (4 Укр)

Христина Скрипка

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРУ “ГОМІН” (ВЕЛИКОБРИТАНІЯ)

У статті пропонується періодизація діяльності хору “Гомін”: становлення в історичному контексті з 1949 р.; співпраця колективу із Союзом Українців Британії (СУБ); концертні виступи у Великобританії та багатьох країнах світу; визнання хору “Гомін” на міжнародних фестивалях, оцінки світових хорових фахівців. Визначено пріоритети та динаміку репертуару колективу, подано творчі портрети диригентів.

Ключові слова: хор “Гомін”, діаспора, хорова культура, концертна діяльність, фестивалі.

Суспільно-історичні умови, що склалися в Україні в кінці ХІХ і впродовж ХХ століть, призвели до масової еміграції професійних діячів науки й культури як професійного, так і аматорського рівня. З перших років свого перебування далеко від отчої землі вони створювали хорові колективи, які об'єднували любителів української музики, національного вокального мистецтва. Безперечно, шлях, що пройшли українці діаспори впродовж століття на чужині, був складним і неоднозначним, позначений власними пошуками свого місця в нових умовах життя. Інтерес до історії музично-просвітницького руху у Великобританії має постійну тенденцію до зростання. Позитивний досвід у цьому напрямі демонструють наукові розробки, присвячені

аналізу творчості та просвітницької діяльності тих, хто розбудував українську музичну історію на теренах Великобританії в умовах впливу різних державних і національних ідеологій. Постає необхідність більш предметного вивчення української музичної культури Великобританії наявності великої кількості яскравих постатей і хорових колективів, якими вона представлена, особливо у ХХ столітті. Серед них – хор “Гомін” і його керівник Ярослав Бабуняк.

Мета статті – виявити етапи й характерні риси культурно-мистецької діяльності хору “Гомін” у Великобританії. Завдання статті: а) визначити основні тенденції розвитку українського хорового мистецтва у Великій Британії; б) дослідити становлення хору “Гомін” в історичному контексті з 1949 р.; в) охарактеризувати напрями творчої діяльності хору “Гомін” під керівництвом Ярослава Бабуняка.

Матеріали дослідження отримані нами на основі опрацювання фондів Української бібліотеки імені Т.Шевченка м. Лондон (архівні документи, монографії, українська періодика Великобританії) та особового архіву (документи, епістолярій, фотографії, афіші, платівки) активного діяча й пропагандиста української культури з Великобританії Володимира Луціва (м. Надвірна Івано-Франківської області, музей історії Надвірнянщини).

Першу українську пісню до Англії принесла Українська Республіканська Капела славного хормейстера Олександра Кошиця. Вона прибула до Великобританії в січні 1920 року та концертувала в найбільших англійських тогочасних музичних центрах [48].

Уже після Другої світової війни багато українців опинилися поза межами України. Серед них були військовополонені, дівчата, жінки, підлітки, робітники, яких силою вивезли на примусову працю в Німеччину. Чимало українців переселилися з німецьких таборів до Англії, сюди ж були перевезені воїни УПА, які перебували в полоні в Італії. У наступні роки до Великобританії прибули тисячі українців як “добровільних робітників”. Деякі виявляли високу національну свідомість і включалися в організоване життя емігрантів.

Військовополонені “дивізійники” в таборах, де вони перебували у Великій Британії, створювали хорові, театральні, танцювальні, музичні (оркестри) та інші мистецькі групи, а також спортивні дружини. У всіх таборах працювали відділи “Просвіти”, які діяли на взірць тієї, що постала в таборі Ріміні (Італія). Було організовано різні курси (вивчення англійської мови, українознавства та інші), створено бібліотеки, таборові каплиці, театральні зали, спортивні гуртки, вистави, різні аматорські ансамблі й т. п. Почали діяти і юнацькі організації: “Пласт”, “Спілка Української молоді”, Товариство українських студентів-католиків “Обнова”. Колишні “дивізійники” майже повним складом відразу вступили в уже існуючу громадську устанovu – Союз Українців Британії (СУБ), збагативши її своєю діяльністю.

Уже в 1948 році в Англії українських емігрантів нараховувалося біля 30 тисяч. У перші повоєнні роки їх життя було дуже важким. Одразу ж по війні в таборах переселенців у Німеччині й Австрії починають організовуватися хори, ширяться співи, народні танці. Відбуваються концерти самодіяльних митців для своїх земляків. Те ж саме можна сказати про табір в Італії у м. Ріміні для військовополонених – вояків дивізії “Галичина”.

Одним із колективів, організованих у Ріміні (Італія), був хор “Бурлака”, яким керував Степан Гумінілович¹. Саме його хористи в майбутньому, після переїзду до Шотландії (м. Манчестер), склали основу хору “Гомін”. Після виїзду Степана Гумініловича до Австрії 4 листопада 1946 р. хор перебрав баритон-соліст, колишній диригент хорів у м. Стрий Євген Пасіка (мистецьке псевдо Ярема Гордій), а натомість у 1975 році Степан Гумінілович у Канаді заснував хор “Бурлака”, продовжуючи традиції попереднього хору “Бурлака”.

Отже, після Другої світової війни до Великої Британії прибули два вокально-музичні ансамблі: хор “Бурлака” під керівництвом проф. Я.Гордія (справжнє прізвище Євгена Пасіки) і чоловічий хор “Славути” – диригент Ярослав Гаврилюк. Ці колективи концертували з великим

¹ Степан Гумінілович навчався у філії Музичного інституту ім. Лисенка в Коломиї. Маючи музичні здібності, він проявив себе як автор численних творів естрадного жанру, які отримали велику популярність у таборі, а пізніше перенесли їх рімініці до таборів переселенців у Німеччині й Австрії, до США, Канади, а тепер і в Україну. Він аранжував музичні твори для чоловічого та жіночого хорів і чоловічого квартету, як диригент визначався легкістю, а технікою диригування, на думку Ярослава Паньківа, був подібний до Дмитра Котка. Степан був строгий і серйозний щодо дисципліни хору, але дуже товариський, завжди усміхнений, з почуттям гумору. Легко здобував приязнь друзів [53, с.45–47].

успіхом на терені Великої Британії, захоплюючи українською піснею не лише українську публіку, але й англійську. Після реорганізації цих хорів 20 травня 1949 року в Манчестері був заснований хор "Гомін". Його керівником упродовж 1957–1967 рр. був Євген Пасіка (23.X.1910 р. – 9.IV.1985 р.)¹. Керівник хору був високоосвіченим, професійним диригентом, маючи як фахову музичну освіту, так і досвід диригентської практики. Обов'язки концертмейстера виконував Ярослав Паньків, адміністратора – Нестор Чорний. Свою назву хор дістав на пропозицію Ярослава Паньківа. Він якось зауважив, що "ми не співаємо, а лише гомонимо" [6].

З 1967 колектив очолив відомий співак-баритон, бандурист і диригент Ярослав Бабуняк² [52].

Спочатку хор "Гомін" виконував винятково а капельну музику. Я.Бабуняк, навчаючись у Манчестері, зацікавився з піаністом Вільямом Джонсом, валійцем за національністю, проте великим ентузіастом, захопленим українським хоровим співом. У період 1964–1983 років він стає постійним акомпаніатором хору "Гомін". Це дозволило значно розширити репертуарні можливості колективу.

Велику допомогу й опіку впродовж усього періоду функціонування хору "Гомін" надавав Союз Українців у Великобританії (СУБ) – найстаріша українська громадська установа країни (із центром у Лондоні), заснована 1945 р.³. Діяльність СУБ охоплювала культурно-освітній, видавничий, харитативний, зовнішньоінформативний, господарський напрями, виконувала репрезентативну функцію українців перед британською владою. СУБ видає періодично газету й журнал – тижневик "Українська Думка" (з 1947), англійськомовний кварталник "The Ukrainian Review" (з 1954), дитячий журнал "Юні Друзі" (з 1956), спеціалізовані публікації; започаткував видання "Пресово-інформаційної служби", де виходять матеріали англійською мовою про українські справи (у звіті СУБ, газета "У.Д.", 20 березня 1952 р.).

З 1949 р. під безпосереднім патронатом СУБ перебувають хор "Гомін" і танцювальний ансамбль "Орлик", а також інші групи мистецької самодіяльності – усього близько 40. СУБ забезпечував колективи "Гомін" і "Орлик" костюмами, організував поїздки на фестивалі та гастролі по Європі, США, Канаді й Україні. "Відділом СУБ було подано звернення про фінансову допомогу на придбання костюмів ("Складайте датки", 25.06.1953), на фонд виступу в Лланголені – міжнародному фестивалі пісні й танцю. Організація СУБ дбала про публікацію різних оголошень і реклам із приводу заходів чи концертів. Наприклад, у статті "Весняний

¹ Євген Пасіка здобув вищу освіту у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові, у Стрию організував при "Просвіті" курси хорових диригентів, був одним з організаторів нових Просвітянських хорів по селах Стрийщини. Згодом викладав гармонію, контрапункт і вів школу диригентури у філії Вищої школи ім. М.Лисенка в Стрию. Співав могутнім баритоном, диригував із нот. Євген Пасіка для хористів "Бурлаки" організував курси сольфеджіо.

² Бабуняк Ярослав Ілярійович (02.01.1924 р., с. Вербів. Нині – Бережанського району) – диригент, співак (бас-баритон), бандурист, громадсько-культурний діяч, заслужений діяч мистецтв України (2001), почесний член Всеукраїнського товариства "Просвіта" (ювілейна медаль "Просвіти"), лауреат (разом із хором "Гомін") Всеукраїнських премій ім. братів Лепких (м. Тернопіль, 1999) та ім. І.Огієнка (2002), лауреат Міжнародного музичного фестивалю гри на бандурі (Валія, 1953), Міжнародного музичного фестивалю в солоспівах (1950–60). Закінчив Бережанську гімназію, консерваторію в м. Манчестер (Велика Британія, 1957). Доброволець дивізії "Галичина". У таборі військовополонених (Італія – Англія, 1945–48) – соліст, керівник хору "Бурлака" й бандуристів, від 1948 постійно проживає у Великій Британії. 1949 року заснував у Манчестері чоловічий самодіяльний хор "Гомін" (його керівник і диригент), який став лауреатом 8-ми міжнародних фестивалів, виступав майже в усіх країнах Європи, США, Канаді, в Україні, удостоєний почесної назви "Репрезентативний хор Союзу українців у Великій Британії". Ініціатор спільних концертів хорів-побратимів "Гомін" (Львів, Київ, Манчестер, 1995) та "Бурлака" (Торонто, Канада, 1997). Головний диригент ювілейних хорів до 20-, 25-річчя "Пласту" в діаспорі та 60-річчя українського "Пласту". Головний диригент ювілейного "Хору Тисячоліття з Великобританії", концертів хорів із нагоди "1000-ліття хрещення Руси-України" (Лондон, Рим, 1988) і на третьому Світовому конгресі Вільних Українців (1978, США) [52].

³ Почесним головою СУБ був Данило Скоропадський (1957), посаду голови обіймали: Микита Бура, Богдан Панчук, Осип Фундак, Володимир Лісевич, Дмитро Левицький, Михайло Білий-Карпинець, Ярослав Гаврилів, Роберт Лісовський і Володимир Василенко (з 1969).

концерт” “Гомону” і “Орлика”, дохід з якого призначений жертвам весняної повені м. Нотінггем [14]. Відбувся концерт “Гомону” та “Орлика” потерпілим українцям Галіфаксу (26.4.1953), де було біля півтори тисячі глядачів. Галіфакс надіслав до управи СУБу подяку” [15].

Активну роботу проводила організація СУБ у громадських подіях, таких як: святкування митрополита Полікарпа (14–28.07.52), похорон о. Е. Кордуби (14.01.53), 25-річчя смерті митрополита Андрея Шептицького (1986), 85-ліття нар. та 60-ліття рукоположення Блаженнішого Патріарха Йосифа Сліпого (6.03.1977), похорон балетмейстера репрезентативного танцювального колективу “Орлик” Петра Лазорищак-Дністровика (5–6.03.1971 р.), ушанування пам’яті піаніста репрезентативного хору “Гомін” бл. п. В. Джонса (8 вересня 1983 р.), ушанування померлих учасників хору “Гомін” (21.01.99 р.) і багатьох інших.

У приміщенні Бетфорського відділу СУБ відбулося засідання в справі диригентського курсу (7 серпня 1977 року) [23]. На це засідання прибули диригент хору “Діброва” Ярема Гаврилюк, диригент хору “Гомін” Ярослав Бабуняк, культурно-освітній референт Центрального СУБу Лондона Володимир Луців. Курс ставив ряд вимог у своїй роботі: вивчення теорії музики, історії музичної літератури та виховання хорового вокаліста, а саме: інтонації, строю, дихання, фразування, динаміки.

Велику увагу СУБ приділяв ювілейним концертам активних колективів українців – “Гомону” й “Орлика”. Проводилися наради про підготовку цих подій, оголошення в газетах, по радіо.

Слід також відзначити діяльність ОбВУ в культурно-громадському секторі, його співпрацю з хором “Гомін”. ОбВУ – Об’єднання Українців у Великій Британії, створене 30 липня 1949 р. ОбВУ не тільки активно включалося в багатомасштабну суспільно-громадську, культурно-освітню й зовнішньо-інформативну діяльність українського організованого громадянства у Великій Британії та було його рушійною силою, але розгортало широку культурно-освітню роботу. Слід підкреслити щорічні відзначення роковин та історичних подій: Брідського бою, Свято українського моря, Листопадового зриву, Свято Героїв, роковини Крут і Базару. Свято Покрови стало традиційним святом ОбВУ. Також влаштовували річниці трагічної смерті Головного отамана Симона Петлюри, полковника Євгена Коновальця й генерала хорунжого Тараса Чупринки, День Незалежності й Соборності – 22-ге січня та інші. Головна управа ОбВУ схвалювала ці вияви ініціативи, контролюючи, щоб такі імпрези не повторювались іншими установами.

“До найбільш удалих імпрез, що відбулися на терені Великої Британії, належать: у 1959 році 300-річчя перемоги української зброї під проводом Івана Виговського над тричі переважаючими військами під Конотопом, ювілей проф. В.Щербаківського (покійного тепер), Свято Героїв, “Коронація короля Данила”, різні акції тощо, де активну участь брав хор “Гомін” [1, с.60].

Свято Героїв відбувалося постійно в оселі СУБ у Чіддінфолді, а коли старанням і на кошти ОбВУ споруджено пам’ятник полеглим за волю України в Тарасівці, там уже щороку відзначали Свято Героїв, яке стало окремим Святом Українського Воїна, та інші величні імпрези.

Отже, організації СУБ та ОбВУ відіграли велику роль у розвитку творчої й концертної діяльності хору “Гомін” разом із танцювальним колективом “Орлик”. Ці два колективи репрезентували українське мистецтво Великобританії у світі.

Найважливішою сферою діяльності хору “Гомін” стала концертно-просвітницька діяльність. Уже в 1949 році “Гомін” дав 11 концертів, здобуваючи дедалі більшу славу. Княжна Маргарета (сестра королеви) урочисто вручила майстрові Я.Бабуняку нагороду, за яку змагалися кілька держав. Ця вістка облетіла всі українські поселення, і хор “Гомін” починають запрошувати на концерти з різних країн. Хор приймає запрошення від швейцарського комітету на конкурс хорів у Монтро. Виступає в різних ювілейних програмах СУБ. У 1952–1955 рр. хор “Гомін” брав участь у Міжнародних фестивалях в Единбурзі, Лондоні, Кембриджі, де здобував численні нагороди. “Гомін” співав у найбільшому залі Лондона в присутності членів королівської родини, брав участь у “Кавалькаді народів” (1960), у концертах, присвячених 100-річчю смерті Т.Г.Шевченка, організованих англійцями для біженців від імені ООН (1961),

у міжнародній акції, присвяченій жертвам штучного голодомору 1933 р. в Україні (1964), у протестаційній маніфестації проти атомної аварії в Чорнобилі (Лондон).

Найпрезентативнішими досягненнями колективу стали перемоги "Гомону" на Міжнародних фестивалях у Лланголені (Валія): 1951 р. – II місце, 1952–1955 рр. – два рази друге місце, 1964 р. – I місце, 1990 р. – II місце. Навесні 1965 р. у Монтро колектив здобуває I і II місця.

Відзначимо, що майже всі матеріали концертної діяльності хору "Гомін" були оприлюднені в газетах і журналах українською та англійською мовами Володимиром Луцівим, який був продюсером й активним пропагандистом колективу. Володимир Луців, відомий співак, бандурист, сам неодноразово виступав разом із хором "Гомін", організовував масштабні гастрольні поїздки по Європі, Канаді, США, сприяв виготовленню афіш, запису платівок. Незважаючи на те, що В.Луців жив у Лондоні, він тримав щільний зв'язок із диригентом хору, Ярославом Бабуняком, про що засвідчують листи до Володимира Луціва¹.

Про хоровий спів "Гомону" в рецензіях у "Йоркшір Пост", "Ноттінгем журнал", "Ньюс Кроніка" дописувачі висловлювалися, що "хор є чимось більшим ніж оркестром голосів". Основним завданням хору "Гомін" було показати чужинцям кращі твори, найбільш насичені національними рисами, глибокою змістовністю, продемонструвати високий рівень професійності, а також плекати хоровий спів і пропагувати українську народну пісню.

У часописі "Америка" від 23 квітня 1974 року була вміщена рецензія п. Теодора Терен-Юськіва. Він писав: "...Не знати тільки чому аж так довго треба було ждати, щоб цей знаменитий чоловічий хор "Гомін" і танцювальний ансамбль "Орлик" з Англії загостили до США. Для кого ж тоді вони там працюють і готуються, як не для того, щоб і американська Україна, почувши їх, висловила їм свій подив і визнання" [48].

"Треба було почути у якій формі і у якій артистичній висоті вміли тримати себе хористи і танцюристи на сцені, вони здобули велику славу не лише у Британії, але й полонили серця українців у Америці", – писала автор статті "Великобританська Україна в Йонкерсі" в газеті "Українська Думка" [21].

З тріумфом також пройшли виступи українських артистів у Нью-Йорку, Філадельфії, Клівленді, Детройті, Рочестері та інших містах США [58].

У 1978 році "українські соловейки" вдруге чарували своїм співом українців у східних провінціях Америки. На концерт приїжджали люди з різних міст. Вони були ще під враженнями від концертів 1974 р.

Ювілеї хору "Гомін" і танцювального ансамблю "Орлик" відзначалися кожних 5 років. Святкові дати ставали не лише згадкою про історію створення цих колективів, але й підсумком їх роботи, аналізом труднощів на творчій ниві, узагальненням досягнень, концертів, творчих поїздок. Так, після чотирьох ювілейних концертів "Гомону-50", які відбулися в Лондоні, Брандфорд, Ноттінгемі та Манчестері, у неділю 12 грудня 1999 року в Манчестері в залі Відділу СУБ відзначили мистецьку діяльність згаданих ансамблів упродовж півстоліття. Центральна управа ОБВУ відзначила Хрестами заслуги диригента Ярослава Бабуняка, хореографа Марію Бабич, піаніста Ярослава Шутку, керівника оркестру "Орлик" Михайла Кузіва та колектив хору "Гомін".

Мистецькими виступами в місті Лланголені хор "Гомін" уписав яскраву сторінку в літопис свого творчого становлення. Слід зауважити успішні виступи колективу в 1960, 1961, 1964, 1971, 1980, 1983 роках. Звичайно, не кожен виступ хору увінчувався високими творчими здобутками й перемогами. І все-таки, як писала газета "Українська Думка" за 29 липня 1971 року, "виступи у Лланголені, це площа із самовияву нашого українського національного "Я". І тут, зокрема, хор "Гомін" добре і чесно прислужився нашій національній справі" [20]. Він завоював визнання, авторитет і славу. Його виступи неодноразово транслювалися по радіо й у телевізійних передачах. "Ми ніколи не їдемо за нагородами, ми приїжджаємо в Лланголен, щоб

¹ 2.08.79 року. "Дорогий Владзю! ... 25 липня ми співали концерт в Манчестері в новій залі. ... Я зробив гарну програму. Зачав виходом (бо це арена не сцена), опісля заспівав Херувимську, Зозулю і т. д. В другій частині гуцульські пісні. ... Успіх був на правду колосальний. ... Дістав я багато листів і запрошень на концерти як рівно ж проханням щоби дати українські пісні до розучування їхніми хорами. Хор співає добре. Маю більше молодих. Мені бракує Тебе. Дуже бракує. Нетерпеливо чекаю, коли ти вернеш, щоби ми щось зробили. ... Здоровлю. Твій Славко".

одержати шанс виступити з концертом в числі багатьох інших представників націй і народів, і в цьому полягає наша творча мета, наш творчий успіх, і наша пошана”, – підкреслював один з учасників славного колективу [20].

Якщо проаналізувати еволюцію хорового колективу “Гомін”, то великим поштовхом у розвитку хорового виконавства стали фестивалі, гастрольні поїздки, які мали особливе значення не тільки для слухачів, але й для хористів, слугували новим стимулом в їхній праці, заохотили до нових творчих зусиль. Такими були національні урочистості, культурно-освітня праця, святкові концерти в Манчестері, Лондоні, містах Шотландії, фестиваліні програми в Лланголені та Лондоні. Великими мистецькими досягненням позначені два концертні турне по Європі 1982 року та два – по Канаді й США (1974, 1978).

Французькі газети писали, що “Гомін” може пишатися своїми хористами, це хор високого рівня й сильного звучання. Має добрі голоси й доброго диригента, славиться виконанням релігійних пісень [6]. Хор два рази побував у Римі, де виконував концертно-релігійну програму на роковини народження й священства Блаженнішого Патріарха й Кардинала Йосипа Сліпого.

З 1987 р. хор посилено готує програму, присвячену 1000-літтю Хрещення Русі-України. 1988 р. відбувся концерт до цієї знаменної дати в Лондоні, де на сцені було понад 300 осіб. Зал був переповнений громадськими діячами з усієї Європи, духовенством і головами українських церков. Того ж року хор відвідав Рим, де “в присутності Папи Римського та інших достойників лунала духовна українська пісня, прославляючи Всевишнього та прохаючи дати волю й щасливу долю Україні”. “Хор “Гомін” ввійшов до Ювілейного хору, який складався із хорів восьми країн. Ювілейним хором диригував маестро Я.Бабуняк” [6].

Найбільше багатство хору “Гомін” – його співаки. Тут співали знаменитий баритон швейцарської опери Павло Гунька, співак-тенор і бандурист Володимир Луців.

З проголошенням незалежності України 1991 року відбулися зміни в хоровій культурі західної української діаспори. Хорові колективи набувають широкого розмаху в концертно-виконавській діяльності. У співпраці з хорами України здійснюється обмін концертами для популяризації національного духовного багатства хорової музики, її відродження та розвитку.

Хор “Гомін” започаткував світове єднання хорів-побратимів: з великим успіхом виступав в Україні спільно з львівським чоловічим хором “Гомін” (диригент Олег Цигилик), у 1995 році з хором “Бурлака” (Торонто, Канада), у 1997 році – у Великобританії.

Спільні гастролі двох “Гомонів” викликали значний резонанс в Україні, особливо в Західній, де концерти пройшли у Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Надвірній, Бережанах, рідному для Я.Бабуняка селі Вербів Бережанського району. Місцева преса зазначала, “що “Гомін” наочно демонстрував, що хористи приїхали на Україну не тільки з культурницькою програмою, а щоб на живому прикладі продемонструвати своїм братам в Україні, яким життям жили 46 років на чужині” [46]. Маестро Я.Бабуняк зазначав: “Цього моменту ми завжди чекали. Ми плекали надію в наших серцях, і наші мрії стали реальністю” [46].

Така співпраця культурно-мистецьких колективів сприяє утвердженню творчих концепцій, відкриває нові сторінки хорової музики, завойовує прихильність численної аудиторії, дає можливість керівникам колективів обмінюватися репертуаром, інтерпретацією того чи іншого твору, художнім виконанням, результатами своїх творчих досягнень, піднімати професійний рівень як диригента, так і колективу.

Кожен диригент і колектив уже утвердили свій власний стиль виконання, але така співпраця чи спілкування дає новий поштовх творчості, новий етап у хоровому виконавстві.

Репертуар “Гомону” на концертній сцені побудований на основі давньої хорової музичної традиції. Основу її становлять українська хорова класика та народні пісні. Поряд з історичними піснями та думами звучать жартівливі, ліричні пісні, а також щедрівки, веснянки, колядки та гайвки. Немає сумніву, що над багатющим репертуаром хору “Гомін” працювали обидва керівники-диригенти, зібравши понад 600 пісень різних жанрів. Маестро Ярослав Бабуняк збагатив репертуар мистецькими зразками церковної музики композиторів Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя, Г.Рачинського.

Хор “Гомін” постійно популяризує творчість М.Лисенка, К.Стеценка, Я.Степового, М.Леонтовича, С.Людкевича, А.Вахнянина, Ф.Колесси, М.Колесси, А.Гнатишина, О.Садовського, Ф.Жарка, І.Воробкевича, О.Кошиця, Б.Крижанівського, Є.Козака, А.Кос-Анатольсь-

кого, Н.Нижанківського, О.Нижанківського, Р.Купчинського, Д.Котка та ін. "Гомін" славиться також виконанням релігійних пісень: великодніх, різдвяних, часто співає на богослужіннях.

Хор "Гомін" із Манчестера – володар єдиної нагороди королівської родини Великобританії. У 2000 році він також удостоєний Почесної грамоти Кабінету Міністрів України. Хорові присвячені численні статті у світовій та українській пресі. А 2001 року Указом Президента України Ярослав Бабуняк удостоєний звання "Заслужений діяч мистецтв України" [51].

Подальше вивчення процесів розвитку українського хорового мистецтва у Великій Британії дає можливість глибше й об'єктивніше дослідити його принципи. Дослідження може мати подальшу перспективу через вивчення концертно-просвітницької хорової діяльності інших українських колективів і митців діаспори, їх творчих і культурних здобутків у проекції на загальну картину історичного буття української хорової культури.

1. Альманах ОБВУ (1949–1964). Суспільно-громадська діяльність. – Лондон, 1964. – 152 с.
2. Альманах ОБВУ (1980–1990). – Лондон, 1990. – 375 с.
3. Альманах 50-річчя ОБВУ (1949–1999). Культурно-освітня діяльність. – Лондон, 2003. – 160 с.
4. Бабуняк Я. Прощальне слово на похороні П. Щура 23.12. 2008 (оригінал-рукопис) / Я. Бабуняк. – Брадфорд, 2008.
5. Блажківська-Гринач Н. 45-річчя репрезентативного хору СУБ "Гомін" / Н. Блажківська-Гринач // Українська Думка. – 1995. – 20 липня.
6. Бурбан М. Всеукраїнське турне "Гомонів" / М. Бурбан // Галицька Зоря. – 1995.
7. Буцяк Б. Лондон у поклоні Патріархові / Б. Буцяк // Українська Думка. – 1977. – Березень.
8. Гринюк М. "Гомін" знову в Лланголені / М. Гринюк // Українська Думка. – 1980. – 11 вересня.
9. Енциклопедія українства: у 10 т. / [голов. ред. Володимир Кубійович]. – Париж ; Нью-Йорк : Молоде Життя., 1954–1989.
10. З Українського життя у В. Британії // Українська Думка. – 1950. – 29 січня.
11. З Українського життя у В. Британії. Українці на міжнародному фестивалі пісні і танцю в Ллянгохлен // Українська Думка. – 1950. – 16 липня.
12. З Українського життя у В. Британії // Українська Думка. – 1951. – 4 березня.
13. З Українського життя у В. Британії. Культурно-освітня праця СУБ // Українська Думка. – 1951. – 26 липня.
14. З Українського життя у В. Британії / Весняний концерт // Українська Думка. – 1953. – 7 травня.
15. З Українського життя у В. Британії / Український Галіфакс // Українська Думка. – 1953. – 14 травня.
16. З Українського життя у В. Британії // Українська Думка. – 1954. – 10 грудня.
17. З Українського життя у В. Британії // Українська Думка. – 1964. – Лютий.
18. З Українського життя у В. Британії // Українська Думка. – 1964. – 15 жовтня.
19. З Українського життя у В. Британії / Кушинський А. // Українська Думка. – 1971.
20. З Українського життя у В. Британії // Українська Думка. – 1971. – 29 липня.
21. З Українського життя у В. Британії / Кушинський А. // Українська Думка. – 1974. – 25 квітня.
22. Українського життя у В. Британії. Засідання у справі диригентського курсу // Українська Думка. – 1977. – 22 вересня.
23. З Українського життя у В. Британії. Тридцятиліття ансамблів СУБ // Українська Думка. – 1979. – Листопад.
24. З Українського життя у В. Британії. Важливі наради // Українська Думка. – 1985. – 4 квітня.
25. З Українського життя у В. Британії // Українська Думка. – 1988. – Травень.
26. З Українського життя у В. Британії // Культура і Життя. – 1995. – Ч. 27. – 12 липня.
27. З Українського життя у В. Британії. Репрезентативний хор "Гомін" в Україні // Українська Думка. – 1995. – 10 серпня.
28. З Українського життя у В. Британії // Українська Думка. – 1997. – 18 грудня.
29. З Українського життя у В. Британії. Пам'яті померлих членів хору // Українська Думка. – 1999. – 21 січня.
30. Кобець О. І чарівна "Веснівка" і престижний "Бурлака" / О. Кобець // Українське слово. – 1998. – 15 січня.
31. Луців В. Архівні документи фонду В. Луціва у м. Надвірна / В. Луців.
32. Луців В. Чому такий успіх "Гомону" і "Орлика" / В. Луців // Українська Думка. – 1974. – 25 квітня.
33. Луців В. Тридцятиліття репрезентативних ансамблів СУБ / В. Луців // Українська Думка. – 1979. – Листопад.
34. Луців В. Ще про ювілей "Гомону" і "Орлика" / В. Луців // Українська Думка. – 1986. – 20 лютого.

35. Луців В. Український Ювілейний Хор 1000-ліття у Великій Британії / В. Луців // Українська Думка. – 1988. – 11 лютого.
36. Луців В. Свято в Лондоні 1000-річчя Хрещення Русі-України / В. Луців // Українська Думка. – 1988. – Травень.
37. Луців В. В українському хорі – одні голландці / В. Луців // Культура і життя. – 1996. – 9 жовтня.
38. Луців В. Ювілейний концерт хорів “Бурлака” та “Гомін” у Лондоні / В. Луців // Українська Думка. – 1997. – 18 грудня.
39. Луців В. З українського життя у Великій Британії / В. Луців // Українська Думка. – 1997. – 18 грудня.
40. Луців В. З українського життя у Великій Британії / В. Луців // Українська Думка. – 1999. – 9 грудня.
41. Луців В. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи / В. Луців. – Львів : Дивосвіт, 1999. – 608 с.
42. Луців В. З українського життя у Великій Британії. Ювілейний Бенкет / В. Луців // Українська Думка. – 2000. – 3 лютого.
43. Мота В. Співає римінський ансамбль “Бурлака” / В. Мота // Українське слово. – 2002. – 14–20 лютого.
44. Мистецтво України : біографічний довідник. / [за ред. А. В. Кудрицького]. – К. : Українська енциклопедія ім. М. Бажана, 1997. – 700 с.
45. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 / С. Наріжний. – К : Вид-во О. Теліги, 1999. – 272 с.
46. Ткачук Б. “Гомін” в Україні / Б. Ткачук // Українська Думка. – 1995. – 5 жовтня.
47. Ткачук Б. “Гомін” зустрічає своє 50-ти річчя / Б. Ткачук // Українська Думка. – 1999. – 4 листопада.
48. Смольський Я. З українського життя у Великій Британії / Я. Смольський // Українська думка. – 1979. – 20 вересня.
49. Павлів Я. Звучать пісні у виконанні манчестерського “Гомону” / Ярослава Павлів // Америка. – Філадельфія, 2001. – 6 січня.
50. Павлів Я. Петро Щур – співак славнозвісного “Гомону” з Манчестера / Ярослава Павлів // Земля Підгаєцька. – 2004. – 7 липня.
51. Там само.
52. Павлів Я. Тернопільський Енциклопедичний Словник / Я. Павлів / Видавничо-поліграфічний комбінат “Збруч”, 2004. – Т. I. – 62 с.
53. Паньків Я. Римінський ансамбль “Бурлака” в моїй пам’яті / Я. Паньків. – Монреаль, 1998. – 125 с.
54. Пархоменко Л. Хор “Гомін”. 1949–1999 (До 50-ліття мистецьких ансамблів СУБ / Л. Пархоменко // Визвольний шлях. – 1999.
55. Покальчук Ю. Перші організації українців Великобританії / Ю. Покальчук // Всесвіт. – 1996. – № 2. – С. 120–187.
56. Покальчук Ю. Українці у Великій Британії / Ю. Покальчук. – Львів : Кальварія, 1999. – 140 с.
57. Шаян В. 15 років праці хору “Гомін” / В. Шаян // Українська Думка. – 1964. – 15 жовтня.
58. Чолій М. Ансамбль “Гомін”, “Орлик” і В. Луців у Монреалі / М. Чолій // Українська Думка. – 1974. – 25 квітня.
59. Яцків М. Крайовий XXXIX вояцький з’їзд ОбВУ в Манчестері / М. Яцків // Українська Думка. – 1993. – 4 листопада.

Додаток
Звукозаписи хору “Гомін”
“Гомін” чоловічий хор, “Хвилі Дністра”,
стереоальбом 40, платівка 6052 №9, 1973 р.:

I сторона

- “Приїдіте воспоім, людіє (Концерт № 15)” – муз. Д. Бортнянського;**
“Бандуристе, орле сизий” – сл. Т. Шевченка, обр. Я. Орлова;
“Сонце низенько” – муз. обр. Я. Гаврилюка і Я. Бабуняка;
“Ой під гаєм зелененьким” – обр. М. Ф. Колесси.

II сторона

- “Машерують вже повстанці” – обр. О. Бобикевича;**
“Ставок заснув” – обр. Д. Котка і Я. Гордія;
“Човник хитається” – сл. і муз. Р. Купчинського, обр. Є. Козака;
“Чарівниця” – сл. А. Драгомирецького, муз. М. Степаненка;
“Про Олексу Довбуша” – нар. пісня, обр. Б. Крижанівського;
“Розпрягайте, хлопці, коні” – нар. пісня, обр. Я. Бабуняка.

"Гомін" чоловічий хор, "Хвилі Дністра",
стереоальбом 41, платівка 2399 №8092314, 1978 р.:

I сторона

1. "Зажурилась Україна" – обр. О. Кошиця.
2. "Прометей" – муз. К. Стеценка, сл. О. Коваленка.
3. "Вечір" – муз. І. Воробкевича, сл. Д. Млаки.
4. "Закувала та сива зозуля" – муз. О. Ніщинського, соліст О. Туєшин.
5. "Геть, вороги, з України" – муз. і сл. А. Гнатишина.
6. "Пісня" – муз. А. Гнатишина, сл. Г. Чупринки.

II сторона

1. "Ой сів кіс на покіс" – муз. А. Гнатишина, солісти І. Туєшин і Я. Сиваняк.
2. "Пісня про скупого кума" – муз. А. Гнатишина, народна пісня.
3. "Ой високі наші гори" – муз. і сл. Г. Гринишин, солісти Я. Сиваняк і П. Клюфас.
4. "Садок вишневий" – муз. А. Гнатишина, сл. Т. Шевченка, солісти Л. Мазур і І. Лучка.
5. "Гей браття опришки" – муз. обр. Є. Козака.

"Гомін" чоловічий хор, "Хвилі Дністра",
стереоальбом 42, платівка 910054-165:

Колядки

I сторона

- "Бог Предвічний" – обр. С. Людкевича;
"У Вифліємі" – муз. С. Людкевича;
"Ішли тріє Царі" – муз. О. Кошиця;
"По всьому світу" – обр. К. Стеценка;
"Слава Діва десь" – муз. М. Лисенка;
"Бог природу" – муз. Р. Купчинського.

II сторона

- "А у місті Русалимі" – муз. С. Людкевича;
"Що то за предиво" – обр. К. Стеценка;
"На небі зірка" – обр. С. Людкевича;
"Щедрий вечір" – обр. К. Стеценка;
"Ой там за горою" – обр. К. Стеценка;
"Чи дома, дома" – обр. К. Стеценка.

Концерт злучених хорів "Гомін"
у турне по Україні та Великобританії, аудіокасета.

Диригенти: Львівського хору Олег Цигилик та Репрезентативного хору СУБу Ярослав Бабуняк.
1995 р.

I сторона:

- "Розпрягайте, хлопці, коні",
"Від'їжджаю",
"Гей степами",
"Добраніч",
"Там на горі на Маківці",
"Коломийка",
"Повій, вітре",
"Виростеш ти, сину".

II сторона:

- "Владико неба і землі",
"Іван Гус",
"Іже Херувими",
"Закувала та сива зозуля",
"Бурлака",
"Грай, бандуро",
"Бандуристе",
"Гуцулка".

Автор статьи делает анализ периодизации процесса становления хора “Гомин” в историческом контексте, начиная с 1949 г. Совместная работа коллектива с Союзом Украинцев Британии (СУБ). Профессиональный рост хора подтверждают успешные концертные выступления во многих городах Британии и мира; признание хора “Гомин” на международных фестивалях, оценки мировых хоровых специалистов. Определены приоритеты и динамику репертуара коллектива.

Ключевые слова: хор “Гомин”, диаспора, хоровая культура, концертная деятельность, фестивали.

In the article the author analyses the periodical of choir’s process of “Homin” condition in historical context from 1949 group’s cooperation with Association of Ukrainians in Great Britain. About the growth of the choir’s professional activity the excellent performances in many towns of Great Britain and around the world confirm.

It mentioned about the recognition of the choir “Homin” in the international festivals and dynamics of the group’s repertoire.

Key words: choir is “Homin”, diaspora, choral culture, concerto activity, festivals.

УДК 78.087.68

ББК 85.314.1(4 Укр)

Наталія Синкевич

НАЦІОНАЛЬНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В ОЦІНЦІ ВАСИЛЯ ВИТВИЦЬКОГО

У статті розглядаються праці та рецензії В.Витвицького про українське хорове мистецтво. Відзначаються погляди музикознавця на його історичний розвиток, вершинні здобутки, регіональні особливості та ін. Підкреслюється соціально-політичний чинник, присутній у доробку В.Витвицького на цю тему.

Ключові слова: музиколог, хор, хорова творчість, культура, мистецтво.

Василь Витвицький – один із чільних представників музичної культури української західної еміграції. Попри те, що він був різнобічною особистістю, поєднував амплу музикознавця, композитора, публіциста, педагога, диригента й організатора музичного життя, провідною цариною прикладення творчих зусиль стала музикологія. Саме тут найповніше проявилися його інтелектуальні, професійні та людські якості: спостережливість, компетентність, толерантність, доброзичливість, літературний хист, патріотизм. Водночас практикування всіх згаданих галузей діяльності давало змогу поглибити обсервації того чи іншого предмета наукових студій.

Праці В.Витвицького охоплюють значний хронологічний відтинок історії музики й широке коло проблем у різних ділянках музикознавства. Їх вивченням займалися такі дослідники, як Ю.Ясіновський, М.Зубеляк, Л.Лехник та інші. Одним із блоків питань теоретичної спадщини музиколога, що потребує спеціальної систематизації його поглядів, є національна вокально-хорова культура. Оскільки сформульована тема ще не отримувала окремого цілісного висвітлення, її дослідження є актуальним. Адже цей різновид звукотворчості віддавна вважається питомою мистецькою субстанцією українського етносу, у якій за несприятливих історичних умов зберігався й консолідувався колективний дух, виражалися суспільно-актуальні ідеї, віддзеркалювалися риси національного світовідчуття. Тому виявлення відношення до національної хорової культури з боку музикознавця діаспори В.Витвицького є **метою** запропонованої статті.

Уже сам побіжний огляд назв його наукових праць і рецензій говорить про стабільний інтерес до цієї музичної сфери. В одній із розвідок навіть фігурує титул “Українська хорова культура”, проте нею увага В.Витвицького до запропонованої тематики не вичерпується. У його працях можна знайти як загальні, так і конкретні міркування щодо цього. Тому завданнями статті є висвітлення в науковій і критично-публіцистичній спадщині вченого історичних етапів хорового мистецтва (від витоків до кінця ХХ століття), характеристики хорової творчості окремих композиторів, соціологічних і регіональних аспектів проблеми, рецензій на концертні виступи, репертуарні збірники та праці українських дослідників про хорову музику тощо.

Сам В.Витвицький стикався з хоровою справою ще з гімназійних років у Коломиї, коли “співав у басах шкільного хору” під керівництвом професора Р.Шипайла, котрий “трактував свій пост і свій хор дуже серйозно”. У репертуарі цього колективу були такі складні твори, як “Косар”, “Хор підземних ковалів” і перші дві частини “Кавказу” С.Людкевича [8, с.206]. Згодом, навчаючись у Кракові, В.Витвицький сам диригував хором української Студентської громади. Отримавши після закінчення студій посаду викладача філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Перемишлі, він, ставши директором цього закладу, диригував хором “Премішльського Бояна”. Виступ колективу на академії духовної музики під його орудою отримав схвальну рецензію Станіслава Людкевича [13, с.10]. Крім того, В.Витвицький долучився й до педагогічної складової хорової справи: у співавторстві з Миколою Колесою та Зиновієм Лиськом видав підручник “Диригентський поради́к” (Львів, 1938), в еміграції – “Пластовий співаник” для української молоді, у якому опрацював музичну частину. Як композитор створив маршові пісні та хорові обробки народних пісень для мішаного та чоловічого хорів.

У ряді праць (“Музичне життя Галичини”, “Музичне життя Закарпатської України”, “Українська музика”, “Українська хорова культура”, “За українську музичну культуру”) В.Витвицький окреслює важливіші періоди історії національного хорового мистецтва. За понад тисячолітній шлях його розвитку, на думку музиколога, виокремилися “чотири різні доби”. Це доба одноголосся, доба багатоголосся й розквіту церковної музики XVI–XVIII ст., доба народництва XIX і перших десятиліть XX ст. і нова доба від 1920-х років [10, с.120]. Одноголосий церковний спів, званий “київським пінієм” і перейнятий від Візантії з прийняттям християнства, поступово набував місцевих впливів. Проте була ще інша “підводна течія”, що живила формування національної хорової культури майбутнього. “Одночасно з церковним співом гомоніли по українській землі гуртові, хорові пісні, що своїм корінням сягали передхристиянської, а то й передісторичної доби в Україні” [там само]. Уже на цьому першому етапі музиколог вирізняє спільну рису обох галузей (церковної музики й народних обрядових хороводів): “хоровий спів трактується не як засіб розваги, а як повне ваги і гідне пошани діло, як засіб піднесення і наближення до вищих, неземних сил” [там само, с.121].

Зі створенням у XVI ст. шкіл при церковних братствах церковний спів починає розвиватися з одноголосся в багатоголосся. Київ і Львів стають головними центрами його плекання, він поширюється й в інших містах. Як стверджує В.Витвицький, “хор Луцького братства виконував твори для чотирьох, шести і навіть восьми голосів” [3, с.93]. Реєстр Львівського ставропігійського братства з 1679 р. показує, що “братський хор мав у своїй бібліотеці близько чотирьох сотень (398) творів українських композиторів” [12, с.358]. “Під кінець XVI ст. львівський хор міг виступати з твором для потрійного, отже 12-голосого хору” [10, с.121]. Про високий рівень хорового співу дбала й Києво-Могилянська академія. “Життєдайними” називає В.Витвицький зв’язки із західною музичною культурою, завдяки яким на українських землях відбувся розквіт не лише виконавських, а й творчих сил, що синтезували старі (традиційні) й нові впливи. Ідеться про т. зв. “золоту добу” хорової музики (друга половина XVIII ст.), представниками якої були Дмитро Бортнянський, Максим Березовський і Артем Ведель. Тут музиколог зазначає про негативну роль Російської імперії в розвитку українського музичного мистецтва і, зокрема, Придворної петербурзької капели, що “обезкровлювала співацькі сили України” [там само, с.122]. Тому піддає сумніву визначення цієї доби як “золотої”: “Важко говорити про “золотий вік”, так як Бортнянський був змушений працювати поза межами України, в Петербурзькій придворній капелі, Березовський – доведений до самогубства, а Ведель був змушений ховатися в монастирях” [3, с.95].

Ім’я Бортнянського, як впливає з писань В.Витвицького, стало знаковим для національного хорового мистецтва. Через чотири роки після його смерті, 1829 року, у Перемишлі при катедральній церкві засновується хор, “в основу репертуару якого увійшли майже виключно твори Дмитра Бортнянського” [11, с.224]. Звідти й розповсюдилася його музика в Галичині. “У самому почині (тобто при зародженні хорової культури в регіоні. – *Н.С.*) нав’язалися нитки спільноти обох віток українського народу” [4, с.35]. Перед тим, як писав В.Витвицький у розвідках про музичне мистецтво Галичини, були відомості лише з другої половини XVIII ст. про існування хору й оркестру при кафедрі св. Юра у Львові. Проте цей

факт не став основою “широкого розвою нашого музичного життя” [там само]. У катедральному хорі Перемишля співав Михайло Вербицький – пізніше автор національного гімну. “Разом з Іваном Лаврівським був він основником т. зв. перемишльської школи в українській музиці” [там само]. Характерною рисою цієї школи стало культивування вокальної, передусім хорової музики – церковної та світської.

Наступники галицьких піонерів – Сидір Воробкевич, Порфирій Бажанський, Віктор Матюк – також долучилися до творення хорової літератури. В.Витвицький звертає увагу на те, що брак професійної освіти зумовлював певні недоліки, присутні поряд із цінними рисами. Так, попри наявність таких талановитих і популярних творів у Воробкевича, як “Над Прутом у лузі”, “Там, де Татран” та ін., його муза “не зуміла достроїтись до Шевченкової поезії, й ці композиції належать до слабших” [9, с.29].

Ширші обрії хорового мистецтва відкриває романтична епоха, великим досягненням якої було захоплення фольклором у всій Європі. В Україні ж його професійно-творче осмислення зробив Микола Лисенко, у діяльності якого “знаменито поєдналися етнографічні дослідження з композиторською і диригентською працею” [10, с.123]. Лисенкові хорові обробки, а також його власні хорові твори на тексти різних поетів – від Шевченка до сучасних композиторів – стали міцною основою, “на якій будувалася хорова література наступних періодів” [там само]. Заслугою Лисенка та деяких його сучасників стало, як відзначив В.Витвицький, відкриття народного багатоголосого хорового співу, а саме такого роду, як підголоскова поліфонія. Музиколог зауважує також “спроби культивування питомостей народних хорів у концертній формі”, маючи на увазі феномен Охматівського хору під керівництвом лікаря-музики Порфирія Демуцького (“у співі якого виявилось щось первісне, стихійне, глибоко вражаюче” [7, с.45]).

Щодо рецепції Лисенкової хорової музики в Галичині Витвицький твердить, що, не зважаючи на труднощі, з якими стикалися в ній галицькі співаки й хори, “це якраз і було притокою до інтенсивнішої праці на полі співацького і хорового мистецтва” [2, с.40]. Тут указує на нові форми і зміст композицій Лисенка, на “багатство середників (засобів. – Н.С.) музичного вислову, першим чином гармонічних, ужиття широко розбудованих вокально-інструментальних форм, із піднесенням ваги інструментальної сторінки” [там само]. Згадує В.Витвицький і про важливість його листування з галицькими музичними діячами (Ф.Колессою, О.Нижанківським та ін.). Звідси – висновок про те, що крім Бортнянського вплив Лисенка був другим (можливо, що й сильнішим) об’єднавчим чинником духовного життя Придніпрянщини з Придністрянщиною [4, с.36]. Лисенко став першим почесним членом товариства “Львівський Боян”, заснованого 1891 року. Цьому товариству “присвятив він свій найкращий твір “Радуйся, ниво непоплита” [2, с.41]. Ще раніше свій перший хоровий твір “Заповіт”, уперше виконаний 1868 р. у Львові, теж написав для львівської української громади. В.Витвицький коротко описує святкування в 1903 р. на західноукраїнських теренах 35-ліття Лисенкової праці: “Перед Лисенком виступили тоді першорядні співацькі сили, хор сполучених “Боянів” у кількості трьох сотень співаків під батугою Остапа Нижанківського, чоловічий академічний хор, хор гімназійної молоді...і, вкінці, дитячий хор молоді народних шкіл. Поза Львовом співали Лисенкові теж і селянські хори” [там само].

Слушно те, що музиколог вирізняє “підходи до хорової праці” в різних українських регіонах. Якщо в центральних-східних “переважав більше професійний підхід, причому виключною популярністю втішався склад мішаного хору”, то на західних землях “хори мали більше аматорсько-громадський характер” із перевагою чоловічого складу хору. “У свою чергу ці відмінності залишили слід і на хоровій творчості. Щойно на початку нашого століття... (XX. – Н.С.) різниці стали вирівнюватися, музично-культурний процес став набирати ознак більшої однотайності” [10, с.123]. Не обминає увагою В.Витвицький музичного життя Закарпаття, де в перших десятиліттях XIX ст. завдяки переїзду одного з хористів перемишльського осередку було засновано хор при ужгородській церкві, пізніше – в інших містах. Називаються прізвища найвідоміших діячів на цій культурній ниві, описуються хорові збірники.

У двох перших десятиліттях XX ст. “Лисенкове діло розвивалося й поширювалось особливо у хоровій ділянці”, бо “приступили до праці композитори й одночасно організатори хорової справи – диригенти: Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Олександр Кошиць” [там само, с.124]. Коротко аналізуючи особливості їхньої індивідуальної хорової стилістики,

В.Витвицький зауважує спільне для них явище поєднання двох колись таких далеких ділянок, як церковна музика й народна пісня [там само]. М.Леонтовичу, якого називає “Стефаніком української музики” і “третім вузлом” (обабіч Бортнянського й Лисенка) “музичного і взагалі духовного життя обох частин нашого краю” [4, с.37], присвячує окрему розвідку. Про діяльність О.Кошиця, світове турне очолюваної ним Української Республіканської Капели та відгуки закордонної критики на їхні концерти пише неодноразово.

З 20-х рр. ХХ ст. розпочалися нові часи в розвитку хорової культури. Так, 1920–1940 рр. – “доба великого, небувалого до того поширення хорового діла... хоровий рух набирав рис масовості” [10, с.125]. В.Витвицький окреслює цей рух як “спонтанний”. На перших порах ще діяли хори при церквах і просвітянських товариствах, організовувалися робітничі хори, влаштовувалися “олімпіади”. Однак незабаром політичні обставини наклали відчутний несприятливий відбиток на хорове мистецтво. А хорова творчість композиторів нової доби – Пилипа Козицького, Михайла Вериківського, Лева Ревуцького, Бориса Лятошинського, за висловлюванням В.Витвицького, “заповідалася цікаво й надійно”. У них “слідна майстерність і легкість у володінні засобами хорової техніки”. Проте “багато часу витратили композитори і хори на масові пісні, на прославлення радянських вождів” [там само]. У тогочасній Галичині умови праці були вільніші, рівень хорів зростав, з ними співпрацювали й для них творили Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Микола Колесса, Борис Кудрик та ін. Ширилася сітка хорів, зокрема шкільних, на Закарпатті, де вони підтримувалися національно-свідомими вчителями [5, с.57].

Визнаючи, що в нових часах модерної української музики її хорова ділянка поступилася інструментальній, В.Витвицький усе ж указує на досягнення В.Барвінського, З.Лиська, Н.Нижанківського, А.Рудницького в галузі хорових обробок народних пісень, виокремлюючи С.Людкевича, котрий на цьому полі “дав багато нового і оригінального з своєрідним гармонічним колоритом і ширшою строфічно-варіаційною формою. Але основне значення для української хорової музики мають великі хорово-оркестрові твори Людкевича на чолі з монументальною чотиричастинною кантатою “Кавказ” [10, с.127]. Цьому композиторові та його багатогранній творчості музиколог присвятив не одну статтю, як і В.Барвінському.

Як представник української діаспори, В.Витвицький закономірно аналізує стан хорової справи “поза межами батьківщини” й цілком слушно зазначає, що “хори завжди були одною з перших платформ єднання українців на чужині” [там само]. З усього обсягу поданих ним відомостей видається доцільним вирізнити інформацію про хор імені Д.Бортнянського, заснований у Канаді на початку 1980-х рр., котрий поставив “плекання його музики як своє основне завдання” [11, с.225]. “Тідним занотування” вважає В.Витвицький “факт повного видання 35 чотириголосих концертів, здійснене знову ж таки в Канаді. Видання збагачене вичерпною статтею Павла Маценка про композитора” [там само]. В одній із рецензій музикознавець пише про “велику і досить добре зорганізовану хорову армію”, що могла б сприяти пропаганді України в світі, адже це “прекрасний засіб міжнародного зв’язку і спілкування” [6, с.271]. У 60-х рр., беручи до уваги “некорисний стан для розвитку української музичної культури” на рідній землі, він наділяє свого роду компенсаторною функцією хорові організації на еміграції, бо вони “єдині мають можливість боронити українську хорову культуру від викривлення і зниження... тільки тут є змога плекати творчість усіх наших композиторів, усіх форм і родів хорової музики” [10, с.129].

Щодо нової композиторської генерації знаходимо у В.Витвицького міркування про хорову творчість Лесі Дичко, у якої відзначаються “риси яскравої творчої індивідуальності ... чимало нових неортодоксійних прийомів, передусім на полі гармоніки” [1, с.222]. У цій статті під назвою “Композитори і – композиторки”, автор зауважив, що в другій половині ХХ ст. “жіночі композиторські голоси стали куди численніші й голосніші”. Згадав тут дослідження Богдани Фільц, яке розглядає “творчі напрямні на розвиток жанру хорових обробок українських народних пісень, починаючи від Миколи Лисенка, а кінчаючи Леонідом Грабовським” [там само] (цій праці пізніше присвятив окрему рецензію). Інші рецензії Витвицького, що стосуються видань зі сфери хорового мистецтва, такі: “Великий Співаник “Червоної калини”, “Соневіцький, Ігор С. Артем Ведель і його музична спадщина”, “Релігійні твори Олександра Кошиця”, “Кантата “Послание” Т.Шевченка – А.Рудницького”. Крім того, є численні відгуки на виступи хорових колективів, де стисло й водночас влучно відзначаються плюси та хибі виконання.

Отже, національне хорове мистецтво займає важливе місце в працях В.Витвицького. Він постійно підкреслював його давнє коріння та іманентність українському етносу. Статті й розвідки музиколога дають можливість прослідкувати еволюцію хорової культури, визначити її регіональну специфіку, найвагоміші творчі та виконавські досягнення. Поруч із тим В.Витвицький розкриває соціально-політичний аспект цієї сфери мистецтва, що здатна єднати націю попри всі кордони та бути “промотором” нашої держави у світі.

1. Витвицький В. Композитори і – композиторки / В. Витвицький // Музикознавчі праці : публіцистика / упоряд., коментарі, переклади і передне слово Л. Лехник; В. Витвицький. – Львів, 2003. – С. 221–223.
2. Витвицький В. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини / В.Витвицький // Там само. – С. 39–41.
3. Витвицький В. Музика : історичний огляд / В.Витвицький // Там само. – С. 92–101.
4. Витвицький В. Музичне життя Галичини / В.Витвицький // Там само. – С. 35–39.
5. Витвицький В. Музичне життя Закарпатської України / В.Витвицький // Там само. – С. 54–59.
6. Витвицький В. На загроженому відтинку / В.Витвицький // Там само. – С. 270–272.
7. Витвицький В. Порфир Демуцький – лікар і музика / В. Витвицький // За океаном : зб. статей / ред.-упоряд. Ю. Ясіновський; В. Витвицький. – Львів, 1996. – С. 45–47.
8. Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизька / В. Витвицький // Музикознавчі праці : публіцистика... – С. 206–214.
9. Витвицький В. Століття уродин двох українських музик / В. Витвицький // Там само. – С. 27–31.
10. Витвицький В. Українська хорова культура / В. Витвицький // Там само. – С. 120–130.
11. Витвицький В. Ходіння по муках / В.Витвицький // Там само. – С. 224–227.
12. Витвицький В. Цінне музичне видання / В. Витвицький // Там само. – С. 358–359.
13. Лехник Л. Василь Витвицький – митець і вчений : передне слово / Л. Лехник // Витвицький В. Музикознавчі праці : публіцистика... – С. 8–18.

В статтє рассматриваются труды и рецензии В.Витвицкого об украинском хоровом искусстве. Отмечаются взгляды музыковеда на его историческое развитие, вершинные достижения, региональные особенности и др. Подчеркивается социально-политический фактор, имеющий место в достоянии В.Витвицкого на эту тему.

Ключевые слова: музыковед, хор, хоровое творчество, культура, искусство.

V.Vytytskyi's works and reviews of Ukrainian choral art are analyzed in the article. His views on its historical development, hight achievements and regional peculiarities are mentioned. The author of article stresses social and political factors in V.Vytytskyi's works of this problem.

Key words: musical scientist, choir, choral singing, culture, art.

УДК 78.071.2
ББК 85.315.32

Уляна Молчко

**БОГДАН ШАРКО – ПОДВИЖНИК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ
ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ
(до 90-річчя від дня народження)**

У статті висвітлюється творчо-виконавська, культурно-громадська, музично-критична діяльність відомого українського бандуриста й співака, який усе своє життя пропагує українську музику в еміграційному мистецькому просторі. Введено до наукового обігу та проаналізовано публіцистичну й епістолярну спадщину Б.Шарка.

Ключові слова: співак-бандурист, українське зарубіжжя, статті, концертні програми, листування, рукописи, архіви.

Упродовж довготривалого часу, не маючи власної державності, Україна постійно зазнавала великих утрат культурно-мистецьких цінностей, які творили її письменники, актори, художники, музиканти. З приходом на початку ХХ сторіччя страшної тоталітарної системи, котра зумовила масову еміграцію українців за кордон, розпочався якісно новий етап функціонування національної культури в інонаціональному середовищі. Адаптуючись у чужинській

культури, діяльність української діаспори набуває системного значення та впевнено впливає до розвитку світового культурного процесу. “Історію української діаспори, результативну діяльність створених нею в чужомовному оточенні численних наукових, освітніх, релігійних, молодіжних організацій та інституцій із чітко окресленою національно-патріотичною ознакою, – як зазначає С.Лазебник, – феномен незнищенності українського духу поза межами своєї Батьківщини нинішнє покоління українських дослідників має можливість вивчати не лише з архівних документів, книжкових чи періодичних видань, а й безпосередньо, з біографій сучасників – найактивніших, найвідоміших, найнебайдужіших представників розсіяного світами українського квіту” [7, с.190]. Саме до таких мистців належить співак-бандурист, культурно-просвітницький діяч Богдан Шарко.

Поглиблення міждержавних контактів незалежної України з країнами, у яких живуть співвітчизники, дало значний поштовх до вивчення та визначення вкладу їх у розвиток світової культури. Власне, у цей час до нас доходять лаконічні відомості про зазначеного мистця в збірнику “Українці в світі” [1, с.277], Малій українській музичній енциклопедії за редакцією О.Залеського [18], у низці газетних публікацій, в опублікованих листах співака Й.Гошуляка [4]. Вклад Б.Шарка в розвиток бандурного мистецтва українського зарубіжжя широко висвітлений у наукових працях Віолетти Дутчак [5; 6].

Мета статті – вияскравити окремі віхи суспільно-громадської та творчої діяльності Б.Шарка в Німеччині, проаналізувати його критично-публіцистичну діяльність й епістолярій.

Богдан Шарко походить із давньої галицької священичої родини¹. У силу складних суспільно-політичних обставин він емігрує до Німеччини, де на початку 50-х років здобув у мистецькому житті високе ім’я співака-бандуриста “теплим тембром свого голосу і вдалою інтерпретацією козацьких дум та історичних пісень” [14]. Він виступає з концертами в Німеччині, Австрії, Франції, Бельгії, Голландії, Люксембурзі, Великобританії, Італії, де постійно пропагує українське мистецтво на найвищому рівні.

Богдан Шарко розгорнув широку виконавську діяльність у Мюнхені, місті з високими культурними традиціями. У той час мистецьке життя цього краю творили українські співаки Орест Руснак, Клим Чічка-Андрієнко, Іванна Синенька-Іваницька, Ірина Маланюк, Оксана Сов’як, Олег Євсевський, піаністка Галина Коваль, композитори Євген Цимбалістий, Остап Бибкевич, скульптор Григорій Крук, художник Ігор Курдюк та багато інших. Свою значну частку до утвердження національної культури за кордоном мистець доклав низкою досягнень – участь у Міжнародному форумі музикантів у Шварцвальді в 1961 році, де здобуто титул “мейстерзінгер” і почесну грамоту, вагомими стали й відзнака Міжнародного конкурсу “Швабінгервохе” (1971) і клубу патріциїв-традиціоналістів “Альтмонахія”, відзначення як “віртуоза-бандуриста” (“Мюнхен Меркур”, 24 липня 1971 року). Творчість співака-бандуриста з великим успіхом приймали на концертах і фестивалях баварського радіо, фольклорному концерті в Страсбурзі, мистецьких акціях мюнхенського клубу “Катакомба”. Югославська радіостанція Баня Лука здійснила запис українських історичних пісень у його виконанні.

¹ Народився 31 жовтня 1920 року в с. Вікторів Галицького району Станіславського повіту (нині Івано-Франківська область). Любов до музики передалася юнакові від батька, отця Ярослава, відомого в околиці тенора-соліста, матері Ірини, яка грала на фортепіано, а також від дідуся по материній лінії, котрий музикував на цитрі. Музичну освіту здобуває у філії Станіславського Музичного інституту ім. М.Лисенка у викладача Стефанії Мішкевич-Крижанівської (фортепіано) та Івана Недільського (теорія музики), а згодом у музичному училищі, де розпочинає професійно займатися вокалом у педагога Івана Борусевича. У 1938 році вивчає право у Львові, у 1942 році вступив на студії лісівництва. Будучи добровольцем дивізії “Галичина”, Б.Шарко організовує у своїй сотні вояцький секстет, де мистець здійснював акомпанемент (1944). У липні 1945 року потрапляє до табору переміщених осіб в Аугсбургу (Баварія). Бажання навчатися вокалу взяло верх і молодий хлопець продовжує розпочаті студії на батьківщині в Мюнхені в класі камерної співачки з Ляйпцігу Ельзи Цайдлер (1946–1947 рр.). Власне вона вишколила його на співака-баритона. Здобуваючи правничо-економічні студії в Українському вільному університеті, Богдан поєднує навчання в консерваторії Штрауса. З 1951 року він захопився бандурою й переймав досвід гри на старовинному українському інструменті в колишнього члена капели бандуристів ім. Т.Шевченка Івана Рябчуненка.

Вагомий внесок Б.Шарка в розвиток бандурного мистецтва в діаспорі відзначено в наукових працях кандидата мистецтвознавства Віолетти Дутчак [5, с.483–490]. “На всіх концертних виступах, – як наголошує вчена, – Богдан Шарко підкреслював своє українське походження та традиційний національний інструментарій. Адже, за його (Б.Шарка. – У.М.) власними спогадами, для німецькомовної публіки він обов’язково розповідав про бандуру, її історію, відповідний репертуар, оскільки інструмент часто порівнювали з російською балалайкою.

З 1971 р. Богдан Шарко виступає з хроматичними інструментами: бандурою з перемикачами англійського майстра Василя Гляда та чернігівською хроматичною бандурою, отриманою з України. Його репертуар охоплює найрізноманітніші українські народні пісні й думи. Найбільшу перевагу він надає історичним та лірико-драматичним пісням, релігійним кантам” [6, с. 115].

Пропагуючи українське та зарубіжне вокальне мистецтво, Богдан Шарко здійснив запис двох короткограючих платівок: “Пісні при бандурі”, куди ввійшли “Встає хмара з-за лиману”, “Дума про Морозенка”, “Повій, вітре, на Україну”, “Чорний кольор”, та “Українські релігійні пісні” (у супроводі органу), на якій звучать “Кант про почаївську Божу матір”, великодній ірмос “Плотюю уснув”, “Молитва” з опери С.Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм”.

Серед об’ємистої творчо-виконавської та громадської діяльності (плідно працює в організаціях “Український християнський рух”, “Товариство за патріархальний устрій УГКЦ”, “Братство колишніх вояків І дивізії УНА в Німеччині” та інших) цікавою для нас є його музично-критична праця як кореспондента періодичних видань “Шлях перемоги”, “Християнський голос”, “Бандура”, “Вісті”, “Новий шлях”, “Українське слово”, “Америка”, “Свобода”. Публікації Б.Шарка на мистецькі теми становлять цікавий і пізнавально-виховний пласт української музичної критики, яка, за окресленням Олени Зінькевич і Юрія Чекана, спрямована, “в першу чергу, на події поточного музичного життя, нові явища (твори, на прем’єрні виконання тощо), нагальні питання музичної дійсності” [8, с.12]. Наявність інформативного матеріалу в його статтях охоплює всі типи критичних творів – художньо-публіцистичний, інформаційний, аналітичний.

До художньо-публіцистичного типу належать портретні нариси, які присвячені сторінкам життя і творчості видатних постатей національної культури: Іванни Синенької-Іваницької, Ярослава Барнича, Аристида Вирста, Андрія Гнатишина, Остапа Бобикевича. Серед цього переліку привертає увагу біографічна стаття про відому українську співачку Іванну Синеньку-Іваницьку. Автор, подаючи детально творчий шлях артистки, багатий її вокальний репертуар, відзначає плідну співпрацю з композитором Нестором Нижанківським. Б.Шарко торкається й маловідомих фактів із життя концертмейстера-піаніста. Цікаво довідатися, що власне з ним вона дає свій перший концерт у Празі 1927 року, а також за його порукою “меценат українського мистецтва Митрополит Андрей Шептицький призначає їй стипендію на вокальні студії в Міляно, де вона удосконалює свій голос у співачки Келіни де Рів альта” [23]. У публікації маестро подає життєпис Іванни Синенької-Іваницької через призму особистих вражень від спілкування із співачкою. Він пише: “На Вас спочиває доброзичливий погляд голубих очей з-під довгих вій і ласкава усмішка. Пані Іванна розказує, згадує і переноситься в минуле. Оповідає про концерти, організовані з ремени УНО в Берліні, про камерний вечір у мешканні гетьмана П.Скоропадського, про поворот до стуженої Галичини у 1943 році та концерт під зарядом Музичного Інституту ім. М.Лисенка... Понад усім снується притаєний чар пісні” [23].

Аналітичний тип критики представлений у музично-публіцистичній творчості Богдана Шарка статтями-рецензіями, у яких висвітлює появу нових мистецьких видань. Так, у публікації “Іра Маланюк: “Голос серця” він знайомить читачів на сторінках часопису “Америка” з книгою споминів співачки. Автор окреслює структуру книги, характеризує її легкий літературний стиль викладу. Ця рецензія ознайомлює читачів із періодами творчого становлення вокалістки, тріумфальним злетом артистки на світових сценах. Б.Шарко натхненно наголошує на її патріотичних роздумах про незалежну Україну: “Щойно в 1991 році Україна звільнилася з обіймів Москви й заскочений цим світ, – як зазначає співачка, – побачив нову державу, більшу від Франції із 50-мільйонним населенням” [22]. На початку 90-х Ірина Маланюк відвідала з концертами Західну Україну, де виступала на сцені Львівського оперного театру опери та балету ім. С.Крушельницької. За великий внесок у розвиток національного мистецтва їй присвоїли

звання Почесного Професора Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові (1998). Підсумовуючи публікацію, Б.Шарко наголошує, що “у своїх споминах вона (Ірина Маланюк. – У.М.) часто згадує, як їй завжди доводилося боронити свою приналежність до “пригніченого” українського народу. За це належить їй наша найбільша глибока пошана, що у похмільї слави вона не згубила своєї національної ідентичності. Книжка Іри Маланюк є нашою візитною картою перед чужинцями” [22].

Серед аналітичних мистецьких статей, що вийшли друком у газеті “Християнський голос”, вирізняється публікація “Галицькі священики – композитори і цитристи ХІХ сторіччя”, яка за жанром належить до оглядів творчості видатних діячів краю. Б.Шарко підкреслює, що “початки української професійної музики у Галичині у 19 ст. дали переважно греко-католицькі священики. (...) Вони старалися в добу “весни народів” та створення “Головної Руської Ради” 1948 р. розбудити приспану національну свідомість русинів та навчити їх шанувати рідну мову в пісні, до якої з презирством ставилися зарозумілі польські шовіністи” [21]. Автор пригадує українцям, котрі опинилися на чужині, мистецькі здобутки наших музичних піонерів: о. Юліана Добриловського, о. Олексія Заклинського, о. Петра Любовича, о. Йосифа Вітошинського, о. Порфирія Бажанського, о. Олександра Духновича, о. Івана Кипріяна, о. Йосипа Кишакевича, о. Максима Копка, о. Віктора Матюка, о. Михайла Вербицького, о. Остапа Нижанківського, а також цитристів – Юрія Федьковича, о. Сидора Воробкевича, о. Миколу Кумановського, Дмитра Андрейка, о. Зенона Кириловича.

Упродовж усього життя Б.Шарко активно реагує на нові нотні видання. Так, до його сучасних інформативних публікацій належить відгук на посібник із педагогічного репертуару “Остап Бобикевич. Вокальні твори на вірші Тараса Шевченка” [19]. Тут автор наголошує на великій, багаторічній пошуковій праці редактора-упорядника Уляни Молчко, яка зібрала й опублікувала повну добірку шевченкіани композитора, а також у вступній статті детально подала виконавсько-інтерпретаційні поради музикантам.

Статті Б.Шарка відзначаються доброю українською мовою та доступним, вільним розгортанням авторської думки. Власне тому його публікації легко читаються й виконують пізнавально-виховну функцію.

Богдан Шарко – людина-патріот, який постійно вболіває за рівень розвитку національної культури в іншомовному оточенні. Багатим джерелознавчим матеріалом є листування співака з відомими діячами української діаспори: Й.Гошуляком (Канада), П.Масенком (США), М.Скала-Старицьким (Франція), В.Луцівим (Великобританія) та іншими. Зупиняючись на листах до Й.Гошуляка [4], потрібно відзначити дружлюбний тон спілкування, що демонструє їх високі людські якості, а також є прикладом духовної культури, взірцем мистецької близькості обох музикантів. У цій переписці висвітлюються сторінки життя, досвід, світогляд, естетичні смаки й інтереси авторів. Зазначені приватні листи можна зарахувати до поширеного типу епістолярного жанру – дружні послання. Вивчаючи їх, сучасники знайомляться з нелегким шляхом музикантів в іноетнічному середовищі та проблемами загальної культури слухачів. Так, в одному з них Б.Шарко ділиться думками з приводу мистецького рівня співвітчизників. Він пише: “Українці – народ музично обдарований, але тому, що не мав власної держави, музично ще замало культивованій у порівнянні до його природних музичних даних. Українці люблять коломийки і не роблять зусиль, щоб ушляхетнити свій слух класикою, для якої, крім музичної емоції, треба ще так званого “музикального інтелекту”, розуміння музичних форм” [4, с.296]. У листуванні ми знаходимо багато висловлених думок мистця-громадянина з приводу концертного турне Й.Гошуляка в тоді ще радянську Україну. Засуджуючи мистців Торонто, Б.Шарко вказує на важливість нової поїздки на Батьківщину на початку 90-х, адже “цим Ти, при модній тепер політиці після того, як десять років тому Ти виступав на Україні, підтримав би “дозрілу” українську політичну думку, роблячи рекламу еміграційному мистецтву. Покажи членам Народного руху України, як ми тут культурно працюємо, чим засоромиш дурнів, які Тебе роками кривдили. І себе тим самим реабілітуєш, бо те, що вони тепер роблять, Ти почав десять років тому” [4, с.310].

У переписці з Павлом Маценком мистець активно обговорює еміграційне концертне життя, вихід у світ тогочасної музикознавчої літератури, часописів [16]. Так, у листі від 31 травня 1973 р. до Б.Шарка знаний теоретик пише про свої творчі контакти з українським

композитором у Канаді Ю.Фіялою, а в іншому (від 18 жовтня 1974 р.) жваво ділиться враженнями від музичної імпрези, що відбулася під час II конгресу Комітету українців Канади. “У Вінніпезі відбувся II конгрес Комітету українців Канади. Був успішним і діловим. Для відзначення його і з нагоди 100-річчя Вінніпегу проведові КУК пощастило мати перший раз концерт симфонічних творів українських композиторів у виконанні місцевої оркестри. Виконали твори М.Лисенка, Ю.Фіяли, Л.Ревуцького і навіть та оркестра повинна була заграти національний гімн. Цього ніколи не було б, коли не помогло матеріально місто” [16].

Листуючись із Мирославом Скала-Старицьким, Б.Шарко піднімає питання про створення на чужині українського синтетичного театру в усіх краях поселення наших людей. Роздумуючи над цією ідеєю, співак висловлює думку, що “можливості у нас є, тільки нема кому за це діло братися на місцях. У Франції найменше матеріальних можливостей. Натомість, якщо б ішло про мистецькі сили, особливо молоді, народжені на чужині, то останніми роками, від коли я



Мачэям. ЖэбэСик 1962

почав працювати з цією молоддю, талантів багато. Я роблю що можу, але для діяння театру треба багато грошей, яких я особисто не маю аж стільки, щоб відважитися організувати театр. На це може собі дозволити тільки громада” [17].

Довгі роки творчої співпраці поєднували Богдана Шарка з композитором Остапом Бобикевичем (1889–1970). До репертуару мистця увійшли майже всі твори для баритона зазначеного музичного діяча. Композитор часто виступав як акомпаніатор Б.Шарка на різноманітних імпрезах, про що свідчить концертна світлина, надіслана авторці статті, де співак надписує: “Мангайм, жовтень 1967 рік, при фортепіані О.Бобикевич”. Глибоко співпереживаючи за долю нотних рукописів творця національної культури, відомий бандурист-баритон береться до впорядкування спадщини композитора. Він створює “Каталог творів Остапа Бобикевича” [24], який нині є єдиним джерелом для вивчення творчості мистця. Після смерті О.Бобикевича Б.Шарко, дбаючи про гідне збереження його манускриптів, займається передачею їх українським архівам. Так, вокальні, хорові, інструментальні речі, а це понад 120–130 творів, він надсилає до Музею-архіву Українського католицького університету ім. Патріарха Сліпого в Римі, а також до Українського Канадського Архіву в Едмонтоні, Музею-архіву Бібліотеки ім. Т.Шевченка в Лондоні. За часів незалежної України визначний культурно-мистецький діяч налагоджує зв’язки з Музично-меморіальним музеєм Соломії Крушельницької у Львові, куди передає рукописи композитора, що залишилися у власній нотозбірні. Задля увіковічнення та популяризації імені О.Бобикевича він публікує низку статей у різних світових часописах, ставши першим його біографом [25–28]. З 2003 року, за рекомендацією сина композитора Євгена Бобикевича, авторка дослідження мала унікальну нагоду з допомогою листування зв’язатися з Б.Шарком, який досконало володів інформацією щодо рукописів О.Бобикевича. Упродовж шести років він ретельно допомагав повернути твори мистця на рідну землю, що дало змогу видати 2007 р. збірник “Остап Бобикевич. Вокальні твори на вірші Тараса Шевченка”, а 2009 р. до 120-річчя від дня народження композитора – “Остап Бобикевич. Фортепіанні твори”. Готуються до впорядкування та опублікування хорові твори, які Б.Шарко допоміг отримати з нотозбірні піаністки-педагога Калини Чічки-Андрієнко. Так співак-бандурист жертвовно спричинився до відродження композиторської спадщини О.Бобикевича.

Творчо-виконавська, культурно-просвітницька, суспільно-громадська діяльність визначного бандуриста Богдана Шарка є прикладом самовідданого служіння національному мистецтву. Музичні статті, епістолярій співака відображають складний процес розвитку нашої культури в інонаціональному середовищі та заслуговують на широке впровадження їх у сучасний український музикознавчий і культурологічний обіг.

1. Богдан Шарко – бандурист високого класу // Українці в світі. – К. ; Мельбурн : Фортуна, 1995. – С. 277.
2. Бачинський М. Граючи на найбільш народному інструменті, Богдан Шарко торкається потаємних струн української душі. З відвертістю про сокровенне / М. Бачинський // Жива вода. – 2008. – № 12. – Грудень. – С. 7; 15.
3. В. С. Вечір пісень Богдана Шарка / В. С. // Шлях перемоги. – 1975. – Ч. 7.
4. Гошуляк Й. Г. Й свого не цурайтесь : спогади, листування, матеріали / Й. Г. Гошуляк. – Львів : Каменяр, 1995. – 590 с.
5. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ ст. Специфіка збереження національної ідентичності / В. Дутчак // Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті : зб. доп. – Львів : Сполом, 2006. – С. 483–490.
6. Дутчак В. Богдан Шарко – співак-бандурист українського зарубіжжя / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2007. – Вип. 10–11. – С. 112–127.
7. Зарубіжні українці / [С. Лазебник (кер. авт. кол.), Л. Леценко, Ю. Макар та ін.]. – К. : Вид-во “Україна”. – 1991. – 252 с.
8. Зінкевич О. С. Музична критика: теорія та методика : навчальний посібник / Олена Зінкевич, Юрій Чекан. – Чернівці : Книги–ХХІ, 2007. – 424 с.
9. Калиновська В. Перша руска музична школа / В. Калиновська // Західний кур’єр. – 2002. – 7 листопада. – С. 5.
10. Ковальчук В. Про нас його бандура розповідає світові / В. Ковальчук // Західний кур’єр. – 2003. – 6 листопада. – С. 22.
11. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія. До 100-річчя Національної музичної академії України / Маріанна Копиця. – К. : Автограф, 2008. – 528 с. : іл.
12. Костюк О. Богдан Шарко – співак, бандурист / О. Костюк // Вісті. – 1970. – Ч. 3 (34). – Вересень. – С. 13.
13. Кузь Б. Вечір української пісні в Домі зустрічі в Мюнхені / Б. Кузь // Екран (Америка). – 1981.
14. Кузь Б. 35-річний ювілей мистця / Б. Кузь // Свобода (США). – 1987. – 5 серпня.
15. Леник В. Ювілей заслуженого громадянина / В. Леник // Християнський голос. – 2000. – Січень.
16. Лист Павла Маценка до Богдана Шарка від 31 травня 1973 року та від 18 жовтня 1974 року [Машинопис]. – Джерело надходження : Б. Шарко. – Мюнхен, 2005.
17. Лист Мирослава Скала-Старицького до Богдана Шарка від 29 червня 1960 року та від 12 липня 1965 року [Машинопис]. – Джерело надходження : Б. Шарко. – Мюнхен, 2005.
18. Мала українська музична енциклопедія / [упоряд. О. Залеський]. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1971. – С. 121.
19. Шарко Б. Альбом вокальних творів О. Бобикевича на вірші Шевченка / Б. Шарко // Свобода (США). – 2007. – 6 липня.
20. Шарко Б. Від наймолодших літ сварився за руські справи / Б. Шарко // Гомін волі. – 2003. – 15 березня.
21. Шарко Б. Галицькі священики – композитори і цитристи ХІХ сторіччя / Б. Шарко // Християнський голос. – 2005. – Ч. 18 (2686). – Вересень. – С. 5.
22. Шарко Б. Іра Маланюк: “Голос серця” / Б. Шарко // Америка. – 2000. – 18 листопада. – С. 20–21.
23. Шарко Б. Іванна Синенька-Іваницька. – лірично-драматичне сопрано / Б. Шарко // Вісті. – 1970. – Ч. 3 (34). – С. 14–15.
24. Шарко Б. Каталог музичних творів Остапа Бобикевича [Машинопис] / Б. Шарко. – Мюнхен, 1970. – 8 с.
25. Шарко Б. Композитор Остап Бобикевич / Б. Шарко // Новий шлях. – 1996. – Ч. 1–2. – 6–13 січня.
26. Шарко Б. Композитор Остап Бобикевич / Б. Шарко // Українське слово. – 1995. – 26 листопада.
27. Шарко Б. Композитор Остап Бобикевич (1889–1970) / Б. Шарко // Бандура. – 1992. – Ч. 39–40.
28. Шарко Б. Композитор Остап Бобикевич / Б. Шарко // Стрийський повіт. – 2004. – 24 лютого.
29. Шкандрій Б. Маестро Б. Шарко в Лідсі / Б. Шкандрій // Українська думка (Лондон). – 1975. – 17 лютого.

В статтє освещаеться творческая, исполнительская, общественная, музыкально-критическая деятельность известного украинского бандуриста и певца, который всю свою жизнь пропагандирует украинскую музыку в эмиграционном культурном пространстве. Введено в научное обращение и проанализировано публицистическое и эпистолярное наследие Б.Шарко.

Ключевые слова: *певец-бандурист, украинская диаспора, концертные программы, статьи, переписка, рукопись, архивы.*

Creatively performance, in a civilized manner public, musically critical activity of the known Ukrainian bandura-player which whisker the life propagandizes Ukrainian music in emigrant artistic space lights up in the article.

Key words: *singer-bandura-player, Ukrainian foreignness, concerto programs, articles, correspondences, manuscripts, archives.*

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 730;247,3(477)

ББК 85.13(4Укр)

Ольга Новицька

НА ПЕРЕХРЕСТІ ДВОХ СВІТІВ: ДО ЖИТТЄПИСУ ТА ТВОРЧОСТІ ІОАННА ГЕОРГА ПІНЗЕЛЯ

Стаття висвітлює окремі аспекти творчості Іоанна Георга Пінзеля – яскравого представника західноукраїнської пізньобарокової пластики й основоположника львівської школи барокової скульптури XVIII ст. Автор пропонує власне трактування існуючих гіпотез щодо творчості й життєвої біографії майстра. Пізньобарокова пластика Пінзеля та його послідовників розглядається як джерело розуміння ідейного й стилістичного підґрунтя української барокової скульптури XVIII ст.

Ключові слова: творчість, скульптура, архітектура, львівська скульптурна школа, естетика бароко, західноєвропейський контекст, візантійська традиція.

Гортаючи фахові монографічні й періодичні видання про творчість Іоанна Георга Пінзеля, часто натрапляєш на твердження про таємничість його особистості, загадковість, містичність його творчої постаті. Усе це рефлексії на прогалини й невідомі факти біографії великого скульптора. Спостерігаємо рідкісний випадок: збереглася значна кількість робіт митця, про якого майже нічого не відомо. Коли творчість Пінзеля відкрили на початку ХХ століття, перед дослідниками постав образ митця-новатора, що відобразив у своїх творах прогресивні ідеї епохи XVIII століття.

Усі відомі роботи майстра належать до зрілого чи пізнього періоду творчості, ранні роботи не знайдено. Пошук та ідентифікація їх ускладнюються й тим, що немає одноставної думки щодо справжності імені Іоанн Пінзель. Зрештою, знання імені також було б мало корисним, адже відповідно до церковних канонів майстри не підписували свої твори, а могли лише залишити символічний “автограф”. Віра Стецько, науковий співробітник Тернопільського краєзнавчого музею, висловила цікаву гіпотезу, що автопортрет Пінзеля – це скривлене від болю обличчя на правому плечі скульптури “Алегорія мужності”, свого часу встановленої на бічному вітарі церкви Покрови в Бучачі [1, с.49–50; 2].

Про нього писало багато дослідників, зокрема й такі видатні постаті в українському мистецтвознавстві, як Д.Кривавич [3], Б.Возницький [4; 5], М.Гембарович [6], Д.Степовик [7]. Кожен висловлював власні гіпотези щодо біографії й витоків творчості, та попри це загадка Пінзеля ще далека від розкриття. Залишається невідомим, хто Пінзель і звідки родом, де здобув освіту, що дала йому змогу досягнути вершин майстерності? Чому таємниче з’явився на теренах сучасної Західної України й так само загадково зник? Які причини спонукали його приховувати факти біографії? Спробуємо в короткому обсязі публікації окреслити власні думки й відповіді з приводу зазначених питань.

Близько 1740 року в Бучачі серед близького оточення Миколи Потоцького з’являється скульптор Іоанн Георг Пінзель (інші можливі варіанти написання імені – Ян Жорж Пельзе, Джовані Джорджіє Позі).

Уперше про Пінзеля згадується в знайдений 1906 року книжці витрат за 1750–1778 рр., де сказано, що автором скульптури св. Георгія Змієборця, установленої на аттику собору св. Юра у Львові, і постатей св. Леона й св. Танасія виплачено 36884,13 золотих, причому остаточний розрахунок провадився з удовою Пілзновою, вочевидь, самого автора вже не було серед живих.

Згадку про Пінзеля виявили в 1995 році польські дослідники Петро Красник і Ян Островський в архівах Варшави. Там знайдено церковні книги Бучацького приходу із записом: “13 травня 1751 р. у Бучачі укладено шлюб між шляхетним Іоанном Георгом Пінзе, молодшим скульптором, і Маріанною Елізабетою Кейтовою, удовою, дівоче прізвище по першому шлюбі Маєвська”.

У 1752 році подружжя охрестило свого первістка Бернарда, названого на честь товариша Пінзеля – архітектора Бернарда Меретина. У 1759 році, як стверджує німецький дослідник

Пітер Фольк, подружжя Пінзель хрестило другого сина, Антонія. 24 жовтня 1762 року вдова Елізабета Пілзнава втретє виходить заміж за Іоанна Береншдорфа й переїжджає з ним до Баварії з усім сімейним архівом [4; 8]. Отже, час смерті майстра – не пізніше кінця 1761 р. Однак могила його на сьогодні не знайдена.

У 1770-х роках Матвій Полейовський в одному з листів до монахів Почаївської лаври напише про своїх учителів Пінзеля та Меретина: “Його величність фундатор настояв на тому, щоб я почав сницарську роботу в Почаївській церкві,.. знаючи мене з дитячих літ навчання сницарці та архітектурі в його метрів, які при його фабриках повмирали” [5, с.107].

Якщо уважно простежити культурні й соціальні процеси, що відбувалися у XVIII столітті на теренах Галичини, то відомі факти з біографії Пінзеля не видаватимуться такими незвичними й таємничими. Т.Возняк, оглядаючи духовну та політичну атмосферу Європи XVII–XVIII століть, пише: “Ідеї та люди досить активно подорожували Європою... Чимало майстрів із Саксонії, Богемії, Баварії... мандрували від міста до міста на Схід Європи, шукаючи ліпшої долі... Ще інтенсивнішою ця хвиля міграції стала під час Реформації, релігійних війн і переслідувань у центральній Європі” [8]. На тлі історичних подій XVII–XVIII століть у Європі життєпис Пінзеля виглядає цілком природно й органічно, почасти нагадуючи долі багатьох його сучасників. Загубитися в круговерті тих років не становило особливих труднощів, і раптове зникнення чи поява талановитих особистостей часто було не надто таємничим чи зумисне інсценованим явищем.

Українська культура XVII–XVIII століть розвивалася на межі Сходу й Заходу. Географічне положення на тогочасній карті забезпечувало їй органічне входження в західноєвропейський контекст, проте не відривало від східнослов'янського культурного надбання. Засвоюючи й трансформуючи елементи культури західної, вона поєднувала їх із візантійською мистецькою традицією та з народною культурою [9, с.198].

У системі творчого мислення в українському мистецтві поєднувалися відгомони культури античної Греції, ортодоксального християнства Візантії й західноєвропейського бароко. Візантійська мистецька традиція та культура бароко за своєю ідейно-філософською основою й формально-образною мовою – два полярно протилежних світи. Взаємодія їх на певному ґрунті й у певному часі сприяла появі в мистецтві окремих народів нових явищ, цікавих і несподіваних щодо інтерпретації сюжетів, іконографії та формальної мови. Ця взаємодія в українському мистецтві стала можливою завдяки демократичному, а подекуди суто народному характерові трактування в українській середньовічній культурі іконографічних канонів, природної модифікації їх у руслі традицій національної культури [10, с.91].

Традиції візантійського живопису зумовили дуже стримане ставлення українських майстрів до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського бароко. Проте виразно-реалістичні тенденції західноєвропейського мистецтва проникають в українську культуру вже на зламі XVI–XVII століть. Це стало витоком своєрідного трактування традиційних сюжетів в образотворчому мистецтві українського бароко, зразки якого, за слушним твердженням В.Свенціцької, “чарують своєю одухотвореною красою і майстерним відбиттям у рисах ликів різних характерів та розкриттям у міміці, жестах і позах цілої гами почувань і переживань людей у різних драматичних ситуаціях... Образи святих індивідуалізуються. Форми моделюються пластично з використанням гри світла і тіней” [10, с.92–93].

Німецький літературознавець А.Хаузер виокремлює в європейському бароко дві течії – придворно-католицьку та буржуазно-протестантську [11, с.208]. До останньої й належать українське бароко, що не стало елітарним стилем. “Придворно-аристократичний” варіант бароко, як зауважує Л.Міляєва, не прищепився на українському ґрунті, оскільки між “вченим” і “низовим” бароко в українському варіанті існувало своєрідне взаємопроникнення [12, с.129]. Просвітительські й демократичні риси українського бароко були зумовлені конкретними історичними подіями: боротьбою проти католицизму й уніатства, антифеодальними козацькими рухами, що орієнтувало мистецтво на розв'язання суспільно-національних питань [11, с.204].

Г.Логвин виділяє в українському бароко три періоди: ранній (друга половина XVII – початок XVIII століть), зрілий (1720–1750 рр.), пізній (друга половина XVIII століття) [13, с.14]. Українське бароко, на думку вченого, увібрало в себе увесь багатий досвід європейського мистецтва, примхливо об'єднавши його з власними естетичними засадами: “завоювання гли-

бинності простору, внутрішнє напруження і рух, складну єдність, виявлену в динаміці, контрастові, воно органічно сполучило з народним замилуванням у взористості, зберігши при цьому ясну логіку, відбиту в чіткій тектонічній структурі споруди” [13, с.10]. На наших землях бароко переживало специфічну еволюцію: у XVII столітті в ньому переважали тенденції ренесансного гуманізму, а XVIII століття позначене впливом середньовічної готики, що набула пізньобарокових форм [3, с.96].

Через історичні обставини українське бароко не являло собою однорідного явища. З другої половини XVIII століття великий вплив на подальший поступ архітектури справила творчість видатних майстрів європейської школи – у Західній Україні Б.Меретина, у Східній – Ф.Растреллі й І.Григоровича-Барського [13, с.19]. Отже, мистецтво бароко прийшло із запізненням на землі Східної Європи й саме тому отримало тут стилістичне оновлення та вибухнуло небаченою експресією форм у пізньобароковій пластиці.

В історичному плані XVII століття було для Центральної та Східної Європи надзвичайно важким. До його середини тривала Тридцятирічна війна, небувала за руйнівною силою. Після підписання Вестфальського миру (1648) та ліквідації загрози турецької навали впродовж щонайменше першої половини XVIII століття тривав небачений будівельний бум [14, с.23]. На мистецтві позначилася національна диференціація населення, що зумовило співіснування різних архітектурних шкіл, які взаємно проникали та збагачували одна одну. Одночасно формуються нові соціальні умови розвитку мистецтва. З традиційних осередків культури – монастирів – сфера професійного мистецтва різко зміщується до міст. Формується новий статус соціального становища професійного митця-художника, що стає світською вільнонайманою особою. Цей митець швидко реагує на стильові інновації, засвоює найцікавіший із його точки зору художній матеріал, що стає одним із факторів оновлення й демократизації мистецтва бароко.

Власне, пінзельська пізньобарокова пластика, сформована під впливом цих тенденцій і будучи явищем унікальним, яскравим і стилєво цільним, є джерелом для розуміння ідейних і стилістичних коренів розвитку української барокової скульптури.

Я.Островський, здійснюючи загальний огляд львівської скульптури, дійшов висновку, що в її школі багаторазово повторюються певні іконографічно-композиційні схеми [15, с.149]. На його думку, зразками для відтворення слугували певні графічні образи. Подібні факти наводить і Б.Гладкий, порівнюючи скульптурні образи Станіславівської колегіати та Львівського костелу Бернардинів [16, с.68–70]. Д.Кравич подає приклади прямих аналогій львівської пізньобарокової пластики зі скульптурними творами Східної Словаччини чи Чехії [3, с.98].

В епоху бароко відтворення, реконструкція вже існуючих у мистецтві форм займали значне місце в художньому сприйнятті. Однак ішлося не про пасивне копіювання, а про створення на основі образів відомих мистецтва нової художньої якості, що мало перевершувати зразок.

Досить часто зразками слугували моделло чи боццетто – ескізні варіанти фігур. Отримавши замовлення, скульптор виконував проект вівтаря чи амвона, що демонструвало замовнику майстерність скульптора. Відомі теракотові боццетто Лоренцо Берніні, що зберігаються в колекції Ермітажу [3, с.99]. Величезною сенсацією було відкриття в 1999 році на одному з мистецьких аукціонів у Мюнхені невеличких моделей, котрі Пінзель створював перед виконанням скульптур. Сьогодні вони експонуються в Баварському національному музеї (м. Мюнхен). За висновками баварських дослідників і Б.Возницького, боццетті експресивніші порівняно з оригінальними фігурами, наприклад виконаними скульптором у костелі м. Монастириську [4, с.94]. Боццетті було прийнято виконувати в різних техніках: воску, глині, теракоті, дереві. Коли виконувалася велика скульптура, уточнювалися пропорції й відшліфовувалися форми, то гострота пластики й експресія боццетто часто згладжувались. Окрім виявлених на мюнхенському аукціоні шести боццетті, збереглася також виконана в дереві й позолочена модель до кам'яної фігури св. Юрія Змієборця на коні, що зберігається в Національному музеї у Львові. Академік Б.Возницький стверджує, що свого часу й кам'яна фігура в оригіналі також була позолоченою та поліхромованою [4, с.93].

Епоха бароко, як вважає більшість дослідників, позначена інтенсивною християнізацією культури. М.Лібман слушно зауважує, що перемога над турками вилася у тріумф істинної віри, оскільки народи країн Центральної та Східної Європи вважали себе рятівниками християнства від турецької навали [14, с.24]. Бароко як відкритий тип культури, як мистецтво, що

мало достатньо великий ступінь свободи, беручи до уваги високе ієрархічне положення Біблії, піддавало її сюжети та персонажі певним модифікаціям із метою наблизити до сучасності, виявити приховані значення. Біблія живила мистецтво бароко й сама підлягала художній обробці. У ту епоху будь-яка творча вигадка здавалася брехнею, якщо не була позначена авторитетом загальноприйнятого вірування. Звернення до Біблії як до джерела творчої вигадки вважалося зверненням до найвищого авторитету [9, с.199].

Характерні засоби виразності та пластична мова в скульптурі бароко – організація сюжету через алегоричні й символічні образи. Символ стає організуючим центром художнього твору, перевищує своїм значенням сюжет і персонажів. Він є основною конструкцією композиції, визначає й забезпечує архітектоніку форм, створює змістовну глибину образу. Епоха бароко не любила простих вирішень, а тому розкриття змісту євангельських подій у художньому творі відбувалося через злиття художньої й сакральної цінностей, що переносить їх в іншу площину. Символічна й алегорична мова бароко майстерно застосована Пінзелем і його послідовниками в моделюванні форм панегіричних та епітафійних композицій, у грі різких контрастів світла й тіні. Загальний драматизм образів поєднано з динамічною експресією форм, палахкотінням драпіровок одягу, напруженням м'язів та напнутих сухожилів. Особливої уваги заслуговує вирішення драпіровок, що, за висловом Б.Возницького, “стають самостійним образним елементом,.. клубочаться навколо тіла,.. стрімко пульсують у різні сторони, іноді немов відриваючись від основного об'єму, ширяють у повітрі” [5, с.109].

У вівтарях костелів м. Городенка та с. Годовиця Львівської області Пінзель створив свій символічний ряд алегоричних постатей, типово барокову конструкцію: згортання кількох епізодів Євангелія в одному образі. Вівтарі роботи Пінзеля, імовірно, являли собою своєрідне театралізоване дійство. Перед нами не переказ євангельських текстів, а їх трансформація через творчу манеру майстра, сконцентрована в жесті, позі, виразі обличчя, що надає їм якісно нового звучання. Б.Возницький зауважує, що “риторика жестів фігур звернена одночасно до прихожан і до основного композиційного центру вівтаря. Вона “зрежисирована” як система зв'язків між ними і втіленням божества, збираючи... натхнення присутніх”. На основі цього спостереження вчений слушно припускає, що майстер Пінзель був проникливим портретистом, бо лише віртуозне володіння мистецтвом портрета могло надати його скульптурам такої тонкої розробки індивідуальних рис характеру [5, с.109]. Слушним було б припустити, що індивідуалізовані риси пінзелівських скульптур можуть бути портретами сучасників майстра, членів його родини або й містити риси самого скульптора. На жаль, вівтарі майстра знаходяться в розібраному стані й комплексно відчуті й оцінені враження, яке вони справляли, ми сьогодні можемо лише за кількома архівними фото [4, с.59; 4, с.84; 4, с.88].

Для українського бароко характерним є проникнення в церковне мистецтво наївної й радісної народної релігійності, з її поліхромією та простодушністю образів [14, с.26]. Ідейні та стилістичні збіги творчості Пінзеля з народними фольклорними традиціями також є помітними. Зокрема, вибір матеріалу для творчості – дерево. Майстри австрійського чи німецького бароко часто намагалися приховати якості дерева, імітуючи більш шляхетні, на їх думку, скульптурні матеріали – мрамур, бронзу, а тому їх дерев'яним скульптурам притаманна заокругленість, відсутність чітких граней. У творчості Пінзеля та його послідовників технічні особливості дерева підкреслені, стали одним із засобів художньої мови. Як зазначає Д.Кривавич, у львівській скульптурній пластиці “відбулась взаємодія різних технологічних традицій середньоевропейського статуарного різьбярства та української народної іконостасної різьби”. Наявність місцевих традицій збагатила статуарну скульптуру новими техніко-пластичними можливостями, сприяла виникненню нових художньо-стилевих якостей [3, с.104]. Можна зауважити, що в камені Пінзель виконував скульптури, призначені для екстер'єрних ансамблів. Його інтер'єрна скульптура була виключно дерев'яною. Те, що в документах він згадується як “сницар Пінзель”, указує, що камінь не був його основним матеріалом для творчості.

Л.Міляєва однією з характерних рис бароко вважає поліфонізм тем [12, с.131]. Популярною була тема самозречення, захисту та героїзму, унаслідок недавніх воєнних подій. Звідси часто повторювані у творчості Пінзеля сюжети “Жертвоприношення Авраама”, “Самсон, що роздирає пашу лева”, “Архангел Михаїл” та “Юрій Змієборець”, відомі з Львова, Бучача, Монастирська, Городенки, Годовиці. Представники барокових шкіл виробили арсенал алегорій,

що уособлювали поняття честі, хоробрості, жертвовності, набожності й застосовувались у панегіричній і сакральній скульптурі [7, с.190]. Можемо також спостерігати сплав образної системи Біблії з античною міфологією. Наприклад, у головному вівтарі костелу с. Годовиця Пінзель ліворуч розташував скульптурну групу “Жертвоприношення Авраама”, а праворуч – “Самсон, що роздирає пащу лева” (сюжет біблійний, проте є інтерпретацією одного з подвигів Геракла). Скульптор висловлював думки про благочестя свого патрона Миколи Потоцького, репрезентуючи античних богів як алегорії його чеснот (скульптурні групи ратуші м. Бучач). Образи пустельника Онуфрія та Антонія і Феодосія Печерських також стають популярними серед скульпторів саме у XVIII столітті. Останній відомий твір майстра – кам’яна статуя св. Онуфрія для церкви святого Онуфрія в с. Рукомиш Бучацького району Тернопільської області [1, с.48; 17]. Пінзель зобразив пустельника в передсмертному екстазі, з розметаним волоссям, здійнятими в небо руками. У тому, що саме цей твір вважають останньою роботою майстра, є певний символізм.

Для розвитку архітектури бароко значним є внесок діяльності фундаторів. У XVIII столітті магнати мали можливість отримувати знання про архітектуру, чому значною мірою сприяли подорожі країнами Європи. Тому вони не тільки фінансували проекти, а й приймали кожен із них, починаючи від загальної концепції й закінчуючи дрібними архітектурними деталями, і, отже, виступали співавторами [18, с.50].

Завдяки активізації в період бароко мистецтва портрета, особі фундатора надається щораз більшого значення в оформленні архітектурної споруди. Оформлення окремих будівель XVIII століття цілком присвячене прославленню чеснот фундатора [3, с.102]. Такою є ратуша в Бучачі, своєрідний панегірик на честь Миколи Потоцького. Усі скульптурні групи ратуші, створені І.Г.Пінзелем у 1740-х роках, мають алегоричний характер: подвиги Геракла насправді розкривають чесноти фундатора М.Потоцького – героїзм, справедливість, силу, самопожертву.

Фундатори фінансували переважно будівництво культових споруд. Численність замовлень на архітектурні й оздоблювальні роботи привела до зростання кількості майстрів, зайнятих у будівельній діяльності. Замовники, витрачаючи на будівництво величезні кошти, вимагали від архітекторів і скульпторів досконалої творчої та виконавської майстерності. Навіть підрядні роботи виконували висококваліфіковані майстри [3, с.104]. Отже, Пінзель мав володіти високою фаховою освітою. Адже, наприклад, отримати замовлення на скульптури для собору св. Юра було престижно і, очевидно, непросто, особливо, якщо зважити на боротьбу, що точилася за замовлення в середовищі львівських цехових майстрів. У перших двох третинах XVIII століття у Львові спостерігався певний занепад житлового будівництва, будувалися й оздоблювалися лише сакральні споруди за кошти фундаторів і магнатські резиденції [19, с.114]. Тому мандрівному майстру Пінзелю, що не був цеховим майстром, для отримання замовлень у львівському середовищі слід було володіти неабиякою професійною майстерністю й бути під протекторатом впливової особистості. Цією особою, вірогідно, був канівський староста Микола Потоцький.

На сьогодні немає одностайної думки дослідників про походження Пінзеля та джерела й витоки його творчості. Можемо виокремити кілька найбільш достовірних гіпотез.

Творчий шлях Пінзеля тісно пов’язаний із діяльністю архітектора Бернарда Меретина, що є не менш таємничою особистістю. Він так само загадково з’явився на території Галичини приблизно в 1738 році. Звідки й коли він прибув до Львова – невідомо. Достеменно відомим є лише його німецьке національне походження, на що вказують сучасники архітектора. Зокрема, документально засвідчено такий факт: позацеховий майстер-будівничий Микола Соколовський виправдовувався перед цеховими майстрами за те, що працює “у Берната німця” [20, с.519].

В.Вуйцик зазначає, що у львівських актових книгах писарі завжди перекручували справжні прізвище та ім’я архітектора Бернарда Меретігнера в різних варіантах: Бернат, Бернадт, Меретинс, Мередин, Мертінер, Мердерер, Меретин. Остання спольщена форма, на думку вченого, сприйнялася в писемних джерелах і закріпилася в мистецтвознавчій літературі [20, с.519].

Подібні перекручування характерні й для імені майстра Пінзеля, з яким приблизно в середині 1740-х рр. Меретин починає тісно співпрацювати. В.Вуйцик наводить свідчення протесту цехових майстрів, датоване 1744 роком проти “муляра Бенгарда”, що “відбирає їм різні фабрики і наставляє туди своїх людей на шкоду цехові” [20, с.518]. Вважаємо, що це не

випадковий збіг, коли дві талановиті особистості раптово з'являються майже в один і той самий час на певній території й творчо співпрацюють.

Архітектор Б.Меретин протягом 1738–1759 років жив і працював у Львові, проте до Львівського цеху будівничих не належав. Він був талановитим архітектором, тому постійно користувався протекцією магнатів і впливових людей, замовлення яких виконував. На всі претензії й звинувачення мулярського цеху, що цеховим майстрам відбирає роботу, реагував спокійно й самовпевнено. Коли в 1744 р. він за протекцією львівського магістрату отримав замовлення на будівництво Архікatedри св. Юра у Львові й цехові майстри позивалися на нього за це до суду, Б.Меретин послався на свого патрона канівського старосту М.Потоцького й сказав, що він є двірським слугою і до магістрату не належить, чим підкреслив свій соціальний стан [20, с.519]. Дійсно, у XVII–XVIII століттях архітектори здебільшого репрезентували третю верству населення. Проте деяких за заслуги підносили до рангу дворянства. Так, архітектор Бернард Меретин ще в 1715 році отримав від Августа III привілеї й титул королівського архітектора [18, с.51]. Тому, на нашу думку, називаючи себе двірським слугою, Б.Меретин дещо злукавив. Принагідно зауважимо, що згадуване в архівних матеріалах шляхетне походження Пінзеля також могло бути надане йому за заслуги й не свідчити про аристократичне походження.

Як стверджує М.Лібман, більшість визначних зодчих епохи бароко в Східній Європі прийшла в архітектуру з осередку скульпторів, живописців, інженерів [14, с.28–29]. Характерною рисою зодчих Середньої та Східної Європи була їх широка спеціалізація. Професії архітектора й скульптора тоді окремо не мислились, оскільки скульптура була невід'ємним компонентом споруди, що складало єдиний пластичний образ, а тому дуже поширеною була професія сницар-архітектор [3]. Б.Возницький висловив припущення, що сліди Пінзеля в Європі треба шукати серед раптово зниклих у першій третині XVIII століття скульпторів [4, с.108]. Можливо, сферу пошуків варто поширити на архітекторів і живописців? Також цілком імовірно, що Бернард Меретин на початку своєї творчої діяльності був скульптором і знав Пінзеля раніше, можливо, у роки спільного навчання скульпторської майстерності.

Зовсім недавно виявлено особисту печатку й підпис Б.Меретина на зворотному боці рельєфу “Христос у храмі” (колишній антепендій головного вівтаря костелу с. Годовиця Львівської області). На основі цього факту виникла гіпотеза, що Б.Меретин та І.Пінзель – одна особа. На нашу думку, це малоімовірно, оскільки документально підтвердженим є факт, що Б.Меретин був хресним батьком старшого сина Пінзеля – Бернарда. Це також свідчить про давні дружні стосунки між двома майстрами. Отже, розгадку таємниці невідомих років життя Пінзеля можуть дати ранні роки творчості Б.Меретина.

Існує припущення, що Пінзель мав італійське, швейцарське чи семітське походження, бо обличчя його скульптур не мають слов'янських рис. Дійсно, помітною є спорідненість його творчості з роботами італійського скульптора й архітектора Лоренцо Берніні, а своїм динамізмом, темпераментом скульптури майстра нагадують роботи великого Мікеланджело. Проте це скоріше свідчить про високу фахову освіту, а не про національну приналежність.

За версією Д.Крвавича, стильові форми пізнього бароко були привнесені в українську культуру в 30-х роках XVIII століття майстрами зі Словаччини, Чехії та Сілезії. Ці скульптори, зокрема Й.Леблас і Т.Гуддер, залучали до роботи багатьох початківців, які потім стали зрілими майстрами й творцями нових художніх форм. Так, повнотілі й присадкуваті постаті, характерні для Т.Гуддера, у творчості І.Г.Пінзеля чи С.Фесінгера стають емоційно напруженішими, експресивними, майже безтілесними [3, с.97].

Джерела творчості Пінзеля деякі дослідники виводять із Чехії, Моравії, Австрії. Помітною є схожість його творчої манери з роботами майстрів празької школи (видатних чеських майстрів Матея та Антона Браунів, Лазаря Відмана, Фердінанда Брокофа) [4]. Відомо, що у зв'язку із скороченням кількості замовлень у середині XVIII століття в Празі та на всіх чеських землях навіть провідні майстри змушені були виїжджати до сусідніх країн [5, с.110]. Версія походження Пінзеля із середовища майстрів празької школи та появи саме в цьому часі на теренах м. Бучач, видається нам найбільш вірогідною.

Час розквіту творчої майстерності Пінзеля припадає на період значного зрушення в художніх смаках. У Центральній Європі агресивний натиск бароко став нестерпним. Опинившись на околиці Центральної Європи, Пінзель з його невичерпним бароковим натхненням знаходить

дивовижну підтримку місцевих замовників, які тільки почали самостверджуватися з допомогою мистецтва бароко. Отже, майстер прибув на незнайомі йому землі, що відзначалися високою й неочікуваною для нього пластичною культурою, експресією зображальних форм, містично-аскетичним трактуванням персонажів. Такі особливості українського середньовічного мистецтва склалися під впливом ісихазму – явища, характерного для східнохристиянського світу. Сприйняття Пінзелем традицій візантизму та застосування їх у досягненнях західноєвропейського бароко, як слушно зауважив Б.Возницький, свідчать про обдарованість і високу естетичну культуру митця [4, с.103]. Завдяки високому рівню майстерності та творчій активності місцевих майстрів особистий творчий почерк Пінзеля розвинувся в скульптурну школу [5, с.110].

На спорідненість творчості Пінзеля з традиціями візантійської школи ще в 1968 році звернув увагу М.Гембарович: “Таке трактування драперій у мистецтві не є абсолютною новиною, з подібним трактуванням зустрічаємося у візантійському мистецтві і середньовічних фресках” [6, с.134]. У роботах Пінзеля так само “плащі й гіматії святих ламаються по гострій лінії на окремі площини, складки тканин уподібнюються граням великих кристалів” [5, с.111].

Загалом творчість майстра на галицьких землях можна поділити на три періоди: ранній (1740-ві рр.), середній (співпраця з Б.Меретином у 1750–1758 рр.) та пізній (1759–1761 рр.).

Перші відомі роботи майстра позначені менш вираженою експресією жестів і міміки. Спостерігаємо більше слідування за зразками західноєвропейського бароко. Характерними в цьому плані є алегоричні кам'яні скульптури на аттику ратуші м. Бучач, виконані на замовлення Миколи Потоцького в другій половині 1740-х рр. Судити про них ми, на жаль, можемо лише за архівними світлинами та копіями, оскільки оригінали надзвичайно погано збережені. У цих роках для церкви св. Покрови Пінзель виконує іконостас, амвон, бічні вівтарі св. Миколи та Вознесіння Богоматері з алегоричними фігурами Віри, Мужності, Товія та невизначеною жіночою фігурою, головний вівтар костелу в Монастириськах, а також вівтарі св. Тадея та св. Миколая. Останні були виготовлені майстром для бучацької готичної фари XIV століття, а пізніше перенесені до Успенського парафіяльного костелу м. Бучач, збудованого вже після смерті Пінзеля в 1761–1763 рр. архітектором М.Урбаніком. Однак уже в ранніх бучацьких творах присутній властивий Пінзелю глибокий психологізм образів. Зокрема, у скульптурах св. Вікентія та Франциска Борджія (початок 1750-х), що вважаються перехідною ланкою в його творчості до більш зрілих пластично й психологічно виразних скульптур [4, с.56; 4, с.66].

У процесі сприйняття досягнень місцевих майстрів барокова пластика у творчості Пінзеля набула своєї ідентичної інтерпретації й алегоричної модифікації образів античної міфології та біблійних сюжетів. На формах перш за все позначилися властивості використовуваного матеріалу – дерева й каменю. До цього періоду творчості належать кам'яні скульптури Яна Непомука та Богоматері, установлені в околицях Бучача (не збережені) та п'ять вівтарів для Городенківського костелу оо. Місіонерів [4, с.76–77].

Творчість Пінзеля кінця 1750-х – початку 1760-х рр. характеризується рухом, емоційною міццю, вражає експресивністю, життєствердженням, неймовірною одухотвореністю образів, декоративністю та динамізмом у передачі складок одягу. Класичними взірцями творчості майстра цього періоду є скульптури для Архікatedри св. Юра у Львові, великий вівтар для костелу с. Годовиця, та вівтарі Богоматері, Христа, св. Антонія та св. Миколая для костелу в м. Монастириськ (з XIX ст. не існують) [4, с.88–91]. Його творча манера була продовжена у творчості близько сорока послідовників – серед них відомі представники львівської барокової школи брати Матвій і Петро Полейовські, Франциск Оленьський, Іван Оборочський, Михайло Філевич.

Творчість Іоанна Георга Пінзеля – неповторне й унікальне мистецьке явище доби пізнього бароко, що володіє своєю вишуканою експресією форм і багатством пластичного декору. Спадщина українського бароко, створена силами закордонних і місцевих зодчих і скульпторів, зазнала значних руйнувань і збитків. Архітектурні барокові пам'ятки на території Галичини втрачені переважно впродовж XX століття, унаслідок двох світових воєн та складних суспільно-політичних подій. Урятовані від знищення твори видатного скульптора – неповторні й виразні зразки естетики українського бароко. Творчий доробок майстра ще повністю не розкритий, значна кількість творів потребує реставрації та точнішої атрибуції, попереду вагома й серйозна дослідницька робота, однак повернення його творчості – важливий крок до збереження культурної спадщини України й світу.

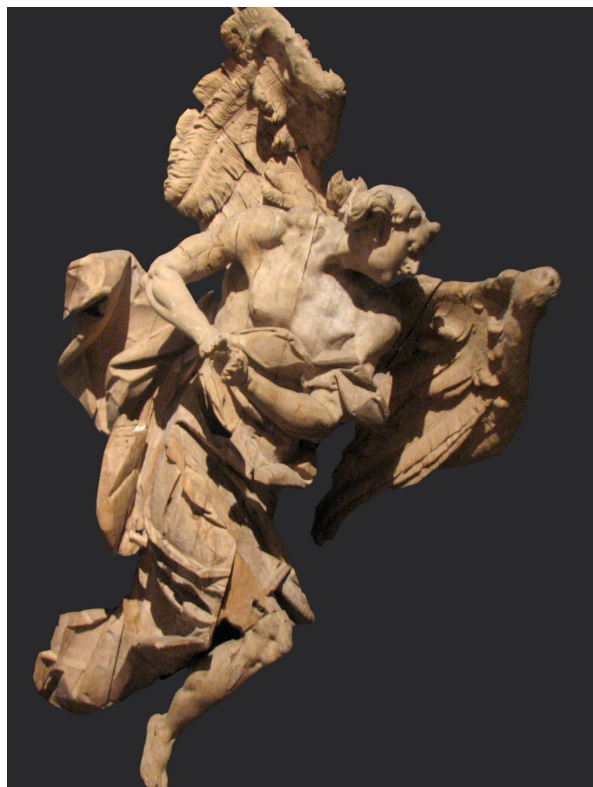


Рис. 1. І. Г. Пінзель. Ангел з головного вітваря костелу в м. Городенка, 1752–1755 рр.



Рис. 2. І. Г. Пінзель. Св. Фелікс з дитиною, скульптура з костелу в с. Маринопіль, 1755–1758 рр.



Рис. 3. І. Г. Пінзель. Ангел з бічного вітваря церкви Покрови в м. Бучач, 1740-ві рр.



Рис. 4. І. Г. Пінзель. Св. Яким (фрагмент) з головного вітваря костелу в м. Городенка, 1752–1755 рр.



Рис. 5. І. Г. Пінзель. Св. Ян Непомук з вівтаря св. Миколая Успенського костелу в м. Бучач, 1740-ві рр.



Рис. 6. І. Г. Пінзель. Св. Архангел Михаїл з вівтаря св. Тадея Успенського костелу в м. Бучач, 1740-ві рр.



Рис. 7. І. Г. Пінзель. Пугті з амвона церкви Покрови в м. Бучач, 1740-ві рр.



Рис. 8. І. Г. Пінзель. Св. Онурій, скульптура з вхідної брами Онуріївського монастиря у с. Рукомиш Бучацького району, кінець 1750-х рр.

1. Заник В. Хто ти і звідки, Маестро Пінзель? / В. Заник // Карпати : Всеукраїнський туристичний журнал. – 2007. – № 3(15). – С. 39–50.
2. Попович Ж. Іоанн Пінзель увічнив себе на плечі “Мужності”? [Електронний ресурс] / Ж. Попович // Дзеркало тижня : періодичний щотижневик. – 2007. – № 33. – Режим доступу : <http://www.dt.ua/3000/3760/60355>.
3. Крвавич Д. Львівська барокова скульптура: джерела інспірацій / Д. Крвавич // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 96–105.
4. Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський та його митці архітектор Бернард Меретин і сницар Іоанн Георгій Пінзель / Б. Возницький. – Львів : Центр Європи, 2005. – 160 с. : 220 іл.
5. Возницький Б. Проблема інспірацій у творчості майстра Пінзеля та її вплив на Львівську скульптуру другої половини XVIII століття / Б. Возницький // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 105–113.
6. Гембарович М. Скульптура та різьблення / М. Гембарович // Історія українського мистецтва : у 6 т. – К. : Наукова думка, 1968. – Т 1. – С. 126–151.
7. Степовик Д. Система тропів у українському бароко / Д. Степовик // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 183–194.
8. Іоанн Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення : альбом / [вст. ст. Возняк Т.]. – К. : Грані – Т, 2007.
9. Софронова Л. Український театр бароко та християнські культурні традиції / Л. Софронова // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 198–203.
10. Свенціцька В. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст.. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. Свенціцька // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 90–95.
11. Веселовська Г. Протестантське та православне бароко в слов'янському театрі XVII–XVIII ст. (Україна та Словаччина) / Г. Веселовська // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 203–211.
12. Міляєва Л. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області / Л. Міляєва // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 128–135.
13. Логвин Г. Українське бароко в контексті європейського мистецтва / Г. Логвин // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 10–23.
14. Лібман М. Деякі особливості архітектури бароко в Середній та Східній Європі / М. Лібман // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 23–29.
15. Островський Я. Проблеми художньої майстерності у Львівській скульптурі школи майстра Пінзеля / Я. Островський // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 148–153.
16. Гладкий Б. До питання діяльності на Галицьких землях сницарської майстерні Томаса Гуддера / Б. Гладкий // Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. “Станіславівська Колегіата: між минулим і майбутнім”. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – С. 67–70.
17. Стецько В. Нова знахідка – справжній шедевр Пінзеля / В. Стецько // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2. – С. 6–8.
18. Ковальчик Є. Пізньобарокові магнатські резиденції на Волині та Львівщині / Є. Ковальчик // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 50–63.
19. Вуйцик В. Будівельний рух у Львові другої половини XVIII століття / В. Вуйцик // Записки НТШ. – Львів, 2001. – Т. ССХІ. – С. 113–118.
20. Вуйцик В. Нові штрихи до творчої біографії Бернарда Меретина / В. Вуйцик // Записки НТШ. – Львів, 2001. – Т. ССХІ. – С. 517–524.

Стаття освещает отдельные аспекты творчества Иоанна Георга Пинзеля – яркого представителя западноукраинской позднебарочной пластики и основоположника львовской школы барочной культуры XVIII в. Автор предлагает собственную трактовку существующих гипотез относительно творчества и жизненной биографии мастера. Позднебарочковая пластика Пинзеля и его последователей рассматривается как источник понимания идейных и стилистических корней украинской барочной скульптуры XVIII ст.

Ключевые слова: творчество, скульптура, архитектура, львовская скульптурная школа, эстетика барокко, западноевропейский контекст, византийская традиция.

The article deals with separate aspects of work of Iohann George Pinzel – bright representative of the West Ukrainian late baroque plastic art and founder of Lviv School of baroque sculpture of the XVIII century. The author suggests her own interpretation of the existing hypotheses concerning biography and work of the master. Late baroque plastic art of Pinzel and his followers is treated as a source of understanding of ideological and stylistic roots of development of Ukrainian baroque culture in the XVIII century.

Key words: creative work, sculpture, architecture, Lviv School of sculpture, baroque aesthetics, West European context, Byzantine tradition.

УДК 304.44:7.04

ББК 71.0

Олег Чуйко

СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДОКТРИНИ МОНАСТИРСЬКОГО РУХУ ГАЛИЧИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

У статті автор розкриває окремі особливості становлення національної доктрини релігійно-культурної діяльності монастирів Галичини ХІХ – початку ХХ ст., аналізує історичні передумови збереження національних традицій у релігійній і культурно-мистецькій діяльності чернечих об'єднань.

Ключові слова: монастир, традиція, національний рух, культура, духовний центр, реформи.

Наприкінці ХVІІІ ст. відбувалися важливі політичні події, які змінили релігійну й культурну ситуацію в Галичині, ускладнили діяльність релігійних інституцій, сприяли формуванню нової тактики в суспільних відносинах і переосмисленню стратегічних напрямів їх організаційної, ідеологічної й культурно-просвітницької роботи. Після другого й третього розподілу Польщі в 1793–1795 роках між Росією, Австрією й Прусією церковна структура Київської митрополії та її Василіанський чин були розчленовані новими державними кордонами.

На початку ХІХ ст. головним завданням галицького духовенства стало відновлення Галицької митрополії. Після насильної ліквідації Київської греко-католицької митрополії це дозволяло б зберегти церковну організацію й самобутні традиції духовно-релігійного життя, сформовані протягом ХVІІ–ХVІІІ ст.

Вивчення історичних і культурно-мистецьких особливостей діяльності монастирських осередків краю нерозривно пов'язане з іменами таких дослідників, як Іларіон Свенціцький, Микола Голубець, Іван Крип'якевич. Згодом ця тематика була розкрита в монографічних дослідженнях Володимира Александровича, Павла Жолтовського, Григорія Логвина, Володимира Овсійчука, Віри Свенціцької та інших вітчизняних мистецтвознавців. На сучасному етапі, у зв'язку з відродженням історичних монастирських комплексів, на основі археологічних даних і наукових пошуків відбувається переосмислення ролі й значення монастирської культурної спадщини. Оpubліковано ряд невідомих архівних документів, доступнішими стали праці зарубіжних авторів.

Мета статті – з'ясувати особливості становлення національної доктрини релігійно-культурної діяльності монастирів Галичини ХІХ – початку ХХ ст., проаналізувати історичні передумови збереження національних традицій у діяльності чернечих об'єднань, визначити нові форми релігійно-культурної роботи.

Характерною особливістю інтенсивного розвитку національного руху в Галичині ХІХ ст. була участь у ньому духовенства та розширення напрямів духовно-релігійної роботи на рівні парафій, церковних братств і комітетів. Ця діяльність проводилася за двома напрямками – орієнтацією на православний Схід або латинський Захід. Піднесення загального рівня самосвідомості населення сприяло тому, що реформа Василіанського чину, зміцнивши його організаційно, міцніше пов'язала його з потребами суспільного розвитку, поширенням сформованих на галицькій обрядовості релігійних традицій, культури та народної освіти.

Вважається, що Львівський собор 1891 року, узаконивши деякі латинські нововведення в східному обряді, значно обмежив в автономічних правах галицьку ієрархію [1, с.217–218]. Певною мірою це відображало бажання тогочасного галицького митрополита Сильвестра Сембратовича активніше інтегрувати греко-католицьку церкву в європейський католицький світ і загрозу радикального руху з його антиклерикальними гаслами. Українсько-галицький католицизм, зокрема в програмі заснованого С.Сембратовичем “Католицького русько-народного союзу”, протиставлявся радикалізму та поширеному в цей період москвофільству, яке мало підтримку з боку Росії.

Значну увагу митрополит звертав на питання впровадження українського правопису в церковний ужиток, створення кафедри церковно-слов'янської мови та літератури на богословському факультеті Львівського університету. Характерною ознакою періоду кінця ХІХ ст. було те, що питання взаємовідносин церкви й суспільства стали предметом гострих дискусій за участю провідних діячів культури, науки, літератури Галичини. Особливий резонанс викликав “Лист з-над Полтви”, підписаний псевдонімом “Обсерватор” (оглядач), автором якого був Михайло Грушевський. Присвячений актуальній релігійній тематиці лист був надрукований у

травневого випуску “Літературно-наукового Вісника” за 1899 рік, що виходив за редакцією М.Грушевського, І.Франка та В.Гнатюка [2, с.59–60].

На думку автора “Листа”, провідна роль галицького духовенства в культурно-національному відродженні XIX ст. зумовлюється постійним його приниженням із боку латинського кліру, який прирівнював “попа до хлопа”. На селі священник дуже часто залишався єдиним представником української інтелігенції. Відповідно й вимоги до його освіченості та моральних якостей повинні були відповідати такому становищу. Занепокоєння оглядача викликали реформа ЧСВВ, адміністративний тиск на греко-католицьку ієрархію, закриття української семінарії у Відні та деякі інші зміни в системі духовно-релігійної освіти. Порушувалася ще одна складна для історії української церкви тема – середньовічне право патронату.

Лист Михайла Грушевського й діяльність “Літературно-наукового Вісника”, значна частина якого передплачувалася духовенством, викликали активну дискусію серед громадськості. Порушена проблематика обговорювалася на церковних конференціях, стала предметом публікацій у “Руслані” – органі “Католицько-руського народного союзу”, заснованого С.Сембратовичем, а також у часописах “Діло”, “Громадський голос”, “Душпастир”. Головні контраргументи зводилися до того, що метою втягнення церковної ієрархії в суспільне життя є спроба об’єднатися в організацію для захисту станових інтересів, боротьба проти наступу соціалістичних ідей і секуляризації народу. Заперечувалася теза про те, що громадські обов’язки для священника мають стояти вище за справи душпастирські [3].

Світській інтелігенції закидалася необґрунтованість радикальної критики, яка підриває авторитет священства й монахів, посилюючи розкол у суспільстві. У церковній пресі відстоювалася позиція провідної ролі вищої церковної ієрархії в житті українсько-галицького суспільства. Розтлумачувалося, що вимоги радикалів про усунення духовенства від суспільно-політичного життя послаблять національні основи духовного життя, особливо на селі, де не вистачало свідомої інтелігенції.

Після смерті С.Сембратовича й висвячення нового митрополита Ю.Сас-Куїловського (1899), який закликав відмовитися від активної політичної та громадської роботи, посилювався тиск на греко-католицьке духовенство з боку польської адміністрації краю. Справа стосувалася обов’язкового використання українським духовенством польської мови в метрикальних книгах і при виконанні державних обов’язків саме тоді, коли вони були позбавлені однакових прав із державними службовцями Галичини. Починання Сембратовича, а також гострі проблеми церковно-суспільних відносин на значно вищому рівні були певною мірою реалізовані видатним галицьким митрополитом Андреем Шептицьким, із чийм ім’ям пов’язана нова епоха в історії церковних і монастирських відносин у Галичині з кінця XIX ст. по 1944 рік.

Виходець із полонізованого українського роду Андрей (до висвячення – Роман) Шептицький отримав звання доктора права в Краківському університеті [4]. У 1888 р. він свідомо переходить на греко-католицький обряд і вступає до новіціату Добромільського монастиря отців Василіан, а після закінчення духовної освіти стає доктором богослов’я і філософії. У 1897 році А.Шептицький призначається ігуменом львівського монастиря св. Онуфрія. Наступного року – протоігуменським секретарем і єпископським комісаром жіночих чернечих чинів сестер Василіанок і Службниць.

Грунтовна обізнаність майбутнього митрополита із засадами монастирського життя в майбутньому позитивно вплинула на здійснені ним реформи галицького чернецтва. У 1899 р. А.Шептицького номіновано на єпископа в Станіславові (тепер – Івано-Франківськ), а в 1901 р. за офіційним призначенням папи Лева XIII він вступає на митрополичу кафедру у Львові. Галицька митрополія в той час налічувала 725 парафій, біля тисячі священників, десятки монастирів і майже півтора мільйона віруючих [4, с.19]. Папа Лев XIII планував створення патріархату для католиків східного обряду із центром у Львові, очолити який мав А.Шептицький. Проте політичні розбіжності в Австро-Угорській монархії та напружені стосунки з Росією не сприяли реалізації цього задуму. Уже в початковий період визначаються основні напрями діяльності митрополита: розширення мережі духовних семінарій і закордонних богословських студій для студентів, зміцнення монастирської організації й церковних товариств, широка підтримка національних громадських, освітніх, культурних об’єднань і установ Галичини.

Розтлумачуючи соціальну доктрину церкви, Шептицький вище, аніж багатство, цінує просвіту та науку. Характерним прикладом є нещодавно виявлений документ – дарча грамота 1901 р. за підписом митрополита про передачу особистої бібліотеки (понад 7 тисяч томів і брошурованих видань) Станіславській єпархії (бібліотека Івано-Франківського теологічно-катехитичного духовного інституту). У передмові до священства та єпархіальної ієрархії 35-річний митрополит пише: “Маючи переконання, що наука є для кліру найважливішим майже засобом для виконання складних обов’язків, я, від першої хвилини, коли став єпископом Станіславським, постановив собі закласти в Станіславові бібліотеку, котра би могла стати вогнищем більш розвинутої праці наукової між кліром”. Він відкинув ідею радикалів про несумісність науки й релігії. У пастирському листі до вірних Станіславської єпархії митрополит писав: “Наука Ісуса Христа заєдно причинялася і причиняється до безнастанного поступу людської культури” [5, с.1–19]. Владика дуже високо оцінював значення національного патріотизму, підносячи його до рівня християнських чеснот.

Самостійним напрямом у його діяльності стало поширення ідеї соборності та конфесійної єдності української нації. Практичне втілення вона отримала в справі відновлення давнього уставу монахів-студитів, порядок якого був укладений Федором Студитом (789–826) і став основою для розвитку чернецого руху на українських землях за часів Київської Русі. Підготовка до створення нового об’єднання розпочалася в 1898 р. із вирішення необхідних організаційних завдань. Тоді при монастирі отців Василіан у Кристинополі відкрився пробний новіціят для студитів із кількома послушниками. Як наголошував Андрей Шептицький, мова не йшла про створення нового “чину”, бо східна традиція не передбачала такого поділу, а про відродження євангельської чистоти й первинних основ духовно-аскетичної спадщини чернецого подвигу [6, с.150–163].

Перший студитський монастир відкрився в 1903 р. у Скнилові – передмісті Львова. У 1905–1910 роках митрополитом Шептицьким був розроблений статут для студитів, так званий “Типікон”, у якому враховувався великий досвід візантійських аскетичних традицій. Увага акцентувалася на духовно-релігійних і морально-аскетичних гранях монастирського життя. Відроджувалися поняття дисципліни, послуху, строгого посту, молитви, а також цілий ряд призабутих обрядових правил, характерних для східного чернецтва. У вступному слові “Типікона” А.Шептицький писав: “Окрім св. Євангелія маєте знати і в діло впроваджувати правила св. Отців, св. Василя і св. Теодора Студита, як і науку Преподобних отців наших Макарія, Доротея, Венедикта. А в життю Ви повинні старати ся ступати слідами св. Богоносних Отців наших Антонія великомученика, Пахомія, Евтимія, Савви, Онуфрія, Антонія і Теодозія Печерських і святого свщмученика Йосафата і прочих Преподобних Отців наших” [6, с.152].

Проте сказане не означало, що відбувалася “православізація” східного католицизму. Наприкінці ХІХ ст. греко-католицька церковна доктрина вже мала власну кількасотлітню релігійно-духовну традицію, обрядовість, стратегію місіонерської діяльності та відіграла провідну роль у культурно-національному житті українців Галичини. Актуальність започаткованих на зламі ХІХ–ХХ ст. змін монастирського устрою пояснюється також суто політичними обставинами часу. Після Першої світової війни та жовтневого перевороту 1917 року, коли Українська Народна Республіка, а також Західно-Українська Народна Республіка не зуміли відстояти свою незалежність, церковне життя на окупованій більшовиками Східній Україні опинилося під загрозою повного знищення. Монастирі Галичини, які до 1939 р. мали можливість зберігати не тільки літургійні традиції східної обрядовості, але й розвивати культурно-національну самосвідомість, розглядалися як осередки релігійної та культурної пропаганди на Сході. Такі монастирі, на думку ігумена Климентія Шептицького, мають найбільше можливостей урятувати те, що лишилося народам під більшовицькою окупацією з їхньої старої культури. “Тому то як найстаранніше плекання і розвиток літургійного життя в чистім візантійсько-словянським обряді, ось одне з головних завдань відроджуючогося східного монашества”, – робить висновок Климентій [6, с.163].

Суто монастирські цінності аскетичного життя ченця поєднувалися в діяльності студитів з активною суспільною працею, яка завжди перебувала в центрі уваги галицької монастирської ієрархії. Монастирське життя поділялося на внутрішнє служіння – молитва, релігійно-наукова освіта, церковне мистецтво (відродження практики писання ікон монахами), ручну працю та

зовнішньомонастирську діяльність – організація виховних будинків (сиротинців), місійних товариств, опіка над лікарнями й будинками перестарілих, створення шкіл для впровадження сільськогосподарського досвіду. Доступ до послуху в монастирях отримували вихідці з простого народу, селяни, землероби, що відповідало стратегії наближення діяльності чернецтва до широких верств населення. Кожен вид інтелектуальної чи ручної праці шанувався відповідно до апостольського вчення.

Однією з важливих проблем, що виникла перед церковними й культурними інституціями в умовах масової еміграції населення краю до заокеанських земель, було забезпечення релігійних, національних і культурних потреб українців. Процес духовної боротьби, самозбереження нації був надзвичайно актуальним для піонерів української еміграції. Однією з особливостей національної культурної традиції перших емігрантів стало збереження архаїки, а релігійно-духовна діяльність розвивалася за особливою схемою, яка потребує широкого наукового дослідження.

Слід зазначити, що ще львівський часопис “Діло” в 1894 році надрукував листа від емігрантів, які працювали на шахтах Пенсільванії, до митрополита Сембратовича: “... Але не зовсім ми ті самі, що в краю, бо до того щось нам бракує. Бракує нам Бога, котрого ми розуміли б, котрого лиш по свому могли б читати. Ти, владико, отець нам тут, бо отець української церкви, хоч ми з заходу України, не з твоєї дієцезії. То ж просимо, дай нам з краю духовних, дай благословення на будову церков, хай на чужині маємо все, чим свята наша Україна”.

Митрополит особисто опікувався численними громадами, що проживали за кордоном. У 1922 р., перебуваючи в США, Андрей Шептицький візитував українські парафії в багатьох містах Америки, проводив богослужіння, відвідував національно-культурні установи та школи. Чимало достойних священників і монахів своєю працею долучилися до розбудови національної релігійної інфраструктури в зарубіжжі. Одним із них був ієромонах о. Філіп Ру, родом із Лотарингії, який переїхав до монастиря отців Василіан у Бучачі, вивчив українську мову, прийняв східний обряд і з 1911 р. був місіонером серед українців Канади та США. За його планами будувалися церкви, організовувалися громади, недільні школи.

Ігуменом студитів став брат Андрея Шептицького – Климентій, котрий до висвячення отримав блискучу адвокатську освіту, одержав ступінь права, був послом до Галицького сейму й віденського парламенту, а згодом закінчив богословський докторат в Інсбруку. У Львові, на вулиці Петра Скарги, було засновано “Студіон” – монастирський осередок, при якому створюється бібліотека та формується колекція давньогалицького іконопису. У XX ст. провідним центром студитів стає Унів. Напередодні Другої світової війни налічувалося 6 монастирів і понад 130 монахів, які проводили значну місійну діяльність не тільки в Галичині, але й на територіях розселення українців на Балканах, у Канаді, Латинській Америці.

Реформи Андрея Шептицького, спрямовані на посилення дієвості галицького чернецтва, стосувалися також оновлення потенціалу Василіанського чину, до якого належав митрополит. За чисельністю монастирів і ченців та масштабом діяльності конгрегація не мала собі рівних. Її вплив поширювався на Галичину, Закарпаття, Угорщину, Румунію. Діяли Американсько-канадська й Бразильська віце-провінції чину.

На межі XIX–XX ст. отці Василіани володіли духовними семінаріями у Львові, Перемишлі, Станіславові, початковою гімназією та місійним інститутом імені св. Йосафата в Бучачі. Закордонні студії під егідою чину проводилися в Загребі та в Папській семінарії в Римі. Суспільна політика здійснювалася посередництвом організованих при конгрегації релігійно-культурних товариств і братств. Особливу роль відігравали Марійські жіночі дружини чисельністю до 200 тисяч осіб. За ініціативою митрополита Шептицького було розширено мережу жіночих монастирів – сестер Василіанок, Студиток, Мироносиць, Службниць, Пресвятої Родини, св. м. Йосафата, які займалися великою гуманітарною роботою: опікувалися сиротинцями, лікарнями, школами, робітничою й сільською молоддю.

Слід відзначити, що період XIX ст. в історичному розвитку монастирського руху в Галичині характеризується кількома основними наслідками. По-перше, відродження Галицької митрополії сприяло вдосконаленню організаційної структури та концентрації зусиль монастирської діяльності в конкретних територіальних межах. По-друге, наприкінці XIX ст., унаслідок бурхливої соціальної полеміки, боротьби галицького кліру з радикальними соціальними

гаслами, які загрожували розколоти українське суспільство на ворогуючі табори, перемогла політика примирення. Ініціатором об'єднання зусиль церкви та монастирських структур із національно-свідомою інтелігенцією став митрополит Андрей Шептицький. Пріоритетним напрямом суспільної роботи було примноження української духовно-релігійної спадщини, розвиток науки, культури, мистецтва, освіти. Особливо важливе значення мала підтримка культурно-просвітницької й господарської роботи на селі, де зосереджувалася основна частина українського населення краю. По-третє, відповідно до потреб нового часу та державотворчих перспектив організація монастирського життя в Галичині скеровувалася на максимальне збереження давньоукраїнських літургійно-обрядових традицій візантійського походження для утвердження національно-зорієнтованої церковно-релігійної політики, на протиположність експансіонізму державного російського православ'я та польського католицизму.

Основна місія покладалася на студитський устав, у діяльності якого відроджувалися духовні надбання аскетичного монастирського подвижництва, євангельські заповіді та різноманітні прояви традиційної для монастирських осередків культурно-художньої діяльності (писання ікон на основі канонічних зразків, комплектування бібліотек, розвиток історіографії).

У XIX ст. ідея автономізації церковно-релігійного життя в Галичині набуває практичного вираження. Монастирська діяльність стає важливим каталізатором соціально-політичного життя краю. Відродження традиційних основ візантійсько-української духовної спадщини поєднується із західними моделями релігійного впливу. Панує тенденція до консолідації церковно-релігійних інституцій із різними верствами українського населення Галичини на основі національно-культурного руху. При монастирях створюються структурні підрозділи із широким колом гуманітарних, просвітницьких і культурно-господарських функцій. У цей період закладаються передумови для інтенсивного розвитку церковних відносин у межах Галичини та в місцях компактного розселення українців за кордоном упродовж 1920–1930-х років.

Наукових досліджень потребує ряд питань, пов'язаних локальних монастирських особливостей Галичини кінця XIX – початку XX ст. та їх впливи на культурно-мистецькі особливості окремих місцевостей, розвитку Марійського культу та народного мистецтва. Окремим напрямом дослідження релігійної культури є проблематика розвою українських церковних і культурних інституцій у зарубіжжі.

1. Нагаєвський І. Історія Вселенських Римських Архієреїв / І. Нагаєвський – Рим : Видання Українського Католицького університету, 1979. – Т. 3. – С. 217–218.
2. Антошевський Т. Українське церковно-суспільне життя в Галичині в останні роки XIX століття / Т. Антошевський // Київська Церква. – 2000. – № 4.
3. Плугач. Слівце правди // Руслан. – 1899. – 20–21 травня.
4. Митрополит Андрей Шептицький. Життя і діяльність : матеріали та документи (1865–1944 рр.) / [за ред. А. Кравчука]. – Львів : Свічадо, 1995. – 118 с.
5. Перше слово пастиря. Пастирський лист до вірних Станіславської єпархії, даний у дні св. Пророка Іллі, 2 серпня 1899 // Твори слуги Божого Митрополита Андрея Шептицького : пастирські листи : у 3 т. – Львів : Свічадо, 1994. – Т. I. – С. 1–19.
6. Климентій (Шептицький). Митрополит Андрей і оновлення східної чернечої традиції / Климентій (Шептицький) // Богословія. – 1926. – Т. 4. – Кн. 1–2. – С. 150–163.

Автор статті розкриває окремі особливості становлення національної доктрини релігійно-культурної діяльності монастирської Галичини XIX – початку XX ст., аналізує історичні передумови збереження національних традицій в релігійній і культурно-художній діяльності монашеских об'єднань.

Ключевые слова: *монастир, традиція, національне рух, культура, духовний центр, реформи.*

The author of the article shows separated special features of the formation of national doctrine of religion-cultural activity of monasteries of Galicia of XIX – beginning of XX century; analyzes historical premises of the national traditions in the religious and cultural-art activity of monks' unions.

Key words: *monastery, tradition, national movement, culture, spiritual center, reforms.*

КУЛЬТУРА МОНАСТИРСЬКА Й ЧЕРНЕЧА: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

У зв'язку з тим, що у феномені, який ми умовно позначаємо як “православна монастирська культура”, присутні свого роду два шари – внутрішній, схований від сторонніх очей молитовний подвиг, і зовнішній, що втілює зв'язок монастиря й світу, пропонується для позначення першого з них використовувати термін “чернеча культура”, а для другого – власне “монастирська культура”.

Ключові слова: православний монастир, монастирська культура, чернеча культура, термінологія.

Православна монастирська культура є сьогодні одним із феноменів, який привертає увагу все більшої кількості дослідників, що свідчить про **актуальність** тематики. Серед них можна назвати Р.Р.Малчева, Т.М.Арцибашеву, Ю.Г.Кучмаєву, І.Г.Родченка, Н.В.Синицину та ін. Назване явище розглядається з точки зору фольклористики й етнології [5], з використанням принципу системності, як сума елементів, пов'язаних між собою функціонально залежністю [4], з погляду історичного й історико-культурного підходів [10; 11], з позицій історичного краєзнавства [1]. Дуже багато є видань, напрям яких узагальнено можна визначити як “у допомогу прочанам”. Як приклад можна навести серію “Православні монастирі. Подорож святими місцевостями” [7–9], де кожний окремий монастир розглядається в таких аспектах-рубриках: історія, подвижники, чудеса, святині, монастир і світ, монастирське життя.

Разом із тим загально визнаного формулювання поняття “монастирська культура” сьогодні не існує. Недослідженими залишаються також її сутність, специфіка, типологія та ін. **Мета** статті – виокремити деякі риси православної монастирської культури шляхом з'ясування специфіки понять “монастирська культура” й “чернеча культура”.

У сучасних дослідженнях сутність православної монастирської культури визначається по-різному. Найбільш поширений підхід надає Т.М.Арцибашева. Як стає зрозумілим із загального контексту роботи [1], монастирська культура в розумінні автора це є сума елементів, які складають життя та історію монастиря: статуту, традицій, архітектурного ансамблю, літературних та іконописних пам'яток, церковного начиння, а також функцій монастиря в суспільстві того чи іншого історичного періоду.

З точки зору І.Г.Родченка, монастирська культура є “органічною системою учасників (послушників і ченців), видів діяльності (пильнування, трезвіння, молитва, послушництво і т. п.) і відносин (адміністративна й духовна ієрархія, братерство), де кожна частина існує як засіб для досягнення особистої духовної досконалості кожним членом громади” (пер. наш. – *О.С.*) [10].

Р.Р.Малчев визначає монастирську культуру як феномен, що виникає як наслідок взаємодії між канонічною християнською культурою, яка втілюється в монастирських умовах, чернечою творчістю та локальною народною традицією, що складалася в селах, пов'язаних із монастирем [5].

Полемізуючи з Р.Р.Малчевим, Ю.Г.Кучмаєва зазначає: “Однак правомірно порушити питання й про інше, більш вузьке тлумачення поняття й феномена “монастирська культура”, співвідносячи його перш за все із якістю повсякденного життя середньовічного чернецтва, з подвигом духовного життя насельників монастирів і скитів, що свідчить про найбільш досконале втілення у світі заповітів християнства” (пер. наш. – *О.С.*) [4, с.9].

Водночас можна зустріти й поняття “чернеча культура”. Так, згідно з думкою ієромонаха Іони (Паффаузуна), митрополита всієї Америки й Канади, “чернеча культура є не що інше, як послух Євангелію через слідування за нашими духовними отцями, котрі передали нам досвід життя за Євангелієм в усій його повноті” (пер. наш. – *О.С.*) [6].

Неважко побачити, що зміст наведених визначень балансує між двома полюсами: намагання підкреслити більшою мірою “об'єктивовану” чи духовно-змістовну складову монастирської культури, її зв'язок зі світом, чи її відчуженість.

Можливо, що таке розуміння питання походить від проблеми, котра існує в монастирській культурі і яку остання повинна вирішити: поєднання зречення світу, відходу від світу з турботою про світ, соціальним служінням. Знаходячись у світі (тобто в земних умовах), подолати матеріальність, суєтність, гріховність цього світу і, разом із тим, не зрєктися його, але оновити, перетворити. У зв'язку зі способом вирішення цієї проблеми знаходиться різноманіття монастирських статутів, виокремлення двох основних типів монастирського внутрішнього

устрою – анахоретства або кіновії, а також історичний обмін думками між прихильниками Йосипа Волоцького й Ніла Сорського. В Євангелії це питання поставлено у відомій притчі (Лк.10: 38-42), і два шляхи його вирішення отримали назву “шлях Марфи” і “шлях Марії”.

Крім зазначеної проблеми, необхідно звернути увагу й на такий парадокс: те, що ми розуміємо під монастирською культурою, створюється ченцями й неможливе без їхньої діяльності, але створення монастирської культури не є метою діяльності монахів. Можна сказати, що монастирська культура – побічний продукт життя монастиря. Як влучно висловився дякон Андрій Кураєв: “Можна сказати, що Троїце-Сергієва лавра є центром давньоруської культури? – Так. А чи можна сказати, що засновник Троїце-Сергієвої лаври преп. Сергій Радонізький пішов у пустинь для того, щоб створити центр давньоруської культури? – Ні. Не можна” (пер. наш. – О.С.) [3, с.125]. Значення монастиря й чернечого подвигу не можна звести до його культурних ролей.

У зв’язку з тим, що у феномені, який ми умовно позначаємо як “монастирська культура”, присутні свого роду два пласти – внутрішній, прихований від очей молитовний подвиг, і зовнішній, який утілює зв’язок монастиря й світу. Пропонується для визначення першого з них використовувати термін “чернеча культура”, а для другого – власне “монастирська культура”.

З точки зору лінгвістичної, такий підхід закладений у самому змісті цих визначень: чернечий – має відношення до ченця, монаха, тобто людини, особи; монастирський – той, що має відношення до монастиря, тобто організації, комплексу, інституту зі всіма можливими його внутрішніми й зовнішніми зв’язками. Цей зміст підтверджується й тими словосполученнями, у яких найчастіше використовуються ці прикметники:

- чернечий (-а; -е) – постриг, одяг; обітниця, молитва, келія, дисципліна, громада; життя, ім’я, правило;
- монастирський (-а; -е) – храм, собор, хутір, ансамбль; церква, трапезна, земля, бібліотека, власність; богослужіння, подвір’я.

Таким чином, з визначенням “чернечий” більшою мірою пов’язані поняття нематеріального характеру, з прикметником “монастирський” – оречевленого, відчутного.

Чернеча культура – тип особистісної культури. Вона являє собою відповідність життя монаха прийнятим у цій сфері зразкам на шляху його прагнення до святості. Рівень цієї відповідності, згідно з християнством, може бути визначений тільки Богом. Святість – результат гармонізованої діяльності людини й Бога (синергія) і тому повною мірою фактом культури бути не може (якщо виходити з визначення, що культура є все те, що зроблено людиною). Культурою ми можемо її назвати в тій мірі, оскільки людина бере участь у процесі обоження своїми зусиллями, духом, душею, тілом, розумом і виробляє на цьому шляху конкретні регулятиви й канони. У православній християнській традиції чернеча культура має назву “духовна праця” і являє собою сукупність чернечих обітниць, аскетичних практик, досвід відкриття себе Богові й надання можливості Його благодаті діяти в собі. Ця діяльність може бути описана, використана в практиці власного життя, але не може бути науково досліджена в повному розумінні цього слова, оскільки базується на інших, ніж людська логіка, засадах.

Монастирська культура – тип соціальної культури. Являє собою результат життя й діяльності монастиря, його участі в житті світу можливими для цього інституту засобами й методами. Результат намагання врятувати світ через діяльну турботу про світ. Монастирська культура має широкий перелік зв’язків із культурою світською: економічні, торговельні, юридичні, фінансові, туристичні, освітньо-педагогічні, художні, інформаційні та ін. Це вже не зречення світу, а перетворювання частини світської культури відповідно до християнських заповідей і моральних вимог. Це є активний вплив (але ж не агресивний).

Чернеча культура також впливає на суспільство, однак скоріш пасивно. Самим фактом свого існування, своєю несхожістю, без налагоджених зв’язків зі світом скит або відлюдник примушує замислитися того, хто знає, зацікавитися того, хто не знає.

Слід зазначити, що таке розмежування понять монастирської й чернечої культур є більшою мірою умовним технічним прийомом наукового дослідження. У реальній практиці духовна праця наповнює змістом монастирську культуру, остання “виростає” з неї. Саме духовна праця створює відмінності монастирської культури від світської.

Але ж можна сказати, що за деяких умов чернеча й монастирська культури можуть існувати окремо одна від одної:

- є тільки монастирська культура, а чернечої немає: це монастир-музей, пам'ятник, де немає чернечої громади. Тут монастирська культура існує, але не розвивається. Приклад – сучасний стан Ферапонтова Білозерського Богородице-Різвяного й Кирило-Білозерського монастирів;
- є тільки чернеча культура, а монастирської немає: це усамітнене життя монаха-відлюдника, який уникає контактів і зв'язків зі світом. Тут чернеча культура існує, розвивається (у бік формування свого продукту – святості) й із часом може створити навколо себе монастирську культуру.

Як приклад можна навести цитату із сучасного видання, присвяченого Ферапонтову монастирю: “Але, зазначимо, монастирем у повному сенсі цього слова громада преподобного (Ферапонта. – *О.С.*) ще не була: у ній не було храму й священника. Лише через десять років після приходу прп. Ферапонта до Богодаєвського озера тут виросла дерев'яна церква на честь Різдва Пресвятої Богородиці. А через деякий час в обитель прийшов і священник. Богослужіння в церкві стали регулярними, тоді ж відбулися й перші чернечі постриги” [7, с.4]. Таким чином, громада не могла бути названа монастирем, хоча старець Ферапонт був ченцем, молився, відповідав своїм життям усім вимогам, які пред'являються до ченців, і навіть своїми подвигами привертав до себе селян. Тобто духовна праця була, а монастирської культури не було.

Якщо продовжити перелік відмінностей чернечої й монастирської культур, то можна зазначити, що чернеча культура знаходиться поза історією. Чернечі обітничі, аскетичні практики й подвиги не змінюються зі зміною історичних епох, як взірець для наслідування ченцю пропонується й житіє Антонія Великого (IV ст.), і Серафима Саровського (XVIII–XIX ст.). Це є константа, незмінна, стрижнева складова. Вона звернена до глибинної сутності людини.

Монастирська культура історична. З плином часу змінюються функції монастиря в культурі суспільства й характер його зв'язків зі світом, взаємодія з державними інститутами. Так, зміни в архітектурі або внутрішньому оздобленні собору монастиря можуть відбуватися через досить практичні причини: тіснота в результаті збільшення кількості братії, пожежа, розгром ворогами, устрій опалення, старість. А можуть – і через зовсім світські, “немонастирські” причини: іще досить міцна будівля собору може бути розібрана тому, що перестала відповідати новому статусу монастиря, і це є відповіддю монастирської культури на її сприйняття культурою світською. “До XV – XVI століть належить велике кам'яне будівництво в обителі (Варлаамо-Хутинський Спасо-Преображенський монастир. – *О.С.*). Саме тоді було ухвалене рішення розібрати давній Спасо-Преображенський собор, споруджений ще за прп. Варлаама Хутинського, “через старість”. Основною причиною цього все ж таки, треба думати, була не старість будівлі (кам'яні церкви в Новгороді будували навіть не на століття, а на тисячоліття), а його невідповідність тому важливому статусу, який набув Хутинський монастир у цей час. Старий собор, за збереженими описами, був досить скромний. Новий, вибудований на тому самому місці, вражає й сьогодні своєю величчю” (пер. наш. – *О.С.*) [8, с.5].

Інший приклад – зміна архітектурного стилю собору або стилю стінного розпису в ньому відповідно до нових течій у мистецтві. Зрозуміло, коли в ансамблі монастиря XIV–XV століть у XVII–XIX століттях з'являється нова будівля в нових формах. Причини цього об'єктивні: наявність матеріалів, нові стандарти, техніка будівництва, майстерність архітектора. Але парадоксальною виглядає (якщо мати на увазі традиційність монастирської культури) перебудова існуючого собору (особливо собору як головної будівлі й найчастіше “візитної картки” монастиря) у формах нового художнього стилю. Тут в якості причин можна назвати слідування новим модним течіям у мистецтві, намагання бути сучасним. Як приклад – перебудова у XVIII столітті Успенського собору Києво-Печерської лаври у формах українського бароко, хоча первісний вигляд, план і розміри собору, за переказами, були підказані самою Богородицею.

Чернеча культура – перетворення, оновлення людини. Саме це є метою православної аскези. За виразом прп. Феофана Затворника, “Бог та душа – от монах!” (пер. наш. – *О.С.*). Монастирська культура – перетворення більшою мірою природи та суспільства. Так, автори дослідження, присвяченого Соловецькому монастирю, відзначають, що “створення складної винятково трудомісткої на той час (XVI століття. – *О.С.*) системи каналів дозволило не тільки підвести більші запаси прісної води до монастиря, але й шляхом скидання в море надлишків води оздоровити вологий клімат Соловків, поліпшити можливості рибальства” (пер. наш. – *О.С.*) [12, с.15].

Монастирській культурі властиве ціннісне переживання часу, намагання максимально використати життя для творіння добрих справ. Чернечій культурі властива концепція зупинки часу, споглядальність. Продукт чернечої культури – святість. Продукт монастирської культури – синтез, гармонійне поєднання чернечої й світської (але не секулярної) культур.

Можна припустити, що відмінності між чернечою й монастирською культурами мають відношення й до відмінностей монастирів за типами.

В осібножительних монастирях “трезвенного”, споглядального типу, скитах, поселеннях відлюдників-анахоретів на перше місце виходить чернеча культура. Життя цих монастирів повною мірою відповідає ідеї “віддалення від світу”. За виразом о. Г.Флоровського, це не тільки віддалення від світу, але й забуття про світ. При монастирі такого типу відсутні соціальні інститути – школи, аптеки, шпиталі та ін. Контакти зі світом зведені до мінімуму: скит в ім'я св. Іоанна Предтечі при Спасо-Преображенському Валаамському монастирі не приймає відвідувачів не тільки із числа прочан, але й із братії самого монастиря [9, с.18], скит в ім'я Всіх Святих того ж монастиря приймає тільки чоловіків один раз на рік у престольне свято [9, с.16]. Склад архітектурного ансамблю монастиря такого типу – церква (іноді, особливо з початку заснування монастиря, і без неї) та келії на відстані чутності людського голосу. Церковному оздобленню властива простота, скромність, у побуті – суворий аскетизм. Вибір ченцем занять базується на правилі: займатися тільки тим, що не відволікає від думок про Бога, яким-небудь рукоділлям. Головне заняття – молитва. За словами о. Г.Флоровського, монастирі такого типу мають високий потенціал духовної творчості. Вони частіше практикують ісихазм.

У монастирях загальножительного, соціального типу згідно з класичною формулою сполучення праці й молитви чернеча культура, духовна праця немов би складають канву, входять усередину численних суспільних послухів населеників. День монаха розписаний згідно зі статутом. Іноді для молитви залишається тільки нічний час (як у Свято-Пантелеймоновому монастирі на Афоні). Відомі випадки, коли щоденне молитовне правило скорочувалося задля приділення більшої уваги потребам населення: “Розуміючи, що османське ярмо скувало Болгарію надовго, ченці змінюють характер і напрямок своєї діяльності. Монастир бере на себе все більш широке коло справ, пов'язаних з культурно-просвітницьким і суспільним служінням. <...> Через жертвну любов до Вітчизни, яку розпинають, ісихасти скорочують час на розумну молитву й божественне споглядання” (пер. наш. – О.С.) [4, с.26]. Завдяки наявності різнобічних зв'язків зі світом, великої кількості закладів соціального спрямування, чернеча культура “обростає” власне монастирською культурою. Більшою мірою, ніж в осібножительному монастирі, з'являється її “відчутна” частина: розвинутий архітектурний ансамбль, часто багатство церковного начиння й одягу священників, збільшуються скарбниця й майно, формується бібліотека, створюються майстерні, у тому числі різних церковних мистецтв. Монастир виступає впливовим учасником життя суспільства в часи голоду, війни, епідемій, посухи та ін.

Для прочанина, туриста, просто людини християнської культури чернеча й монастирська культури являють собою в деякому сенсі діалектичне сполучення:

- з одного боку, прилучившись до монастирської культури (участь у богослужіннях, екскурсії, ознайомлення з історією, святинями монастиря, участь у хресних ходах, престольних святах обителі, придбання сувенірів), можна краще зрозуміти й чернечу культуру, якоюсь мірою перейнятися її духом (сповна цей феномен пізнається тільки шляхом особистої аскетичної практики);
- з іншого боку, чернеча культура більшою мірою відповідає чеканням і уявленням людей про життя в монастирі, а розвинута монастирська культура іноді може викликати осуд. Тут є досить показовим вислів св. Євфимія Гирновського про св. Іоанна Рильського: “Якби цей божественний чоловік хоча б дешицю своєї уваги обертав на мирські й тлінні речі, якби пікся про щось земне, наша пам'ять про нього потьмяніла б і поринула в глибини забуття” (пер. наш. – О.С.) [4, с.12].

У сучасних умовах на теренах держав СНГ із традиційно православною культурою відроджуються й засновуються монастирі переважно загальножительного типу. Серед причин такого вибору – відсутність у багатьох, хто обрав подвиг чернецтва, досвідченого наставника, можливість “зречення власної волі” у разі слідування загальножительному статуті, практична неможливість усамітнення та ін. Але життя сучасного монастиря вимагає великої кількості зв'язків зі світом, що створює труднощі в несенні власне чернечого подвигу. У зв'язку із цим

учасниками Третьої щорічної всеросійської науково-богословської конференції “Спадщина преподобного Серафима Саровського і долі Росії” (28 червня – 1 липня 2006 року; Сергіїв Посад – Саров) була висунута пропозиція створювати при монастирях піклувальні ради, братства з мирян, які могли б узяти на себе здійснення вищезгаданих зв’язків, а монахам надати можливість молитися [2]. У цьому прикладі проявилася тенденція до відокремлення чернечої культури від монастырської.

Таким чином, життя монастиря – це поєднання двох культур – чернечої й монастырської. Залежно від типу монастиря одна з них має більшу вагу в практиці його існування. Монастирська культура – явище життя й діяльності переважно монастырів загальножительного соціального типу, яке відображає їх зв’язок із природою й світською культурою. Це явище містить як нематеріальні (тип статуту, проповіді та ін.), так і об’єктивовані (архітектурний комплекс, одяг, церковне начиння) складові. Монастирська культура є природним результатом існування чернечої культури, яка являє собою її внутрішній, незмінний із часом стрижень, її “душу”.

1. Арцыбашева Т. Н. Курский край и монастырская культура [Электронный ресурс] / Татьяна Николаевна Арцыбашева. – Режим доступа : <http://bg-znanie.ru/article.php?nid=15602>.
2. Востребованность монашеского опыта : итоговый документ Третьей ежегодн. всероссийск. научно-богословской конференции [“Наследие преподобного Серафима Саровского и судьбы России”] (Сергиев Посад – Саров, 28 июн. – 1 июл. 2006 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.rusk.ru/st.php?idar=110404>.
3. Кураев А. Школьное богословие / Андрей Кураев, диакон. – С. Пб. : Светлояр, 2000. – 370 с.
4. Кучмаева Ю. Г. Духовные основы монастырской культуры средневековой Болгарии (IX–XIV вв.) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. культурологических наук : спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” / Юлия Григорьевна Кучмаева. – М., 2003. – 31 с.
5. Малчев Р. Р. Фолклор и религия (по наблюдения върху културните пространства на Рилския и Бачковския манастир) : дис. ... на образователната и научна степен “доктор” [Электронный ресурс] / Росен Росенов Малчев. – Пловдив, 1999. – 163 с. – Режим доступа : <http://www.spisanie.ongal.net/research.html>.
6. Паффхаузен И. Пять веских причин не ездить в монастырь. Испытания монашеского максимализма [Электронный ресурс] / Иона Паффхаузен, иеромонах. – Режим доступа : http://www.pravmir.ru/article_3913.html.
7. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста К. Толоконникова]. – 2009. – № 13. – 32 с.
8. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста К. Толоконникова]. – 2009. – № 14. – 32 с.
9. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста А. Сорокин]. – 2009. – № 2. – 32 с.
10. Родченко И. Г. Культура Валаамского монастыря в середине XIX века [Электронный ресурс] / Игорь Григорьевич Родченко. – Режим доступа : http://www.krotov.info/history/19/56/rodch_02.html.
11. Сеницына Н. В. Русское монашество и монастыри. X–XVII вв. / Н. В. Сеницына // Православная энциклопедия. Русская православная церковь. – М. : ЦНЦ Православная энциклопедия, 2000. – С. 305–324.
12. Скопин В. В. Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря / В. В. Скопин, Л. А. Щенникова. – М. : Искусство, 1982. – 184 с.

В связи с тем, что в феномене, условно обозначаемом как “православная монастырская культура”, присутствуют своего рода два пласта – внутренний, скрытый от посторонних глаз молитвенный подвиг, и внешний, воплощающий связь монастыря и мира, предлагается для обозначения первого из них использовать термин “монашеская культура”, а для второго – собственно “монастырская культура”.

Ключевые слова: православный монастырь, монастырская культура, монашеская культура, терминология.

The fact that phenomenon, conventionally referred to as “Orthodox convent culture” are a kind of two layer-internal, hidden from the eyes of prayer feat and external communications incorporating the monastery and the world are invited to refer to the first one to use the term “monastic culture”, and for a second – actually “monastery culture”.

Key words: Orthodox monastery, monastery culture, the monastic culture, terminology.

УДК 726. 825: 745. 51

ББК 85.125.5 (4 Укр.)

Лідія Хом'як

МОТИВ СКОРБОТНОЇ ПОСТАТІ В НАРОДНІЙ МЕМОРІАЛЬНІЙ РІЗЬБІ ГАЛИЧИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано кілька варіантів сюжетного мотиву скорботної постаті (плакальниці), утіленого народними майстрами кам'яної меморіальної різьби. Простежено явище інтерпретування інноваційного взірця в традиційній творчості.

Ключові слова: меморіальна різьба, каменярський осередок, народний примітив, ритуал, міф.

Численні зразки кам'яної надмогильної скульптури, створені в Галичині народними майстрами впродовж XX століття, засвідчують діалектичну взаємодію колективного й індивідуального аспектів у народному мистецтві. Зацікавлює, зокрема, результат колективного трактування сюжетно-композиційних інновацій, привнесених у той чи інший каменярський осередок з ініціативи тих поодиноких різьбярів, котрі, зберігаючи колективний досвід, вирізнялися з-поміж загалу авторським волевиявленням, більш індивідуалізованою творчою спроможністю. У теорії народного мистецтва їх, за пропозицією Олександра Найдена, прийнято називати “колективними особистостями” [8, с.31].

Одним із таких нововведень можна вважати образ скорботної постаті з його інваріантними мотивами (плакальниця, засмучений ангел, іконографічний тип Богородиці “Mater Dolorosa” тощо), вельми поширений у народній меморіальній різьбі Галичини XX ст.

Метою статті є спроба простежити явище, назване свого часу відомим дослідником фольклористом Павлом Богатирьовим “усиновленням” літературного твору [2, с.377], тобто художнє впровадження в традиційну творчість за участю обдарованих індивідуумів і народних різьбярських колективів сюжетного мотиву, який ще на початку XX ст. вважався здобутком професійної пластики й прикметою міських кладовищ.

Пропоноване дослідження відкриває можливість розкрити національну своєрідність мистецького втілення згаданого константного мотиву, виявити межі його варіативності, міру актуалізації на теренах краю.

У мистецтвознавчій літературі існує кілька публікацій, у яких окреслюється дотична до даної теми проблематика. Це, зокрема, стаття Дмитра Степовика, яка розкриває богословський аспект сюжету “Пієта” [15], публікація Ольги Беркій, де розглянуто жанрову модель “Stabat mater”, пов’язані з нею психологічні архетипи та численні музичні інтерпретації даного образу [1]. Образ плакальниці в професійній скульптурі проаналізовано в працях з історії українського мистецтва періоду класицизму та романтизму [10, с.120–121; 16, с.68–71]. Мотив скорботної постаті в мистецтві українського середньовіччя досліджено Дмитром Крвавичем на прикладі скульптурних творів “Христос у темниці” та народної картини “Селянська біда” [9].

Зважаючи на специфіку досліджуваного об’єкта пропонованої статті, автору знадобилися наукові розвідки львівських етнологів із питань похоронного ритуалу [11], психологічних настанов щодо смерті [3] і хтонічної образності персонажів лімінального типу [7].

Народне мистецтво, як відомо, на новітньому етапі характеризується тенденцією до нововведень й увиразненням індивідуально-авторських рис народного майстра. Так, наприклад, народний скульптурний надгробок, що сформувався на різних етапах розвитку каменеобробного ремесла, позначений суттєвими змінами новітнього характеру у сфері традиційної меморіальної різьби – відхід від світомоделюючої пластичної схеми хреста, активне введення в композицію надмогильного пам’ятника фігуративних зображень й увиразнення в ньому статуарності, всебічне акцентування особистісних, сімейних, психологічних смислових аспектів надгробка із врахуванням естетичних уподобань та емоційних настанов замовника.

Сучасні умови, у яких доводиться творити народним майстрам – стрімкість процесу урбанізації, мобільність стосунків, відкритість та інформаційна насиченість життєвого простору, – зумовили появу в народній меморіальній різьбі сюжетних мотивів, які перед тим культивувалися лише у сфері професійної меморіальної пластики. Один із них – скульптурне зображення жіночої або чоловічої постаті в античному вбранні, журливо схиленої над урною, стелою чи обіпертою на подіум, яка уособлювала скорботу, душевний біль, плач за небіжчиком, просвітлену печаль. На початку XIX століття саме така класицистична концепція пам’ятника була

запроваджена скульптором Гартманом Вітвером у Львові, а відтак масово інтерпретована в статуарних надгробках майстерні братів Шимзерів, не втрачаючи популярності впродовж тривалого часу в професійній пластиці Галичини [10, с.120–121]. Перші спроби відтворити такий взірць у народній кам'яній різьбі спостерігаються серед надгробків, виготовлених у каменярьському осередку села Демні, що в Миколаївському районі на Львівщині. Важливою обставиною, яка прискорила тут процес взаємозближення “високої” та народної культур, стала праця багатьох мешканців села на будовах Львова на зламі ХІХ і ХХ століть і в міжвоєнні десятиліття. Кілька господарів із Демні, що були власниками кар’єрів, наймалися “майстрами по мулярці” і навіть мали в місті власні помешкання. Дехто з них брав безпосередню участь у втіленні важливих архітектурно-інженерних проєктів. Так, репутацію досвідченого майстра здобув каменярь Яким Михайлів, оскільки в 1912–1920 роках він працював на спорудженні неоготичного костелу Єлизавети, що й позначилося на стилістиці різьблених ним надгробків [12, с.52].

Перебування сільських каменярів у художньо насиченій атмосфері великого міста й особливості дорученої їм роботи сприяли їх фаховому зростанню: удосконалювалися технічні навички обробки каменю, загострювалася естетична сприйнятливість, поповнювався набір спостережених у Львові мотивів, форм та оздоб.

Важко переоцінити роль Личаківського кладовища з його стилістично витриманими статуарними надгробками у формуванні характерних рис надмогильних пам’ятників Демнянського осередку. Деякі пам’ятники на Личакові, передусім ті, що визначались архітектурними формами, копіювалися сільськими різьбярями без суттєвих трансформацій. Демнянці, здобувши у Львові будівничий вишкіл, без зусиль відтворювали на надгробках багато стильових елементів: колонки, пілястри, аттики, акротерії, урни, замкові камені, які були б недоступними в ізолюваному від цивілізаційних впливів колективі так само, як і мотиви класицистичного декору, як-от: факели, стрічки, фестони, картуші, пальмові чи лаврові гілки.

Глибинний творчий акт інтерпретування народним майстром артистичного взірця простежуємо на прикладі тих пам’ятників із Демні, у яких виразніше виступає статуарна форма. Її впровадження односельці пов’язують з особистостями різьбярів Теодора Дзиндри (1844–1904), Михайла Верещинського (1888–1920) і Якіма Надвірного (1887–1939). Слід зазначити, що типовий для Личакова сюжетний мотив плакальниці не набув поширення серед надмогильних споруд демнянського каменярьського осередку. Жіночі статуї, окрім зображень Діви Марії, виготовлялися тут рідко, переважно на замовлення поляків-міщан, а тому зустрічаються подекуди на містечкових кладовищах (Букачівці, Журавно, Самбір). Натомість чи не найбільшого визнання в середовищі мешканців Демні й навколишніх сіл здобула інша сюжетна схема, відома у львівській скульптурній роботі Шимзерів під назвою “Ангел увінчує урну”. Дотримуючись загалом композиційної структури оригіналу, зберігаючи характер пози ангела та форму урни, прикрашеної гірляндюю, народні майстри створили кілька варіантів згаданого мотиву, помінявши, однак, жест покладання вінка на вельми промовистий жест зажури, виражений у підпертій рукою схиленій голові персонажа.

Ще інший іконографічний варіант скорботного ангела втілювався в рельєфах епітафійних таблиць на постаментах як вузловий мотив композиційного поєднання фігуративного й текстового компонентів, узгодити які не завжди вдається народному майстрові, що й призводить до типових у мистецтві примітиву, комічних результатів. Як приклад, рельєфне зображення на одному з пам’ятників у селищі Щирець, у якому дрібномасштабна фігура ангела, схилена над епітафійним написом, неначе зависає без земної опори, а тому нагадує комаху серед рослинного декору передньої грані п’єдесталу.

Зауважимо, що скульптурним персонажам демнянських майстрів бракує об’ємності круглих статуй: вони вкрай рідко подані у відкритих статуарних композиціях, зате, як правило, введені в композиційну структуру популярного тут надгробка у вигляді хреста на високому постаменті.

Пропорційне зменшення людських постатей, профільне їх розташування, площинне моделювання форм “переводять” фігуративне зображення в ранг другорядного в загальній ієрархії пам’ятника, де домінантою виступає мотив хреста.

Привертає увагу “зодягненість” персонажів, вирізьблених народними скульпторами. Якщо статуї Личаківського кладовища, на які взорувалися майстри з Демні, постають у просторах

пеплосах, коротких туніках або в напівоголеному вигляді, то в сільській кам'яній пластиці акцент зроблено саме на деталізації одягу через ретельне вирізьблювання поясів, оздоблень горловини, манжетів довгих рукавів, складок важкуватих подолів, з-під яких видніються лише пальці босих ніг. Характерно, що Теодор Дзиндра, споруджуючи наприкінці XIX ст. пам'ятник на могилі Гната Верещинського, хоч і з максимальною точністю відтворював монумент роботи Антона Шимзера, однак намагався “одягнути” фігуру ангела в довгі шати, а притаманний оригіналові елегантний жест покладеної на серце руки змінив на вираз роздумів і зажури.

Наведені приклади засвідчують, що процес “засвоєння” інноваційного зразка колективом демнянських майстрів супроводжувався послідовною корекцією та канонізацією нововведень. Це приводило інколи до оригінальних результатів, як, наприклад, скульптурна композиція зі скорботним ангелом, що в народному пам'ятникарстві цього осередку перейняв роль класицистичної плакальниці. У таких надгробках емоції горя й безвихідності перетворюються на просвітлення й умиротвореність, а новаторські запозичення співіснують із проявами образотворчого фольклору, які розпізнаються в розмаїтті візерунчастих ритмів, рослинній орнаментіці, присутній навіть у найбільш раціонально закомпонованих надгробкових спорудах, у неоднорідності змодельованого в них простору, чіткій архітектонічності як архітектурних, так і фігуративних компонентів, у пропорційній укороченості фігур.

Та, попри дивовижність результатів, надмогильну різьбу каменяряського осередку села Демня можна вважати одним із найпоказовіших прикладів інтерпретування стилю класицизм у народній творчості.

Незважаючи на пісетне ставлення майстрів до традиційних образів християнської іконографії, у народній скульптурі Галичини другої половини минулого століття поширилися надмогильні пам'ятники у вигляді статуарного зображення жінки в пишно задрапірованому одязі, нерідко з розплетеним волоссям. Вони встановлювалися переважно на могилу передчасно померлих дівчат або молодих жінок і тому не лише персоніфікували стан скорботи чи оплакування покійниці, але й утілювали специфічну образність інфернальної особи.

Усна народна творчість українців містить розмаїтий пласт творів (балади, пісні, повір'я, бувальщини) на сюжет “не своєї” смерті в молодому віці з неодмінним акцентуванням дихотомічних понять “смерть – весілля”, “помирання – шлюбівання” [5; 4]. Молоді покійниці в традиційній уяві вважалися т. зв. “закладними силами”, приреченими на подвійне існування між світом “цим” і “тим”, і вимальовувалися у вигляді оповитих таємницею вродливих дівчат із незвичайною, хтонічною зовнішністю – примарно гнучких, простоволосих, у довгому одязі з білого полотна. Саме такі ознаки маркують потойбічні істоти, їх неструктуроване існування, хаос, виступаючи зовнішніми прикметами таких фольклорно-міфологічних інфернальних персонажів, як русалка, Мара, Душа, П'ятниця, Доля-Недоля [6; 7].

Попри яскраві приклади побутування згаданих образів в усній словесності, їх пластичне втілення в народному мистецтві сповільнювалося впродовж тривалого часу. З проникненням у традиційну культуру, з одного боку, зразків професійного мистецтва, а з іншого, – інтонацій “вульгаризованого декадансу”, властивого міщанському фольклору й культивованого значною мірою стилем модерн [13], образ потойбічної панни припав до вподоби народним майстрам, тим більше, що серед замовників, які бажали активізувати якнайширший спектр емоцій у ситуації несподіваної смерті (про це свідчать також надмогильні вірші), зростав попит на надгробки зі статуарним зображенням скорботної жінки.

Сказане стосується насамперед культурного середовища містечок Західного й Південного Поділля, де естетичні вподобання замовників знаходили відповідного виразника в особі майстра приватної каменяряської робітні, який, здобувши кваліфікований вишкіл на засадах цехового ремісництва, нерідко відмежовувався від колективної традиції, наближаючись до царини самодіяльної творчості. Одним із таких різьбярів був майстер Земський, що працював у містечку Струсів біля Теревовлі на Тернопільщині в 1920–30-х рр. Прикметні ознаки меморіальних скульптур Земського розпізнаються одразу. Зазвичай це ремісничо-вправні за виконанням, позначені манірністю статуї сумовитих пани, вирізьблених із надмірною деталізацією, яка межує з натуралізмом. Чимало пам'ятників роботи Земського, виконаних напередодні Другої світової війни, збереглося на кладовищах Теревовлі, Струсова, Дарахова, Застіночого. Нерідко вони слугували взірцями для копіювання пам'ятникарям наступної генерації, зокрема Іллі Па-

піжу, представникові династії здібних різьбярів по каменю з передмістя Підгайців Тернопільської області.

Творчий феномен родини Папіжів зумовлений як впливами міської культури, так й індивідуальною обдарованістю кожного з представників цієї династії, наділених творчою уявою, спостережливістю, потягом до знань, активністю в роботі. Важлива фамільна риса Папіжів – намагання подолати типову для сільських фігуративних надгробків незграбну вайлуватість форми й досягти, за висловом Іллі Папіжа, “культурності” й “симетрії”, під якими слід розуміти вишуканість і пропорційність надмогильного пам'ятника, ретельну опрацьованість скульптурної поверхні.

У доробку молодшого спадкоємця різьбярської традиції родинного колективу Іллі Папіжа (1922 р. н.) – багато перефразувань зі скульптурно-архітектурної спадщини минулого. Його увагу привертала меморіальна пластика міських кладовищ Львова, Івано-Франківська, Тереховлі, Бережан і, відвідуючи їх, майстер не пропускав нагоди замалювати в блокнот уподобані пам'ятники, зокрема й ті, що втілюють у статуарних формах скорботну постать плакальниці. Цей сюжет значною мірою збігався з уявленням підгаєцького майстра про шляхетну витонченість і професійну роботу.

Прагнучи надати власним виробам артистичної принадності, обираючи за взірць як твори львівських скульптурних фірм XVIII–XIX ст., так і надгробки провінційного майстра Земського, Ілля Папіж віддавав перевагу християнській іконографії: фігура жалібниці (т. зв. “Особа”) трактована в композиційному зв'язку з хрестом, який значно вивисується над статуєю. Таке художнє вирішення пам'ятника уподібнює його до іконографічної схеми пристояння під хрестом і дозволяє вбачати в жіночій постаті простоволосу Марію Магдалину. Меморіальні статуї Іллі Папіжа на згаданий сюжет відзначаються декоративним інтерпретуванням одягу – рельєфне моделювання драперій з їх ритмічним орнаментальним рисунком нагадує про одвічну семантику полотняних сувоїв чи повісм прядива, що ними колись супроводжувався похоронний обряд [11, с.29].

Характерне подвоєння скорботної постаті в зменшеному масштабі на постаментах надгробних пам'ятників Папіжевої роботи. Ідеться про т. зв. “осібку” – рельєфне погруддя жінки із чітко вирізьбленими складками вбрання, нерідко з розпростертим у руках “обрусом” з епітафійним написом на ньому, що споріднює такі рельєфи з іконописною схемою “Спас Нерукотворний”.

Надгробок з “осібкою”, членованим на яруси постаментом, численними написами й високою статуєю мав неабиякий попит у Підгайцях і їх околицях упродовж другої половини ХХ століття. Його форма зумовлена процесами самоусвідомлення та індивідуалізації, які прискореніше відбуваються в міському соціумі. Місцевий звичай ховати членів родини в розташованих поруч могилах, об'єднаних спільною кам'яною плитою, увінчаною одним пам'ятником (своєрідна перехідна форма від ґрунтової ями до міської родинної гробниці), привів до урізноманітнення композиційної структури надгробного монумента. Одне з нововведень – вирізьблення “осібки” (в образі ангела, плакальниці чи святої), яка виконує роль пам'ятного знака на честь тих, кого передбачено поховати поряд із могилою, що вже існує.

Унаслідок симультативних композиційних зіставлень, до яких вдаються народні скульптори Михайло й Ілля Папіжі, структура надгробка втрачає пластичну однорідність, стає ієрархізованою, просторово напруженою, на відміну від цільності традиційного кам'яного хреста, а також від спроб відтворити реальний простір у багатьох скульптурних композиціях професійних авторів.

Дещо несподіваними за стилістикою й образним звучанням видаються рельєфні зображення ангелів-плакальниць у надгробках, виготовлених сільським майстром Володимиром Ясінським на замовлення мешканців сіл, розташованих на межі Південно-Західного Поділля та Покуття. Майстер Ясінський – творець із більш патріархальними, ніж у містечкових каменярів, світоглядними настановами, хоча він іноді намагається повторити деякі надмогильні пам'ятники Іллі Папіжа, насамперед в оформленні передньої грані постаменту. Викарбувані ним рельєфні півфігури, композиційно узгоджені з епітафією та фотопортретом покійного, поєднують у собі іконописні канони з архаїчною образністю стародавніх вірувань, уподібнюючись до язичницьких берегинь, карн, плачок або інших міфічних істот. Автор здебільшого надає

своїм персонажам характерної пози, що стала прикметою дерев'яних скульптур Скорботного Христа чи народної картини під назвою “Селянська біда”, де жест підпирання долонею щоки утвердився як пластична формула журби та горя [9, с.98]. Загалом надгробки майстра Володимира Ясінського з ярусним нагромадженням у них різномасштабних фігуративних фрагментів (одна з ознак приналежності твору до сфери художнього примітиву) справляють враження поділених на семантичні зони космогонічних структур із відповідним набором персонажів: хрест – Світове Дерево, голуби-деміурги й згадані хтонічні істоти в нижній частині пам'ятника.

Міфічне підґрунтя виразно проступає в роботах каменярського осередку в селищі Нараїв неподалік міста Бережани. На кожному сільському цвинтарі Західного Поділля й Опілля, де встановлено змайстровані нараївськими різьбярками пам'ятники, можна натрапити на фантастичні поєднання рельєфних антропоморфних зображень зі стилізованими рослинними й навіть тваринними формами: сирени, застигли маски-машкари, леви з напівтваринним-напівлюдським обличчям. Химерично-гротескової образності набуває навіть поширений тут іконографічний мотив Страждальної Богоматері або ангела-молільника, перетворюючись нерідко на зображення міфічної сирени чи сфінги з обличчям-маскою та магічним поглядом, що виконує функцію оберега.

Причина появи цих поліморфно-гротескових образів не тільки тісний зв'язок людини й природи в консервативному, із землеробським життєвим устроєм середовищі нараївських каменярів. У даній ситуації маємо приклад ще й такої закономірності: у сфері художньо-примітивної творчості, названої “третьою культурою”, можливе несподіване апелювання інтуїції народного майстра до архаїчної образності й предковічних форм світосприйняття, які осідали у фольклорі як залишки різноманітних віджилих художніх систем з уже послаблених початковим смислом, зате збагачених казково-орнаментальними формами [14, с.24].

З іншого боку, таке художнє вирішення надмогильної споруди варто розглядати в контексті поховального ритуалу, одного з т. зв. “ритуалів переходу”, які передбачають незвичну образність лімінального типу, оскільки свідомість їх учасників, бодай частково, переходить у царину міфа та символу [14, с.66–67].

Проаналізувавши досліджений матеріал, доходимо висновку про те, що пластичне трактування постаті плакальниці в образотворчому фольклорі в тій іпостасі, у якій вона вимальовується в текстах похоронних голосінь, при існуванні традиції найманих плачок, з'явилося тільки в другій половині ХХ ст., продемонструвавши адекватні образи й форми, які виразили міфічну сутність цього персонажа, що здійснює місію посередництва між цим і потайбічним світами. Реалізація таких, здавалося б, парадоксальних внутрішніх можливостей сучасного народного мистецтва, окрім багатьох інших чинників, значною мірою спричинена розподілом акцентів у системі “колективне-індивідуальне”. На конкретних творах традиційної меморіальної різьби в камені можна пересвідчитися в тому, що посилення індивідуально-авторського чинника в народній культурі призводить не лише до послаблення колективних традицій та інноваційних доповнень, але й зумовлює зустрічну тенденцію до “пригадування” певних архетипів та їх актуалізацію в системі психосоціальних цінностей українського етносу новітньої доби.

1. Беркій О. Stabat mater : психологічні аспекти жанру / О. Беркій // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 79–84.
2. Богатырев П. Н. Вопросы теории народного искусства / П. Н. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 544 с.
3. Гаврилюк Е. Хаос, Танатос і Ерос у символіці обрядів переходу / Е. Гаврилюк // THANATOS: студії з інтегральної культурології. Спеціальний випуск журналу “Народознавчі Зошити” ІН НАН України. – Львів : ІН НАН України, 1996. – С. 63–70.
4. Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда / В. Ф. Давидюк. – Львів : Світ, 1992. – 144 с.
5. Данилів В. В. Порівняння смерті і весілля в українських погрібових голосіннях / В. В. Данилів // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. – 1907. – Т. 2. – С. 351–355.
6. Иванов П. В. Народные рассказы о Доле / П. В. Иванов // Українці : народні вірування, повір'я, демонологія. – К. : Либідь, 1991. – С. 342–384.
7. Кісь О. Дівчина – русалка : зваба безодні / О. Кісь // THANATOS: студії з інтегральної культурології. Спеціальний випуск журналу “Народознавчі Зошити” ІН НАН України. – Львів : ІН НАН України, 1996. – С. 105–112.

8. Клименко О. Народний майстер як творча особистість : до проблеми індивідуального в народному мистецтві / О. Клименко // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. – К. : УЦНК “Музей Івана Гончара”, 2002. – С. 31–37.
9. Кравич Д. Мотив скорботної постаті в мистецтві українського середньовіччя / Д. Кравич // Альманах’94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. – Львів : ЛАМ, 1995. – С. 97–99.
10. Кравич Д. П. Українське мистецтво : навчальний посібник : у 3 ч. / Д. П. Кравич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів : Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с.
11. Маєрчик М. Ритуали родинного циклу крізь призму моделі переходу / М. Маєрчик // Ритуал : Студії з інтегральної культурології. Спеціальний випуск журналу “Народознавчі зошити” ІН НАН України. – Львів : ІН НАН України, 1999. – С. 18–31.
12. Моздир М. Демня – визначний осередок народної кам’яної скульптури / М. Моздир // Народознавчі зошити. – 1998. – № 1. – С. 50–53.
13. Найден О. С. Традиції та їх функції в умовах активних суспільних змін / О. Найден // Українська художня культура : навчальний посібник / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – С. 203–216.
14. Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени : к проблеме примитива в изобразительном искусстве / В. Прокофьев // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М. : Наука, 1983. – С. 6–27.
15. Степовик Д. Не ридай! Богословсько-естетичні основи сюжету “Пієта” / Д. Степовик // Музейний провулок. – 2008. – № 2. – С. 4–12.
16. Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття / Д. В. Степовик. – К. : Мистецтво, 1982. – 191 с.

В статтє проанализировано несколько вариантов сюжетного мотива скорбной фигуры (плакальщицы), воплощенного народными мастерами каменной мемориальной резьбы. Прослежено явление интерпретирования инновационного образца в традиционном творчестве.

Ключевые слова: мемориальная резьба, ячейка каменщика, народный примитив, ритуал, миф.

The article analyses several variants of subject motive of mournful figure (mourner), which were realized by folk masters of stone memorial carving. The author traced interpretation of innovative pattern in traditional works.

Key work: memorial carving, stone masons' centre, folk primitive, ritual, myth.

УДК 739.4

ББК 85.125.4

Сергій Мільчевич

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДИЗАЙНУ ПОБУТОВИХ ЛИВАРНИХ ВИРОБІВ У ЗАКАРПАТТІ ПЕРІОДУ 40-х рр. ХІХ – 20-х рр. ХХ СТОЛІТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті виявлено місце закарпатського чавунного побутового литва в ливарній справі тогочасної Угорщини та Центральної Європи загалом. Автором даний інноваційний погляд на чавунне побутове литво як на одну з форм зародження промислового дизайну.

Ключові слова: Закарпаття, чавунне литво, дизайн.

Промисловий дизайн у Закарпатті у досліджуваний період формувався під впливом першої та другої хвиль промислової революції в Європі. У часовому вимірі ці етапи в регіоні припадають на 20–40 та 70–90 роки ХІХ століття. З огляду на його окраїнний статус і низький ступінь промислового розвитку, з усіх формотворчо-інноваційних імпульсів проектної культури, які формувались у розвинених центрах, у Закарпатті живий відгук знаходили ті її галузі, для яких були відповідні передумови: дизайн побутових ливарних виробів і дизайн гнутих меблів. Саме тому в становленні промислового дизайну в регіоні значна питома вага належить саме дизайну побутових ливарних виробів. Зважаючи на роль Закарпаття як контактної зони між культурами, вирішальне значення в дослідженні цієї галузі належить саме культурологічному аспекту.

Аналіз останніх публікацій виявив, що до цього часу культурологічний аспект становлення дизайну побутових ливарних виробів у Закарпатті не виступав предметом окремого ці-

лісного дослідження й був розсіяний в окремих публікаціях зарубіжних і вітчизняних науковців. Так, європейське, моравське та пруське литво досліджували Ї.Челадін (2006), З.Расл (1997, 1980), В.Гроліх (1995, 1980), З.Душек (1978). Угорське та закарпатське чавунне литво висвітлили у своїх працях Л.Пустаї (2005, 1978), Д.Ернеї (1993), Д.Кіселі (1978). Важливу інформацію щодо розвитку ливарної справи в Закарпатті містять праці дослідників XIX та початку XX століть Г.Бідермана (1857), А.Шаша (1932), А.Каркана (1933). Окремо слід відзначити наукову та музейну діяльність сучасного закарпатського дослідника художнього литва Л.Філіпа (1995). Важливий ілюстративний матеріал, що стосується теми дослідження, містять каталоги виробів ливарних заводів Закарпаття (189(?), 1907, 1912), які зберігаються у фондах Закарпатського краєзнавчого музею.

Метою даного дослідження є виявлення культурологічного аспекту становлення дизайну побутових виробів у Закарпатті із 40-х рр. XIX до 20-х рр. XX століть.

Дизайн побутових промислових виробів у досліджуваний період, з огляду на передумови його формування, був представлений так званим “художнім литвом”. Цей термін є історичним і походить із XIX століття, а тому важливо звернутися до його суті. Термін “художнє литво” виник у середовищі його виробників для означення різного роду комерційного литва, виконаного на високому художньо-естетичному рівні відповідно до тогочасних смаків [1; 5]. Ішлося, власне, про серійне виробництво литих побутових предметів на базі майстерності моделювальників, формувальників і ливарників. Їх виготовляли згідно з оригінальними формами-шаблонами у великій кількості. Ряд дослідників (Зденек Расл, Вратіслав Гроліх) вважають його “додатковим продуктом” промислової революції [2, с.15; 1, с.6]. Таке визначення зумовлене тією обставиною, що для потужних ливарних центрів ця продукція займала відносно незначний сегмент виробничої програми. Не зважаючи на особливе місце в історії матеріальної культури, значення цього виду литва й до сьогодні не оцінене належним чином. Художнє литво зіграло свою роль у розвитку техніки й художньої творчості, слугуючи своєрідним “мостом” між новою технологією та естетичними смаками тогочасного суспільства. У стильовій площині воно пройшло шлях від класицизму до сецесії всіма історизуючими стилями [3, с.10]. Художнім литвом є портретні медальйони та рельєфи, ювелірні прикраси, велика кількість побутових предметів домашнього вжитку міщан, надгробні пам’ятники та хрести, садово-паркове литво, меблі, формовані частини машин та обладнання, складові інтер’єрних просторів – вестибюлів, зимових садів, залізничних вокзалів і курортних колонад. Масовість продукції та дешевизна матеріалу (як правило, чавуну) є одними з основних ознак, які ставлять художнє литво біля витоків промислового дизайну [2; 17].

Асортимент виробів вирізнявся розмаїттям форм, що було зумовлено можливостями технології виробництва. Вони виготовлялися з багатьох окремо відлитих деталей. Така технологічна послідовність була простішою, ніж відливання цілого складного виробу. За допомогою комбінацій типізованих деталей – основ, стрижнів, кілець, вушок та оздоблювальних елементів виникали різні за формою та функціональним призначенням варіанти виробів, що створювало багатство номенклатури. У рамках цієї технології виробництва один і той самий конструктивний елемент використовувався в різних за функціональним призначенням виробках. Такий підхід, на думку одного із сучасних чеських дослідників Зденека Расла, є доказом обізнаності майстрів середини XIX століття з основами сучасного промислового дизайну, який поєднує естетичну, функціональну та конструктивно-технологічну сторони виробу й досягає багатства номенклатури за рахунок комбінаторики [3, с.11].

Переважна більшість предметів виготовлялась із чавуну. Для розуміння ролі цього матеріалу в XIX столітті важливо враховувати, що за дешевизною та розповсюдженістю його можна порівняти із сучасними пластмасами [1, с.23; 4, с.107]. Унаслідок першої промислової революції в ливарній справі (поява високих доменних печей на кам’яному вугіллі), чавун став дешевим заміном дорогих металів – бронзи, латуні, нестача яких гостро відчувалася в Європі після наполеонівських війн початку століття [5, с.7].

Ще однією важливою властивістю чавуну є наявність у його складі вуглецю в пропорції [1, с.23], що в рідкому стані надає йому ідеальної текучості. Це дозволяє досконало заповнювати ливарну форму та максимально передавати її найдрібніші деталі [6, с.11].

Відливання в чавуні, на відміну від інших технологічних способів обробки металу (кування, різка, зварювання), практично виключає необхідність подальшої суттєвої поверхневої обробки виробу, що сприяло масовості виробництва [6, с.12].

За визначенням В.Даниленка, до промислового дизайну, окрім промислових приладів, апаратів, верстатів, засобів транспорту, меблів і т. п., належить і проектування найрізноманітніших побутових речей для подальшого їх виготовлення промисловим способом [7, с.102].

З огляду на тему дослідження, нами виокремлено ту частину “художнього литва”, яка, з точки зору сучасності, належить до дизайну побутових промислових виробів – масово тиражовані грубки, посуд, канцелярське приладдя, різноманітні підставки, інші предмети побуту.

Для розуміння місця закарпатського литва в ливарній справі тодішній Угорщини варто звернутися до тогочасного стану чавунного ливарства в державі в цілому.

У 40-х роках XIX століття за видами продукції ливарні заводи Угорщини можна поділити на три умовні групи. Перша – заводи, які виготовляли великогабаритне литво: частини машин, мостів, залізничних колій. Друга – підприємства, що спеціалізувалися на випуску предметів домашнього вжитку: грубки, посуд, камінні решітки. Третя група підприємств виготовляла предмети, які, за визначенням сучасного угорського дослідника Дьюлі Кіселі, становили так звані “luxury hoods” (предмети розкоші) – лампи, канцелярське приладдя, тарелі, вази тощо. З точки зору сьогодення, вони являють собою дрібні побутові предмети, які задовольняли потреби заможніших верств міського населення [8, с.36].

У цей період металургія Угорщини була зосереджена в кількох основних центрах. Окрім Закарпаття, металургійні заводи працювали в Гемерському (Пяшогайто, Бетлер, Четнек, Дерне, Гішньовіз, Кеві, Кунштаплац) та Сепешському (Гелніцбанья, Коромно, Мерень, Пракфалво, Шведлер, Смарацена) комітатах – усього їх було близько 20. Металургія Трансільванії (географічно найближчої до Закарпаття) була зосереджена в містах Бокшань, Рашицебанья та Рускобанья.

У 50-х роках XIX століття на території Угорщини з 27 чавуноливарних підприємств 18 було розташовано в Закарпатті та Трансільванії. Інші 9 у Буді та Пешті (в той час Будапешт існував як два окремих міста). На цих підприємствах, крім доменних (високих) печей, діяло 11 купольних (вагранок) [8, с.37]. Таким чином, у цих двох регіонах знаходився значний металургійний потенціал тогочасної Угорщини.

До 40-х років XIX століття в Угорщині діяли виключно малі ливарні заводи напівремісничого характеру, однак, починаючи з 50-х років, ситуація почала поступово змінюватися. Розвиток сільського господарства, поліграфічної галузі, побудова 12 залізничних магістралей вимагали спорудження великих ливарних капіталістичних підприємств [9, с.5].

За наведеним умовним поділом металургійні заводи Закарпаття належали до другої та третьої груп (побутове литво й предмети розкоші). Проте слід мати на увазі й те, що в межах цих груп наведений поділ є доволі умовним, оскільки, реагуючи на кон'юнктуру ринку, номенклатура виробів могла змінюватися. При цьому важливо зазначити, що абсолютна більшість виробів, які виготовлялися ливарними заводами Закарпаття, за своїм функціональним призначенням були тотожними й відрізнялися лише питомою вагою, яку займали у виробничій програмі того чи іншого підприємства. Зокрема, якщо мукачівські заводи випускали в однаковій пропорції як побутове литво, так і предмети розкоші, ритуальні вироби й архітектурні елементи, то завод “Dolha” спеціалізувався в основному на побутовому литві. Водночас у виробничій програмі заводу “Bratmann” домінувало виробництво предметів дрібної функціональної пластики.

Найбільше інформації в наукових джерелах збереглося про залізообробні заводи в Шелестові та Фрідешові (в деяких джерелах вони об'єднані спільною назвою “мукачівські заводи”). Ці підприємства належали власникам Мукачівсько-Чинадіївської домінії Шенборнам.

Лише невеликий екскурс в історію їх становлення (поява в 1767 році доменної печі на річці Визниця, спорудженої фахівцями із чеського містечка Яновіце, заснування в 1807 році села Фрідешово, куди було поселено німецьких колоністів-рудокопів, будівництво в 1818 році нової доменної печі в с. Фрідешово, перебудова в 1832 році доменної печі в с. Шелестово, можливість ознайомлення із взірцями художнього литва, виготовленими в провідних центрах Австрійської імперії та Пруссії) дає підстави вважати, що на початку досліджуваного періоду вони

знаходилися на тому ж рівні, що й інші аналогічні виробництва тодішньої імперії, і мали всі необхідні передумови для виготовлення предметів побутового литва [10, с.28].

І все ж відомі на теренах регіону у 20-х роках XIX ст. взірці чавунного художнього литва ще були відлиті в Берліні, Гляйвіці, Маріацеллі. За свідченням окремих джерел, у 1829 році сюди вже були завезені моделі художнього литва. Однак застосувати їх вдалося лише після перебудови в 1830–32 рр. доменної печі в Шелестові, яка внаслідок реконструкції почала працювати на кам'яному вугіллі й досягла висоти 22 фути. Паралельно споруджено ливарний цех разом із формувальною та столярно-модельною майстернею й спеціальним сушильним приміщенням [11, с.109]. Цей прискорений етап розвитку Шелестівського металургійного заводу Шенборнів пов'язаний із зростанням попиту на чавунне литво, наявністю сировини й дешевої робочої сили. Окрім цього, нова доменна піч економила 40% вугілля та 10% руди.

Для визначення технологічного рівня мукачівських заводів важливим бачиться той факт, що на знаменитому ливарному заводі у Вітковицях (Моравія) перша висока доменна піч на кам'яному вугіллі з'явилася лише в 1836 році – на чотири роки пізніше, ніж у Мукачевому [12, с.27].

Про виробничі потужності ливарного виробництва можна судити з того, що в 1839 р. за 33 тижні роботи завод випустив 3624 віденських центнери заліза, 1649 – чавуну та 243 центнери пічних плит. Товари заводу мали великий попит як на території краю, так і в Угорщині загалом (Дебрецен), а також у коронних землях (Галичина та Буковина) [10, с.31].

Про розширення асортименту виробів упродовж цього ж періоду свідчить запрошення до Мукачового шотландського інженера Гренфільда, з яким завод уклав договір на випуск молотарок. Перша з них була апробована в с. Великі Лучки, що належало Шенборнам [10, с.39]. Однак про подальший випуск такого типу продукції відомостей не знайдено. Ці вироби, імовірно, не витримали конкуренції з боку австрійських, пруських і моравських заводів. Це додатково підтверджує вже висловлене положення про те, що закарпатські підприємства знайшли свою нішу на ринку Австро-Угорщини у вигляді художнього литва й після падіння попиту на цей вид продукції в кінці XIX століття, у цілому, не пристосувалися до потреб зростаючої машинобудівної галузі.

Поява перших власних моделей художнього литва на мукачівських заводах пов'язана з іменами Валентайна Вілашека й Андраша Шоссела [11, с.111]. Інших імен, на жаль, історія не зберегла, хоч аналіз каталогів виробів, зокрема Кобилецько-Полянського та Лисичево-Довжанського заводів, свідчить про наявність власного дизайну. При цьому варто враховувати й те, що друга половина XIX століття як для закарпатських, так і для європейських підприємств загалом була позначена масовим характером виробництва, що й ставило відповідні вимоги до проектування. Отже, часи, коли автор мав змогу підписувати свої вироби, відійшли в минуле.

Той факт, що в історії художнього литва Закарпаття збереглися тільки два імені, не є винятком, швидше закономірністю. Гляйвіць, Берлін, Бланско, Комаров також залишили в мистецтвознавстві лише по кілька імен, здебільшого в першій половині XIX століття (Франц Рідан, Фрідріх Шинкель, Павел Веверка) [13, с.29]. Це ще раз підтверджує загальну закономірність в європейському художньому литві цього періоду – перехід від авторської творчості до масового проектування.

Як переконливо довів Л.Пустаї, виробництво розп'ять, прес-пап'є, чорнильниць, свічників, рам для картин, десертних тарілок, підставок могло з'явитися після появи в 1834 р. у Мукачевому формувальника й скульптора В.Вілашека, який привіз із собою з Німеччини ряд моделей [11, с.104]. Міграція моделей серед ливарних заводів у той час була поширеною практикою. Вони переходили не лише від провідних заводів до провінційних, а й мігували серед підприємств одного рівня в конкретному регіоні. Так, ажурні десертні тарілки, які серійно випускалися мукачівськими заводами, аналогічно до тих, що вироблялися в Гляйвіці та Берліні [5, с.43]. Водночас ряд виробів (прес-пап'є, свічники, канделябри) хоча й схожі на німецькі взірці, однак не є їх копіями, а заново змодельовані. Цю технологічну операцію міг виконати лише фахівець, обізнаний із методом пустотілої заливки із застосуванням ядра, який був напрацьований на металургійному заводі в Берліні. Така можливість була у В.Вілашека. Беручи за основу німецькі аналоги, він завжди щось віднімав або додавав своє. А це вимагало виготовлення нової моделі. Поряд із цим Вілашеком виготовлено ряд власних моделей. Його чавун-

ні вироби на Угорській промисловій виставці двічі (1842 та 1843 рр.) отримали високе визнання. Оцінюючи їх значення, Лайош Кошут підкреслював, що вони ні в чому не поступаються закордонним аналогам і найвищу нагороду – Золоту медаль Угорського промислового товариства отримали цілком заслужено [11, с.112].

Унаслідок революційних подій 1848–1849 рр. латифундія Шенборнів зазнала значних збитків, однак промислові підприємства не втратила. Більше того, уже в 1853–1854 рр. металургійний завод розширюється. Поблизу Фрідешово було споруджено нову доменну піч висотою 30 футів. Це підприємство ввійшло в історію тодішньої угорської металургії під назвою Фрідешівський металургійний завод. Додатково відкриті копальні давали залізну руду, якої з надлишком вистачало для обох доменних печей. Поряд із новою домною були споруджені новий ливарний та інші цехи, слюсарна майстерня, столярно-модельний цех, що свідчить про появу нових технічних і технологічних можливостей для розвитку гірничої металургії та литва [10, с.41]. У 1854 р. у Фрідешово безпосередньо литвом займався майстер-формувальник, 20 підмайстрів, 13 чистильщиків. Шаблони-форми для чавунного литва виготовляли один майстер і 6 підмайстрів [8, с.49].

З 1848 року впродовж наступних 25 років ливарні вироби заводу пов'язані з іменем талановитого скульптора й моделювальника Антраша Шоссела (1824–1874). Європейське визнання його вироби отримали в 1873 році на промисловій виставці у Відні, на якій його знаменитий шаховий набір отримав золоту медаль. Шоссел народився в 1824 р. у с. Ремети в сім'ї столяра-моделювальника заводу. Працював учнем у свого батька, а згодом – формувальником. У 1840 році навчався в Будапешті у відомого скульптора Ференца Угрі [14, с.395; 15, с.5]. Уже через три роки він надсилав на завод кілька своїх робіт, які були зустрінуті схвально. У 1844 році молодий митець отримує дозвіл на навчання у Віденській художній академії, де був учнем скульптора Кашмана. Збереглися дані про прізвище його викладача вільної перспективи – Ван дер Нюль. Про його талант засвідчує те, що під час навчання Шоссел був нагороджений призами ім. Гунделя I і II ступенів відповідно в 1846 та 1847 роках і призом ім. Вінценца Ноеулінга. Після навчання у Відні Шоссел ще на один рік переїхав у Дрезден, де відвідав ряд металургійних заводів. Зокрема, у цей період він мав можливість відвідувати Гляйвіц та Берлін – на той час провідні центри прусського художнього литва. Під час революційних подій у 1848 році повертається на завод і починає працювати під керівництвом Вілашека [16, с.34]. Аналіз доступних автору взірців виробів Фрідешівського металургійного заводу дає можливість стверджувати, що з появою Шоссела в їх формі з'являються стильові ознаки історизуючих стилів. Однак у виробництві залишилися і старі моделі Вілашека, які виправдали себе.

У 60–70-х роках значно розширюється асортимент виробів на мукачівських заводах. Причиною цього явища були динамічні зміни в суспільстві, зокрема ріст міського населення та поява нових потреб. Речі, які раніше могла дозволити собі лише аристократія, входили в побут міщан. З боку їх багатшої верстви це було способом самоствердження в новому статусі, свого роду компенсація комплексу стосовно шляхти. Ці настрої правильно вловили моделювальники заводів, тож їх дизайн відповідав соціальному замовленню. Так, зокрема, з'являються різноманітні підставки (для прикрас, тростин, парасоль), канцелярське приладдя (каламарі, підставки для пер), освітлювальне обладнання (свічники, канделябри, бра, торшери), чавунні меблі (стілці, ліжка, столики), опалювальне обладнання (чавунні грубки).

Наступний період Фрідешівського заводу, коли він був переданий в оренду (точна дата невідома, але найімовірніше 1890-ті роки), малодосліджений. Невідома навіть особа орендаря. Знаємо тільки, що цей період характеризувався загальним спадом виробництва та стагнацією. Однак це було характерним явищем не лише серед ливарних заводів краю, але й серед заводів, що виготовляли побутові предмети із чавуну в Європі загалом. Зокрема, на цю добу припадає й припинення виробництва художнього литва в Бланско [13, с.36]. Урешті-решт настала нова доба, у якій декоративній естетиці литого чавуну вже не знаходилося місця.

Після приєднання Закарпаття до Чехословаччини підприємства у Фрідешові та Шелестові вимагали фундаментальної реконструкції. Її провело в 1929–31 рр. акціонерне товариство “Латориця”, яке придбало частину маєтку Шенборнів. Застарілі гамори на водяному приводі були замінені паровими турбінами, комплексну модернізацію провели й у ливарному цеху. Це дозволило підтримати виробництво в умовах світової економічної кризи 30-х років. Завод почав ви-

пускати чавунні труби, каналізаційні решітки та частини машин. Перерахована номенклатура виробів свідчить про те, що про власний дизайн не йшлося. Ця продукція мала виключно утилітарне призначення, проектуванням і розробкою документації для неї займалися інженери [17, с.212].

Важлива роль у становленні традиції закарпатського художнього литва належить Лисичево-Довжанському металургійному заводу. На виробі цього підприємства зберігся логотип “Dolha”. Підприємство поділялося на два виробництва. Завод у Довгому був заснований у 1850 році графом Телекі, який невдовзі віддав його в оренду підприємцю Прігадні, що займався цим виробництвом до 1899 року. Після цього аж до 1913 року підприємство орендував будапештський підприємець Сзейбела. Домна на кам'яному вугіллі була збудована тут у 1854 році й мала висоту 28 футів [17, с.210]. Про об'єм виробництва австро-угорського періоду відомостей не збереглося, однак певну уяву про популярність продукції заводу, зокрема грубок і кухонних плит, дає перша сторінка каталога виробів за 1907 рік [18, с.1]. Приміром, усі безготівкові оплати за поставлену продукцію здійснювалися через єдиний банк – Escompte & Wechselbank у Будапешті. У разі недотримання термінів сплати замовником за поставлений товар завод нараховував пеню в розмірі 6% від вартості. Гербові збори з фактур і накладних покупець оплачував самостійно. Таке доволі суворе ставлення до покупця має тільки одне пояснення – сприятлива кон'юнктура ринку та хороший збут. У тому ж титульному листі йдеться про ще один важливий факт, який уже стосується конструктивно-технологічного рівня виробництва. Зокрема, замовник міг придбати виріб згідно з власним кресленням або наданим взірцем. Це, у свою чергу, свідчить про високий технічний рівень інженерів, ливарників і дизайнерів підприємства.

Під час Першої світової війни й до 1918 року виробництво було закрито. Після приєднання Закарпаття до Чехословаччини завод передається товариству “Dolhansko-Lisiovske železárny a lopatárna Josef Melchner a dr. Oldrich Bukovansky”. Завод у Довгому був модернізований і випускав вироби побутового та промислового литва із чавуну: кухонні плити, посуд, ванни, ємності для прання, литі частини для плугів, шестерні, каналізаційні люки тощо.

Асортимент виробів свідчить, що, як і мукачівські заводи, підприємство перейшло на випуск виключно утилітарної продукції. Проте через економічні труднощі вже в 1927 році підприємство було закрито [17, с.211].

Відомостей про авторів моделей-шаблонів для литва в ході дослідження віднайти не вдалося. Однак можна з упевненістю стверджувати, що до Першої світової війни вони перебували під впливом виробів сусідніх мукачівських підприємств. Як свідчить каталог виробів за 1907 рік, моделювальники заводу “Dolha” наслідували традиції литва, закладені В.Вілашеком та А.Шосселом. Зокрема, у номенклатурних рядах продукції заводу 1907 року [13] відчутний вплив виробничої програми заводів Шенборна, представлених у рекламних листівках виробів за 1860–1870 роки [16, с.42–47]. Проте за минулих 30 років відбулись і певні зміни: отримали розвиток ті типи грубок, які були найпридатнішими для масового виробництва. З іншого боку, апробовані моделі, які мали сталий попит, теж залишились у виробничій програмі.

Серед найменш досліджених металургійних підприємств регіону не заслужено опинився заснований у 1774 році завод у Кобилецькій Полянці, який належав королівській казни. Як свідчить О.Мицюк, завод виробляв металеві інструменти для соляних розробок і лісозаготівель (кайла, цапани, лопати). Вибір місця його розташування пов'язаний із наявністю в околицях цього населеного пункту запасів якісної залізної руди. За твердженням згаданого автора, уже із часу заснування на заводі була доменна піч [19, с.270].

Як свідчать каталоги виробів цього підприємства за 90-ті роки XIX та поч. XX ст. [20; 21], про зародження виробництва художнього литва можна вести мову, починаючи із середини XIX століття. Про сталу традицію цього виду продукції говорить і наявність тут необхідних технічних і технологічних умов, кваліфікованих кадрів [22, арк.1–5], зростання попиту на художнє литво.

На межі XIX та XX століть завод випускав широкий асортимент канцелярського приладдя, освітлювального обладнання й меблів [20]. Масовість продукції об'єктивно приводила до використання типізованих деталей для збагачення варіабельності форм виробів. Художньо-стильовий і технологічний рівні виробів дають підстави стверджувати, що на той час у За-

карпатті вже склалася власна традиція художнього литва, закладена в 40–70-х роках мукачівськими заводами. Ще одним підтвердженням цього факту є те, що каталог підприємства Бланско (Моравія) [23] приблизно цього ж періоду, віднайдений автором у Празькому художньо-промисловому музеї, містить дуже мало тотожних моделей. Зважаючи на провідну роль Бланського підприємства в Європі зазначеного періоду [24, с.197], цей факт є особливо важливим. Це означає, що ліварна частка моделей виробів була розроблена місцевими дизайнерами. На жаль, авторство виробів установити нині майже неможливо. Однак, зважаючи на провідну роль закарпатського литва в тогочасній Угорщині, при збігу окремих моделей (наприклад, Кобилецько-Полянського заводу й підприємств у Рошіцебанї чи Рускобанї) можна припустити, що моделі могли мігрувати із Закарпаття в Трансільванію, а не навпаки.

Якщо брати до уваги й те, що Бланско, з огляду на географічну близькість та особисті контакти власників на початку XIX століття, знаходилося під безпосереднім впливом Гляйвіца (сучасне Глівіце у Верхній Сілезії), а в 60–90-х роках стає провідним європейським центром литва [24, с.199], згаданий каталог слугує важливим матеріалом для порівняльного аналізу виробничих програм і художньо-стильових і конструктивно-технологічних особливостей виробів художнього литва Закарпаття кінця XIX століття.

Окремий цех Кобилецько-Полянського підприємства випускав асортимент продукції, подібний до заводу “Dolha” – грубки опалення, кухонні плити, садово-паркові меблі, сакральні й обрядові предмети [21].

У 1903 році завод був викуплений від держави підприємцем Еммануелем Братманом, а в 1907 році перейшов у власність його нащадка Йозефа Братмана. У 1908–1912 роках виробництво було суттєво модернізоване: встановлено парові турбіни, гідравлічні, пневматичні та фрикційні преси, сучасні металообробні верстати, здійснено електрифікацію. Крім того, було збудовано гартувальний, шліфувальний і нікелювальний цехи, встановлені генератори для виробництва газу для нових випалювальних печей. Усі об’єкти на території заводу були сполучені між собою вузькоколійкою.

Таким чином, Кобилецько-Полянський завод Братмана, починаючи з 1908–12 років, стає технічно й технологічно найдосконалішим серед металургійних підприємств краю. Однак цех дрібної побутової пластики із завершенням епохи чавуну згортає свою роботу [25, с.220].

З приєднанням Закарпаття до Чехословаччини підприємство було змушене з тих самих причин, що й інші металургійні заводи Закарпаття, зменшити виробництво, а також частково перепрофілюватися на лісопереробну галузь. З попередньої продукції залишилося тільки виробництво сільськогосподарського реманенту (лопати, сокири, мотики і т. д.), крім того, на заводі почалася переробка ділової деревини [26, с.134].

Серед невеликих металургійних заводів, які працювали в досліджуваній період на території Закарпаття й продукували художнє литво, дещо осібно стоїть завод у с. Тур’я-Ремета. Як і Кобилецько-Полянське підприємство, він належав державі. Чавунні грубки та посуд тут виготовлялися вже в 20-ті роки XIX століття. Особливістю цього підприємства можна вважати й те, що поява першого художника-моделювальника В.Кінне тут зафіксована в 1840 році, невдовзі після появи на Шелестівському заводі В.Вілашека [16, с.40]. Як твердить відомий німецький історик Бідерман, саме тут у 1850 році було відлито надмогильний пам’ятник саксонському королю, що й сьогодні стоїть у словацькому містечку Криване [27, с.21]. На подвір’ї ужгородського замку знаходиться інший відомий твір цього автора – скульптура Геракла, відлита в 1842 році. Каталоги виробів цього підприємства автору віднайти не вдалося. Однак деякі дані свідчать про те, що В.Кінне, окрім творів скульптурної пластики, мав власні розробки чавунних грубок. Зокрема, у документах Фрідешівського металургійного заводу, вивезених відомим угорським колекціонером Палом Рампахером до Будапешта, є відомості про те, що в лютому 1841 року В.Кінне надіслав до маєтку Шенборнів серію креслень грубок нового типу на восьми аркушах із пропозицією запровадити їх виробництво на мукачівських заводах. Із цієї серії було закуплено три типи грубок загальною вартістю 60 форинтів [16, с.42]. Уже цей факт дає можливість зробити висновок про те, що моделі виробів мігрували не лише з мукачівських заводів у Лисичево-Довге та Кобилецьку Полянню, але й кращі авторські розробки цих заводів могли бути використані на мукачівських підприємствах. Зважаючи на те, що мукачівське художнє литво було визнане кращим в Угорщині, можна припустити, що такого ж рівня вироби випускалися на заводі в с. Тур’я-Ремета.

Висновки:

1. Важливу роль у становленні дизайну побутових виробів у Закарпатті на початковому етапі хронологічних меж дослідження відіграли провідні центри литва в Берліні, Гляйвіці та Бланско. Свою не менш важливу роль відіграли в цей час й особистості – В.Вілашек, А.Шоссел і В.Кінне як митці й Шенборни як популяризатори цих ідей та організатори виробництва. Це привело до заснування в 40–50-х роках ХІХ століття власної традиції художнього литва. У період другого етапу промислового перевороту (60–70-ті роки ХІХ століття) саме ця традиція й трансформувалась у дизайн побутових виробів. Остаточне її формування відбувається в кінці ХІХ – на початку ХХ століть.

2. У цей період ливарні заводи Закарпаття не тільки сприймали формотворчі імпульси з провідних європейських центрів литва, але й частково ретранслявали їх на цілу Угорщину. Фактично, регіон сам стає одним із таких центрів у межах угорської частини Австро-Угорщини.

3. У 60–90-х роках ХІХ століття моделювальники ливарних заводів Закарпаття, створюючи утилітарні речі, намагалися не лише розширювати асортимент і типологічні ряди виробів, але й урахувати при цьому потреби окремих соціальних верств населення. Це є додатковим підтвердженням того, що їх вироби можна віднести до дизайнерських.

4. З огляду на матеріально-технічну базу (чавунне литво) та окраїнний статус регіону, цей дизайн був приречений на короткий період існування. Із завершенням епохи чавуну він занепадає. Вирішальну роль у цьому відіграв той факт, що технологія першого етапу промислового перевороту (чавунне литво в комерційній кількості) була пристосована до соціальних наслідків його другого етапу (різкий ріст міського населення).

5. Перша світова війна та входження Закарпаття в склад Чехословаччини остаточно завершили цілу епоху в ливарній справі краю – епоху художнього литва. На відміну від провідних ливарних центрів, які завчасно переорієнтувалися на машинобудівну галузь, закарпатським заводам цього зробити не вдалося. Ті з них, що не були закриті, випускали технічну продукцію, яку, не зважаючи на певний технологічний рівень, за своїм значенням у матеріальній культурі не можна порівняти з художнім литвом.

6. Культурологічний аспект становлення дизайну побутових ливарних виробів слугуватиме важливою науковою базою для подальшого формотворчого та художньо-стильового аналізу асортименту виробів закарпатських ливарних заводів у рамках хронологічних меж дослідження.

1. Grolich V. Blanenská umělecká litina [Текст] : монографія / V. Grolich. – Brno, 1995. – 141 s. : 115 Obr. – ISBN 80-85048-26-4.
2. Rasl Z. Decorative cast iron work [Текст] : монографія / Z. Rasl. – Praha : Listy NTM, 1980. – 172 p. : 115 Il.
3. Rasl Z. Odkaz ze století páry a železa : stavební a umělecká litina kolem nás [Текст] / Z. Rasl // Dotyk : revue pro vztah umění a byznysu. – 1997. – № 1. – S. 10–11.
4. Dusek Z. Stavebni litina [Текст] / Z. Dusek // Česka umělecká litina. – Praha : Listy NTM, 1978. – S. 107–119.
5. Čeladín J. Umělecká litina ve sbírce Muzea Blansko [Текст] : katalog / J. Čeladín. – Blansko : Muzeum Blansko, 2006. – 54 s. : Obr. – ISBN 80-903081-9-8.
6. Poche E. Česka umělecká litina [Текст] : монографія / E. Poche. – Praha, 1953. – 88 s. : 122 Obr.
7. Даниленко В. Я. Дизайн [Текст] : підручник / В. Я. Даниленко. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320 с. : 664 іл. – ISBN 966-8106-01-06.
8. Kiszely G. A magyarországi öntészet története képekben (Hungarian casting in pictures) [Текст] : монографія / G. Kiszely. Budapest : Korvina, 1978. – 108 Old.
9. Ernyey G. Made in Hungary: the best of 150 years in industrial design [Текст] : монографія / G. Ernyey. – Budapest : Rubic Innovation Foundation, 1993. – 155 p. : 136 Il. – ISBN 963-04-2505-X.
10. Шаш А. Нарис соціальної і господарської історії Шенборнської латифундії мукачівсько-чинадівської в першій половині ХVІІІ століття [Текст] / А. Шаш // Науковий збірник тов. “Просвіта” в Ужгороді. – Ужгород : Тов. “Просвіта”, 1932. – Роч. 9. – С. 22–49.
11. Puztai L. Magyar öntöttvasművesség [Текст] : монографія / L. Puztai. – Budapest : Műszaki könyvkiadó, 1978. – 147 Old. – ISBN 963-10-2052-2.

12. Mýška M. Založení a počátky Vítkovických železáren 1828–1880 [Текст] : монографія / М. Мýška. – Ostrava : Krajské nakladatelství v Ostravě, 1960. – 114 s. : 28 Obr.
13. Grolich V. Výtvarní umělci v historii Blanenské umělecké litiny [Текст] / V. Grolich // Regionální sborník okresu Blansko. – 1986. – S. 27–37.
14. Мільчевич С. І. До питання про становлення і розвиток дизайну на Закарпатті XIX – XX століття [Текст] / С. І. Мільчевич, А. П. Павлів // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. – Львів : НУ “Львівська політехніка”, 2004. – Вип. 505. – С. 393–396.
15. Філіп Л. І. Побутове і художнє литво Закарпаття (XIX – поч. XX ст.) [Ілюстр. текст] : каталог виставки / Л. І. Філіп, Г. Л. Філіп. – Ужгород : Міська друкарня, 1995. – 19 с. : 15 іл.
16. Pusztai L. A munkácsi vasontode jelentosege [Текст] : монографія / L. Pusztai. – Budapest : Ontodei Muzeum, 2005. – 48 Old. – HU ISSN 1417-1058.
17. Karkan A. Nerostné hodnoty: historie těžby a podnikání [Текст] / A. Karkan // Technická práce v zemi Podkarpatoruské (1919–1933). – Užhorod : Statni tiskárna v Užhorode, 1933. – S. 183–218.
18. Dolha-Rokamezöi vasgyár es vaso-kapa hamor reszvenytarsasag [Ілюстрації, текст]: verkaufsbedingungen. – Budapest, 1907. – 60 Old.
19. Мицюк О. Нариси з соціально-господарської історії б. угорської нині Підкарпатської Русі [Текст] / О. Мицюк. – Ужгород : Новіна, 1936. – Т. I : До другої чверти XVI в. – 246 с.
20. Kabola-Polianer eisenwerke und stahlhutte [Ілюстрації, текст] : preisblatt. – Budapest, 189(?). – 70 p.
21. Kabola-Polianer eisenwerke und stahlhutte. Josef Bratmann [Ілюстрації, текст] : preisblatt. – Budapest, 1912. – 39 p.
22. Книга обліку кадрів залізообробного та чавуноливарного заводу Братмана в Кобилецькій Полянці 1884–1924 рр. / Державний архів у Закарпатській області – Ф. 870, оп. 3, спр. 1, арк. 1–148.
23. Gegenstände aus Feineiserguss Blansko [Ілюстрації, текст] : preisblatt. – Blansko, 189(?). – 76 p. : II.
24. Sedlářová J. Blanenská litina a její průkopník starohrabě Hugo Franz Salm [Текст] / J. Sedlářová // Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století : úředník a podnikatel : sborník příspěvků z 26. plzeňského symposia k problematice 19. století. Plzeň, 23–25 února 2006 r. – Plzeň, 2006. – S. 195–211.
25. Mach K. Průmysl a živnosti [Текст] / K. Mach // Technická práce v zemi Podkarpatoruské (1919–1933). – Užhorod : Statni tiskárna v Užhorode, 1933. – S. 218–221.
26. Beneš K. Železnice na Podkarpatské Rusi Praha [Текст] : monogr. / K. Beneš. – Praha : Listy NTM, 1995. – 161 s. : 76 Obr.
27. Biderman H. Das eishutten-Gewerbe in Ungarn und dessen fruheren Annexen [Текст] : монографія / H. Biderman. – Pest-Grac, 1857. – 29 p.

В статтє виявлено место закарпатского чугунного литья в литейном деле Венгрии того времени и Центральной Европы вообще. Автором подан инновационный взгляд на чугунное бытовое литье как на одну из форм зарождения промышленного дизайна.

Ключевые слова: *Закарпатьє, чугунное литье, дизайн.*

In this article is researched the place of the Transcarpathian iron casting in the Hungarian and central European casting craftsmanship as well. The author provides an innovational view on the iron casting of everyday goods as a form of establishment of the industrial design.

Key words: *Transcarpathya, iron casting, design.*

УДК 75.03:7.038.6
ББК85.14

Наталія Мархайчук

**СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ ХУДОЖНЬОЇ
МОВИ НЕФІГУРАТИВНОГО ЖИВОПИСУ
(на прикладі методу/концепції ненаративності)**

Публікація присвячена дослідженню особливостей художньої мови ненаративних творів у межах нефігуративного живопису. Висвітлено стилістичні особливості ненаративних творів, указано на притаманні творчості мистців, що працювали в межах даної концепції, відмінності, зумовлені ідіолектами мови кожного з художників.

Ключові слова: *нефігуративний живопис, концепція ненаративності, сучасний живопис.*

Події, які відбулися у вітчизняному мистецтві 80-х рр. XX ст., уможливили жадану зміну естетичних полюсів, спровокувавши бентеження системи художніх цінностей і різноманітність

мистецьких явищ. У бурхливі 80-ті належність до новомистецтва стала “модною”, а ніби випадково отримана творча свобода дозволяла будь-які напади на “великий і жакликий” (О.Якимович) реалізм. Протистояння поміж *старим* і *новим* визначало ситуацію межі 80–90-х. У принципі концепти постмодерністського дискурсу спричинили вагоме трансформування структури та сутності мистецьких творів, викликавши бум “актуального” мистецтва, своєрідна мова якого відповідала новому мистецькому мисленню й лише в поодиноких випадках ніби навмисно зберігала відгомін традиційної художньої мови. Більшою мірою вона була принципово новою, оскільки опанувала нові, не знані доти матеріали та формувалася в межах “сфери візуального”. Мовні ракурси в ситуації *сучасного* арт-простору розширилися, докорінно змінивши його сутність, у результаті чого *сучасне мистецтво* стало індивідуалізованим проявом постмодерного світовідчуття, утіленого у форму художнього об’єкта, концептуальної ідеї, дії, комунікації, тобто всього того, що від своєї природи позбавлене художності. Подібні трансформації в структурі видово-жанрових меж мистецтва призвели до визнання в рамках *сучасного мистецтва* актуальності конструктивних принципів візуальних мистецтв, “нарцисичних” форм творчості та, як наслідок, настирливі переконання в “смерті” мистецтва *образотворчого* (особливо в його станкових формах).

Проте чи не одразу стає зрозумілим, що цим “пророцтвам”, зокрема стосовно “смерті” живопису, не судилось збутися. Серед живописців тоді було багато тих, хто безболісно вживався в нову мистецьку систему. Але ще більше тих, хто був глибоко переконаний, що розуміння живопису як художньо-естетичного відображення дійсності є споконвічною даністю. У вітчизняному мистецтві живопис, витримавши натиск “некрофільії постмодерна та одновимірності візуальності концептуалістів”, залишався вагомим видом *сучасної* творчості, а “картинна” форма художнього мислення за інерцією продовжувала виконувати роль свого роду еквівалента “*справжнього*” мистецтва. Українські живописці, які пройшли радянську академічну школу та були виховані на ідеалах класичного мистецтва, прагнули заглибитися у формальні таємниці живопису, а не знищити картину-як-річ, як того вимагали концепти актуального мислення. Завдяки плюралізму часу новітні мистецькі пошуки не могли бути зведеними до повного нівелювання живописом на користь “онтологічного нігілізму” трансавангардистів. Так, на межі 80–90-х рр. ХХ ст. в українському мистецтві, поруч із розвитком традиційної образотворчості та розвоєм візуального мистецтва, відбувається реактивація нефігуративного живопису. На початку 90-х мистцям, які практикували в царині нефігуративного живопису, стає зрозумілим, що існуюча на той час у межах поля абстрактної творчості термінологія недостатньо відображає існуючі художні пошуки. Саме тоді Т.Сільваші, який завжди тяжів до огортання власної практики формами теоретичного дискурсу, здійснював поступи до розширення. Зокрема, він зазначав, що протягом тих століть, коли образотворче мистецтво розумілось як “*метод для видозмінення світу*”, у ньому функціонували сталі змістовно-естетичні ідеали – так звані “**великі нарративи**”, що базувалися на бажанні художника (як “*наратора*”) донести до глядача (“розповіді”) тогочасну “картину світу”, опираючись при цьому на пануючі ідеали особистості, вроди, слави, честі, духовного ідеалу епохи тощо.

Своєрідність творів такого роду *нарративного* мистецтва визначалася домінуючим “артистичним кодом” (Р.Якобсон) [27, с.157], а об’єктом, як указує Х.Ортега-і-Гассет, були ті ж атрибути, які люди зустрічали щодня: самі люди з їх людськими стражданнями та пасіями; і власне таку “сукупність засобів, якими досягається їхній контакт з усім, що є цікавим в людському бутті”, більшість і розуміла мистецтвом [11, с.234]. Однак зміни художньої мови протягом ХХ ст. спричинили появу нової методологічної парадигми мистецтва в цілому, змінивши самі підвалини мистецького мислення, засади змістовності мистецької творчості та структуру художньої мови. Як справедливо вказав Г.Гадамер, “якщо б сучасний живопис спробував послуговуватися класичною (в розумінні *традиційної*. – Н.М.) живописною мовою, це було б читанням напам’ять”, тобто ситуацією, коли наратор не шукав би необхідних для вираження своїх переконань актуальних слів, а послуговувався чиймись уже колись висловленими, готовими думками [5, с.178]. Безперечно, у різні епохи художник, одночасно виступаючи й учасником буття і його спостерігачем, по-різному це буття відбиває – то як ремісник, що виступає провідником прийнятих естетичних ідеалів, то як автор-деміург, у якого жадання втілити свій *дар*, креативність постають головним життєвим *принципом*, а *творчість* є *способом буття*. У межах

сучасного мистецького процесу “художник” – феномен, який позначає і генія, і аутсайдера (Т.Сільваші). Він генерує унікальне приватне бачення, візуалізує власну точку погляду на реальності сьогодення. Його мета – бути реалізованим, творячи себе самого. Він перестає бути “рабом серед інших рабів, втлумачуючи іншим рабські уявлення як треба бачити світ, як треба думати і відчувати” (О.Якимович), виступаючи медіумом, що однаково осібно чи то веде розмову з Богом, чи то констатує реальність. У добу *сучасності* “вичерпність традиційних методів мислення, жорстока влада дискурсу над філософами змушують їх шукати нових форм рефлексії. Вони спонукають занурюватися у буттєві мовні сутності не стільки через наративи, або оповідь про світ, скільки через вслуховування в нього” [6, с.142]. Автора-деміурга цікавить не “*природа, що створена, але не творить*” – тобто світ одиничних речей, а “*природа, що створена і творить*” – на кшталт платонівського світу ідей, що існує в Абсолюті та визначає буття речей¹. В основі його творчості лежать *ейдетичні принципи*, за якими художник прагне зафіксувати в матеріалі досягнуті “чистим спогляданням” постійно наявні споконвічні “*idei*”. Мистець не просто відмовляється “розповідати” про світ. Він, послуговуючись словами А.Шопенгауера, “*вириває об’єкт свого споглядання зі світового потоку й ставить його ізольовано перед собою; і це окреме явище, що в життєвому потоці було щезаючи малим елементом, стає для мистецтва посланцем єдиного, еквівалентом нескінченно великого в просторі та часі*” [26].

Висловлені вище принципи “*наративу свободи*”, які були практично забутими в офіційному радянському мистецтві, багато в чому визначили подальший хід розвитку вітчизняного мистецтва. Зокрема, саме в цьому річищі в українському мистецтві першої половини 90-х рр. ХХ ст. потужно означається нефігуративний живопис, існуючий у *відкритому* мистецькому просторі незалежно від застережливого піклування наратора, який протягом століть, “*наче божественне око, утаємничившись, спостерігав за тим, що відбувається*” [4, с.229]. Абстрактний живопис від свого виникнення не “розповідає” про матеріальні сутності, оскільки його головним завданням стає свого роду “опредметнення”, візуалізація суб’єктивних світів. Нефігуративне мистецтво, ґрунтуючись на довічних істинах, перестає цікавитися реаліями “*мало́го часу*” (за М.Бахтіним – сучасність, найближче минуле й очікуване майбутнє. – *Н.М.*), і, затримуючи плинність дійсного часу, звертається до часу “*великого*” [2, с.372], у контексті якого *natura naturans* стає його об’єктом.

У рамках проекту “Ненаративний живопис” (1996 р., м. Київ) уперше була вжита нова дефініція в царині нефігуративної творчості – “*ненаративність*”, яка достатньо чітко відбила практично-теоретичні пошуки мистців, що взяли в ньому участь. В оприлюдненому саме в межах цього проекту “маніфесті” Т.Сільваші задекларував, що *ненаративний живопис, відмовляючись відображати будь-що за винятком самого живопису, постає як “сама реальність” і, будучи свого роду “есенцією живопису”, є однією з самих “найнарцисичніших” версій самоідентифікації живопису* [8]. Спочатку ця дефініція здавалася виключно робочим поняттям, але із часом вона означила окремий напрям у межах вітчизняного нефігуративного живопису, для творців якого цей **метод** (за визначенням О.Петрової) “*не має на меті передати щось, він не відображає нічого, крім самого живопису. Це ніби істина живопису, його самопредставлення, де митець – лише провідник. Ненаративність – не відбиток реальності, а сама реальність*” [12, с.67]. Слід підкреслити, що із загалу нефігуративного малярства 90-х одним із перших виокремився саме ненаративний живопис, поставши як “передчуття чогось зовсім нового, мрії, марення “новими гармоніями” [22, с.132], породивши новий дискурс у полі нефігуративного малярства, подібно до того, як майже сто років тому це сталося із супрематизмом, який К.Малевич означив як завершальну стадію абстрактної творчості й живопису взагалі (чи не вперше в історії мистецтва проголосивши його “смерть”).

У невеликому маніфестарному тексті названого вище проекту [8] Т.Сільваші, знаходячись у межах краших традицій абстрактної творчості, декларує, що “*ненаративність – есенція живопису, царина прако́льору*”. Безперечно, що ця аксіома тотожна міркуванням апологетів вітчизняної абстракції, які були переконані, що **колір і фактура** є основоположною живописною сутністю. Аналіз представлених у згаданому проекті композицій унаочнює, що для їхніх

¹ Концепція ранньосередньовічного філософа Іоанна Скота Еріугени, викладена в трактаті “Про поділ природи”.

творців живопису, насамперед, мислиться тим простором, де колір панує як *предмет* живопису, а живописець є медіумом, який через повне підкорення природі кольору переводить його з онтологічної стадії в екзистенціальну [20, с.8–9]. Зазвичай колір у живопису, де він завжди був одним з основних засобів художньої виразності, діє у своїй фізичній, оптичній, естетичній, психолого-фізіологічній і символіко-культурологічній якості. У мистецтві Нового часу, і особливо у ХХ ст., тлумачення субстанції кольору набуло особливого значення. Від засобу “забарвлення” форми в живописі класицизму й пізніше в академічній практиці він стає носієм сенсу й метамови живописця¹. К.Моне, В.Ван-Гог, П.Гоген, А.Матіс, О.Богомазов, В.Пальмов, Д.Бурлюк, а особливо В.Кандинський і К.Малевич шукали нового відчуття кольору; у їхній творчості колір постав у всій своїй мінливості та набув принципово нового значення. Ці художники, яких, у першу чергу, вабили онтологічні якості кольору, впевнилися, що колористична цінність живопису досягається через його метафізику, оскільки сам колір є фізичним виявленням духовної еманациї світла та має сильний сакральньо-енергетичний вплив на свідомість людини. Саме на цих досягненнях мистецтва початку ХХ ст. базують своє розуміння кольору як найважливішого формального засобу виразності живопису, головного концепту його поетики українські нефігуративісти 90-х. Приміром, О.Петрова засвідчує, що для неї колір – “храм духовності, в якому я не самотня – з глядачем... Колір обдаровує спогадами снів, у яких сріблястою рибиною або легким птахом пірнаєш у червоногаряче, синє або біло-рожеве розмаїття палітри. Випромінювання кольору – знак присутності Бога, явленого в сяянні кожному, хто налаштований на щасливе спілкування”². У наведеній фразі мисткині колір осмислюється як комунікативна структура, як головуючий чинник метамови сучасного нефігуративного живопису. Не менш відчутним у наведеній цитаті є й близьке до платонівського “божественне” розуміння кольору, за яким закони кольорової гармонії логічно ніким не пізнані й відомі лише Богу. У розумінні О.Петрової, колір – не лише семантичний засіб бачення світу, а й носій уміщеної у свідомості живописця Істини, яку можна привідкрити, але не досягнути остаточно.

У численних інтерв’ю та публікаціях Т.Сільваші маніфестує, що “тіло живопису є *дискурс таємниці*. І найбільша з них це *колір*” [14, с.30]. Колір, який у матеріальному світі вважається засобом позначення чи прикрашання тіла, предмета або події, уже не сприймається у своєму первородному смислі. Сповнений не залежною від усього оточуючого світу внутрішньою значимістю, він містить у собі особливу сакральну енергію [16], яка знаходиться поза межами баченого спектра (у галузі феноменального) й здатна відображати стан душі, її психологічний настрій, навіть впливати на фізичний стан людини. Колір як “*креативний червень*” метафізики Живопису поєднує в собі есенційність (розуміння кольору як “відчуття”, а не бачення його лише як матеріальної фарби) й енергійність (вплив кольорових хвиль на емоційний стан людини). Живописець спочатку есенційно вживається в колір, а потім екзистенційно застосовує його. Таким чином, метод/концепція ненаративності презентує колір як одну з головних для живописця особистісних речей, яка в онтології творчості існує серед інших концептів на рівні інтимних “мовчазних знаків”. Колір свідчить про приховане в таємничих глибинах внутрішньої змістовності знання, яке не вміщується у слові, і є “ментальним оператором” внутрішнього світу живописця, тією епістемологічною метафорою, що визначає специфіку салієнтності ненаративних творів (та нефігуративного живопису в цілому), що дозволило Т.Сільваші проголосити ненаративність “*есенцією живопису*”, яка змальовує *чисте*, незалежне від матеріального буття духовне життя.

Наголосимо, що змістовність таких композицій базується на самодостатній виражальній цінності кольору як сенсопростору. Чистий колір, на думку О. Раппапорта, “не має місця існування іншого, ніж як “*умозрєние*” (російська. – *Н.М.*), тобто чисто інтелектуальне буття. І ось тому та нова предметність, яка створюється абстрактними кольоровими композиціями, має переносити нас до суто інтелектуального буття та “*умозрєния*” (російська. – *Н.М.*)” [17, с.153].

¹ Проблему впливу кольору на емоційний стан людини чи не вперше в історії розвитку філософії мистецтва порушив І.-В.Гете в праці “Нарис вчення про колір”. Там само він підняв питання про закономірності колірних сполучень, світла тощо. Пізніше його знахідки стали ґрунтом для пошуків імпресіоністів, постімпресіоністів та авангардистів.

² Цит. наведена за матеріалами персональної виставки О.Петрової “Іспанія твоя і моя”, що відбулася в березні 2003 року в Державному музеї зарубіжного образотворчого мистецтва.

І якщо поодиноким чистим колір позбавлений динамічних можливостей, то гармонійність сполучень різних кольорів долає цю статичність, створюючи активний живописний простір із своїми вимірами часу. Таке розуміння сутності кольору надало О.Титаренку привід порівняти нефігуративну картину-предмет із “рікою кольору десь там, над несталосями, мінливостями землі” [23, с.8], із “живописними крилами”, які опираються на колір і світло.

Категорія “живописець” також є не менш важливою для осмислення змін у просторі нефігуративної творчості. Підкреслюючи своє ставлення до Живопису, художники схильні ідентифікувати себе зі “справжніми живописцями”. Для них художник, що пише фарбами, є професіоналом, але не обов’язково живописцем, здатним відчувати найтонші вібрації кольорового світла, бути в контакті саме з живописним явищем. Таке визначення вказаної дефініції, безперечно, вужче від схожих за значенням термінів “художник” чи “мистець”, бо дар художника-живописця більшою мірою пов’язаний із загостреним відчуттям кольору та метафізикою кольорового світла. **Колір** – головна з необхідних якостей справжнього живописця, який здатен побачити, відчути і, “як труба”, “пропустити” через себе колір, дати йому можливість проявитися на полотнищі¹. Через це Живопис сприймається як реальний особистісно-ціннісний діалог художника й кольору. “Живописець – транслятор кольору, що відмовляє в момент творчості особистому. Лише через забуття власного “Я” можна осягнути онтологічну сутність кольору”, – засвідчив Т.Сільваші [1].

Для живописця важливою є й наявність розвинутого відчуття колористичного світла, яке надає Живопису загадки, що відрізняє його від живопису-як-ремесла. Філософські енциклопедичні словники тлумачать колір як безпосередню властивість світла викликати в людини зорові відчуття відповідно до спектрального складу світла, що відбивається чи випромінюється. Від довжини світлових хвиль залежить фізичне відчуття людиною кольору, бачення забарвлення предмета чи форми. У свою чергу світло – це частина “оптичного випромінювання в інтервалі частот, що сприймаються людським оком” [9, с.34]. Проблема світла в живопису завжди була актуальною в теорії мистецтва. Так, О.Раппопорт визначає світлове тло картини як важливу “субстанцію картинного простору” [17, с.44]. Воно створює особливу атмосферу субстанціональних якостей, що містить у собі символіку особливого “закартинного світу” (термін О.Раппопорта), яка виникає в умовно-реальних універсалиях обмеженого рамою простору². На думку німецького теоретика другої половини ХХ ст. Г.Бьома, світло забезпечує фактичний внутрішній зв’язок цього “закартинного світу”. Європейські живописці другої половини ХХ ст. (зокрема, Дж.Верхейсен, І.Клайн, Л.Фонтана) визнавали, що, з “одного боку, позбавлене вимірів світло картини несе в собі її сутність, а з іншого, – викликає в кожному, хто здатен бачити (виділено мною. – Н.М.), певне відчуття: світло сприймається не як таке, що “нічого не значить”, а знаходить відгук у глибинах особистості та вписується в її досвід” [3, с. 57]. Так, “живописне світло” в деяких творах постає як основний виражальний засіб, здатний відображати сутність, сакральність живописної композиції, породжувати відчуття втраченої гармонії. Крім того, живописне світло “сповнене особливої здатності розмивати кордони поміж зовнішньою реальністю (тим, що ми бачимо перед собою) та нашим внутрішнім досвідом, який мислиться як відокремлене від цієї реальності явище” [17, с.57].

У візантійському та давньоруському іконописі світло, перш за все, мало онтологічні якості, які втілювалися через символіку кольору. Із часом, від ХVІІ ст., світло в живопису розумілося як щось цілком реальне – вологість повітря чи струмені світла – тобто як один із засобів “бачення середовища” [25, с.187]. Перед художниками постала необхідність пошуку методів зображення такого зматеріалізованого світла. У результаті цього процесу, як стверджує В.Хофман, “барвна матерія все більше проникає до свідомості мистця й постає фактором, що бере участь у творчому процесі, фактором, який певним чином впливає на художника” [24, с. 325]. Так, уже в імпресіоністів збагачується не лише колористична багатобарвність полотен, але й фактура картинної поверхні, яка відтоді вже не є “пласкою”. Властивий колишньому

¹ Цит. наведена за матеріалами інтерв’ю автора з Т.Сільваші з власного архіву автора.

² Під умовно-реальними універсалиями О.Раппопорт розуміє світло та “повітря” картинного простору. Див.: Раппопорт А. “Веревки” Ильи Кабакова: опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа / А. Раппопорт // Советское искусствознание: сб. ст. / ред. В.Полевой и др. – М. : Советский художник, 1990. – Вып. 26. – С. 44–45.

малярству переважно гладенький живописний шар поступається практично “барельєфній” поверхні сучасного живопису, яка в реальному освітленні починає жити власним життям, де з’являються реальні тіні, “грають” вібрації живописного світла тощо.

Особливе значення для осмислення важливості феномену світла в абстрактному живописі в другій половині ХХ ст. мала творчість Дж.Верхейєна, який увійшов до історії мистецтва як містик світлоколюру, що своїми “пан-хромами” прагнув викликати відчуття справжнього світла. У теоретичній і практичній діяльності мистець порушує питання на кшталт: *як змінюється якість кольору, коли зростає чи зменшується кількість світла, що на нього падає; як світло виникає зсередини кольору* тощо. “Надреальність” світла він розумів як зведені в одне ціле простір і час, глибину та близькість, предмет й освітлення. Завдяки своїй енергетиці, він здатний створити єдине силове поле картини, що не є тотожним її матеріальній живописній поверхні. У більшості нефігуративних творів відчуття цього метафізичного світла, яке властиве роботам Я.Вермеєра, Дж.Верхейєна, М.Ротка, є очевидним. У ненаративних полотнах світло, що виникає над живописними шарами, заглиблює дискурс живописної “таїни”. “Фізичний спектр кольорів, – як підкреслює О.Петрова, – виявляє ідеальне за принципами, близькими до Візантійської системи колоризму (фотодосії. – Н.М.) – колір втілює Бога у випромінюванні світла. Нефігуратив – шлях до такого бачення “духовним зором”¹.

Підсумовуючи викладене вище, ствердимо, що властиве живописцям “кольоромислення” в сучасному живописі посіло місце нової “епіфанії”, що значно відчутно в ненаративних творах. Живописці ретельно та послідовно вибудовують багатшарову колористичну масу, яка створює світлоносну ауру полотна. Хроматичні категорії, які для традиційного репрезентативного живопису не є такими, що визначають його головну сутність (змістовність), у ненаративності стають основною семіотичною цінністю.

Проте, говорячи про особливості стилістики, варто обумовити й інші, не менш важливі елементи картинної площини нефігуративних творів. Колір, що постає основним структурним елементом поезики ненаративності, перш за все є *об’єктивною*, а не пластичною категорією. Будучи нематеріальним речником, він “народжується” з фарб різних за структурою, продиктованою фактурою чистих барвникових пігментів. З матеріальних фарб, незалежно ні від предмета зображення, ні від стану, який той виражає, формується живописне середовище твору, “складається” живописна поверхня картини – фактура полотна.

Фактура, що з другої половини ХХ ст. постає одним із визначних чинників новітнього живопису, є важливим засобом виразності, притаманним формальній мові ненаративних творів, який багато в чому визначає сутнісне навантаження полотна. Зазначимо, що те, що “фактура – це зміст живописних поверхонь”, Л.Попова сформулювала ще в 1919 р. [21, с.112], підкреслюючи єдність об’єктивної (сенсової) та пластичної якостей фактури в безпредметному живопису. У ненаративних творах фактура – як продиктований манерою художника принцип матеріального розташування маси фарб на полотні, органічний взаємозв’язок зовнішньої та внутрішньої структури живописної поверхні – є однією з основних стилістичних ознак. Для кожного з художників, що експериментували в межах методу/концепції ненаративності, характерні різні, відмінні від інших художні манери. Однак особливе ставлення до фактурного вирішення живописної поверхні притаманне всім без винятку. У значній частині полотен фактура набуває самодостатності, що дозволяє прочитувати твір як “*матеріально-уречевлений згусток*” оточуючого космосу. Таке ставлення до фактури сформувалося наприкінці ХІХ ст. Відтоді сучасні живописці доволі уважно ставляться до пластичних відносин. Нефігуративістів, зокрема, вирізняє дбайливе ставлення до динаміки кольорових мас, яка є основою створення колористичних композицій, характеру та напрямку мазка.

Пригадаємо, що чи не першими культивувати мазок як вагомий, значимий елемент картинної площини почали ще венеціанці. Відтоді цей важливий конструктивний елемент картини розвивається в незалежному від зображеного предмета напрямі – чи як складова індивідуальної манери живописця, чи як певна ознака стилю. Опанування пастозним мазком відкрило живописцям нові можливості, поставило перед ними нові проблеми. Соковитий, сповнений динаміки пастозний мазок спровокував конфлікт поміж міметичністю живописного нарративу та жи-

¹ Цит. за вид.: Петрова Ольга. Виставки : каталог / Ольга Петрова. – К. : Бліц-принт. 2002. – С. 9.

вописом, спрямованим до спонтанних, першородних вражень. Наслідком подібних змін і став розвиток картини як певної суверенної реальності. У живописному творі поступово зменшується значення того предметного змісту полотна, яке визначало його інформативність, що, безперечно, призвело до “розпредметнення” живопису [24, с.325] та зумовило виникнення безпредметного живопису. З того часу для кожного з мистців-нефігуративістів, крім власне колористичних характеристик живопису, важливими чинниками постають динаміка мазка, густота, тактильні характеристики фарб як носії самостійності пластичної якості. Сповнена своєю природною фактурою, в’язкістю, щільністю, фарба виступає “стихійним початком” творчості. Мистець мислить поверхню полотна як ціннісну, коштовну. Свого часу К.Малевич запевняв, що “будь-яка живописна площина, будучи перевтілена в живописний рельєф, є штучна фарбна скульптура, а будь-який рельєф, перевтілений у площину, є живопис” [7, с.52]. Якість живопису-ремесла розуміється як “готовність”, закінченість поверхні, її зернистість, текстура, навіть можлива скульптурна виразність і тектонічність. Від того, яким матеріалом наповнюється живописна поверхня, залежить насиченість картини певними ілюзорними, оптичними ефектами.

Фактура ненаративних творів – від барельєфного “імпасто” до гри прозорих шарів у межах одного тону – розуміється як упорядкований через креативні поклики мистця хаос, виражений через “живописне тіло”. Відтак можна зробити висновок, що на відміну від живопису як вербальної комунікації (живопис–1) ненаративний метод/концепція – як живописна творчість (живопис–2) – полягає, користуючись висловом О.Раппопорта, “у створенні живописного тіла з його органікою та енергетикою, і це тіло ніяк не може бути просто знаком, що відповідає чомусь у цьому світі” [17, с.161]. Живописна творчість – не наслідок “мовної редукції” чи символічної комунікації, а своєрідне розширення світу, оскільки впевнено вводить до образотворчості те, що раніше вважалося таким, що існує лише в уяві поза тілесним світом.

Зазначимо, що основними **композиційними принципами** в ненаративних творах виступають принципи “монтування” кольорових поверхонь і “накладання” живописних просторів, завдяки яким твори збагачуються смисловою змістовністю. У переважній більшості ненаративні композиції є великоформатними. Цікаво згадати, що О.Федорук доволі влучно підмітив свого роду невідповідність поміж великим форматом полотен і “камерністю” їх виконання. Дослідимо цю думку більш докладно (з огляду на проблеми монументального й станкового в образотворчому мистецтві).

Перш за все підкреслимо, що великоформатна нефігуративна картина не створюється як звичайний монументальний твір задля того, щоб “співвіднести людину з такими масштабними одиницями, як людський колектив”. Проте її автор прагне залучити глядача до цілісного бачення оточуючого світу (в кінцевому підсумку – до Космосу). Будучи зверненим до імперсонального у внутрішньому світі особи, ненаративний твір не стільки надає відчуття власної масштабності, як, користуючись спостереженням В.Прокоф’єва, “цілий світ готовий принести людині, зробити предметом його особистого, окремого, навіть миттєвого відчуття... Він крокує від універсального до індивідуального, від великого до малого, щоб у цьому малому відкрити власні глибини, які були б здатні суперничати з глибинами космосу” [15, с.255]. В ідеалі такий твір має максимально співвідноситися з внутрішнім камерним укладом глядача, його душевною організацією. Така синкретичність закладених у ненаративному творі завдань і диктує свого роду злиття монументального формату з камерністю виконання. Крім того, ненаративні полотна не створюються для розміщення в суспільних архітектурних спорудах “парадного” типу. Вони спрямовані до індивідуального, а не до масового світогляду, оскільки є зверненими до особистісного через усезагальне. Таким чином, вибір великого формату, з одного боку, зумовлюється тяжінням орієнтованого на умоглядний “космічний” аспект простору полотен до нескінченності, позачасовості. Звернення до свідомості окремої людини, з іншого боку, пояснює вибір мистцем “камерної” манери виконання. На наш погляд, подібне сполучення монументальних і камерних рис викликає віддалені асоціації з творчістю таких різних майстрів минулого, як П.Брейгель чи П.Філонов. Для їхніх творів характерне поєднання масштабності нескінченного вселенського простору з калейдоскопічним макрокосмом буття в його найдрібніших деталях, унаслідок чого живописні полотна являють дивовижне сплетіння зовнішніх побутових подробиць і сили внутрішнього духовного змісту. Сучасні нефігуративісти через

усвідомлення того, що на означеній частині полотнища вони вибудовують відбиток частки космосу, здебільшого тяжіють до великих форматів. Однак, переслідуючи ідею відтворення на полотні відчутих імперсональних світів, живописці, усупереч властивій великоформатним творам лаконічній манері вислову, прагнуть до урізноманітнення інтонацій, точності в передачі складних нюансів тощо. Саме так сучасними мистцями досягаються властиві абстрактному живопису ефекти “зменшення, як здається, розмірів глядача й, відповідно, ... “розтягнення” часу споглядання” [17, с.95], спрямовані на співвіднесення хронотопів автора та глядача.

Опираючись на вищенаведені доводи, зробимо висновок, що **змістовність** ненаративних композицій має розумітися як *матеріалізація у фарбах миті пізнання внутрішньої сутності світу* – свого роду зафіксованою “об’єктивацією волі” суб’єкта, що пізнає (А.Шопенгауер). Подібне смислове навантаження нефігуративного живопису стало свого роду традицією у вітчизняній абстракції ще із часів класичного авангарду, коли полотна авангардистів-безпредметників, сповнені образами “вторинної”, ідеальної реальності, відтворювали новий світ, що не мав точок перетину з реально існуючим [19, с.104]. Безпредметна творчість 10–20-х рр. ХХ ст. відкрила двері до незвіданого, безсвідомого, іншого, що пізнається інтуїтивно, зростивши, за К.Малевичем, “ступінь нової свідомості й сенсу живописного побудження” [21, с.121]. Безпредметники прагнули створювати картини-сміслоформули, запевняючи, що “картина – думка; можна позбавити людину життя, але примусити її перестати мислити не можна” [21, с.120]. До речі, Г.-Г.Гадамер у праці “Онiміння картини” констатує, що в грецькій мові слово, яке означає *картину*, має значення “*жива істота*” [5, с.179]. Важко не погодитися, що створена руками матеріальна, жива картина “самою своєю нерухомістю в мирській суєті, самим фактом належності до іншого світу, самою своєю тілесністю ... отримує право бути джерелом вічного смислу” [17, с.31].

“Текстам” ненаративних творів, які порушують вічні питання людства, притаманна властива живопису всіх часів духовна спадковість і “сміслова генетика”, яка змушує глядача вдивлятися в картину задля відшукування очікуваної “благої звістки”. З приводу творчості А.Криволапа дослідниця О.Петрова висловила: “Кропітке ворожіння майстра по створенню надматеріальної субстанції досягає повного ефекту, коли випромінювання, що ллється на глядача з композиції, підносить нас у високі духовні, майже астральні виміри” [13, с.180]. Отже, художник, що насичує полотна таким змістом, постає не просто спеціалістом, який ставиться до живопису як до професії, а творцем, який бачить у Живописі одну з можливих форм втілення свого Дару. Його художня діяльність є не стільки втіленням загальноприйнятих естетичних чи соціальних ідеалів, як постійною креацією смислів, здатних пробуджувати множинні інтерпретації, актом фіксації унікальності авторського бачення. Живописець, користуючись словами О.Раппопорта, “попри волю стає пророком, хоч і не здатен зрозуміти смисл свого пророкування” [17, с. 31]. Картини ненаративістів – це констатація перегляду мистцем, для якого креативність є визначальним життєвим принципом, усталених принципів мистецтвотворення. Оточена аурую одкровення та містичного пророцтва, діяльність автора покликана до створення неминучих “повідомлень”, походження яких художник приписує своїй здатності розкриття відчутих космічних законів, “духу часу” тощо.

Текстуальність ненаративних творів, при повній відсутності елементів предметно-логічної реальності, зумовлюється особливостями ідіостилів, що складаються із існуючих у нефігуративному просторі ідіолектів. Для О.Бабака – це інтроспекція українського духу в межах нефігуративної царини, для М.Кривенка – ремінісценції Дао в інтроспекції вітчизняної культури, для А.Криволапа – реальність відчуття “кольорових модулів” чистої фарби, для Т.Сільваші – співбуття з онтологічним кольором тощо. Ці ідіолекти текстуально закріплюють те, що раніше не було визначальним змістовним фактом, і разом із вищевказаними структурними конституантами ідіостилію ненаративності складають ієрархічно організовану систему з органічно впорядкованими елементами.

Стилю стилістичні особливості ненаративних творів можна сформулювати так: 1) розуміння кольору як предмета Живопису; 2) обов’язкова наявність присутності в картинному просторі породженого кольором живописного світла; 3) акцентування уваги на фактурному вирішенні живописної поверхні, підкресленні текстури фарби й полотна, що робить акцент на перевазі існуючого в поезії ненаративності перцептивного початку. У той самий час слід

вказати на притаманні творчості кожного з мистців, які працювали в межах даної концепції, відмінності, що зумовлені ідіолектами мови кожного з них.

1. Артова В. Живописные откровения / В. Артова // Зеркало недели. – 2000. – № 26. – С. 16.
2. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. Бахтин ; [сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979.
3. Бём Г. В круге действительности: об основах абстрактного искусства после 1945 года / Г. Бём // Собрание Л. Шёнберг : каталог выставки. – Мюнхен, 1989.
4. Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991.
5. Гадамер Г.-Г. Онемение картины / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991.
6. Личковах В. Авангард–постмодернізм–універсалізм: зміна парадигм неklasичної естетики / В. Личковах // Філософська і соціологічна думка. – 1996. – № 7.
7. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму / К. Малевич // Черный квадрат / К. Малевич. – С.Пб. : Азбука-классика, 2003.
8. Мархайчук Н. В. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Н. В. Мархайчук ; Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Х., 2006. – 225 с.
9. Матвеева Л. Абстракціонізм як предмет естетичного аналізу : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Л. Матвеева ; Київ. ун-т ім. Шевченка. – К., 1998.
10. Петрова О. Виставки : каталог / О. Петрова. – К. : Бліц-принт, 2002.
11. Ортега-и-Гассет. Дегуманізація мистецтва / Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991.
12. Петрова О. Метафізика українського нефігуративу на межі ХХ та ХХІ ст. / О. Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії : історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст.– поч. ХХІ ст. : зб. ст. / О. Петрова. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2004.
13. Петрова О. Музика “важкого метала” в нефігуративі Анатолія Криволапа / О. Петрова // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К.: ІМФЕ ім. Рильського, 2002.
14. Петрова О. Проект “ПЕРЕХРЕСТЯ” – полілог дискурсів / О. Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії... / О. Петрова. – С. 336. Також див.: З розмови Т. Сільваші та Єжи (Юрія) Онуха // Малярство. Л. Тарасевич / Т. Сільваші : каталог. – К. : ЦСМ, 2000.
15. Прокофьев В. Монументальное и станковое : к вопросу о содержательной основе понятий / В. Прокофьев // Об искусстве и искусствознании : сб. ст. – М. : Советский художник, 1985.
16. Протас М. Сакральна енергія кольору як статус свідомості мистця / М. Протас // Образотворче мистецтво. – 1998. – № 1. – С. 2–5 ; № 2. – С. 73–75.
17. Раппопорт А. Девяносто девять писем о живописи / А. Раппопорт. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.
18. Раппопорт А. “Веревки” Ильи Кабакова : опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа / А. Раппопорт // Советское искусствознание : сб. ст. / [ред. В. Полевой и др.]. – М. : Советский художник, 1990. – Вып. 26.
19. Сарабьянов Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века / Д. Сарабьянов // Советское искусствознание : сб. ст. / [ред. В. Полевой и др.]. – М. : Советский художник, 1989. – Вып. 25 : Искусство XX века.
20. Сільваші Т. Живописець / Т. Сільваші // Живопис : каталог виставки / Т. Сільваші . – К. : PC world Ukraine, 1997. – С. 8–9.
21. Советское искусство за 15 лет / [ред. И. Маца]. – М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933.
22. Титаренко О. Марення / О. Титаренко // Міжнародний ART-фестиваль Український класичний авангард і сучасне мистецтво : каталог. – К. ; Одессе : Асоціація Галерей України, 1996.
23. Титаренко О. Тиберій Сільваші / О. Титаренко / Галерея. – 2000. – № 3–4. – С. 8.
24. Хофман В. Основы современного искусства : введение в его символические формы / В. Хофман ; пер. с нем. А. Белобратова. – С. Пб. : Академический проект, 2004.
25. Шило О. Невербальні та вербальні засоби в образотворчій діяльності : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.01 / О. Шило ; ХДАК. – Х., 1998. – С. 187.
26. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // Собр. соч. в пяти томах / А. Шопенгауэр ; пер. Ю. Айхенвальда. – М. : Московский Клуб, 1992. – Т. I, § 36.
27. Якобсон Р. Язык и бессознательное / Р. Якобсон ; пер. с англ., фр.; ред. пер. Ф. Успенский. – М. : Гнозис, 1996.

Публикация посвящена исследованию особенностей художественного языка ненарративных произведений в пределах нефигуративной живописи. Освещены стилистические особенности ненарративных произведений, указано на присущие творчеству художников, работавших в рамках данной концепции, отличия, обусловленные идиолектами языка каждого из художников.

Ключевые слова: нефигуративная живопись, концепция ненарративности, современная живопись.

The publication is devoted to study of the artistic language non-narratives works within non-figurative painting. Elucidated non-narrative stylistic features of works shown on the inherent creativity of artists working in the framework of this concept, the differences due Idiolect language of each artist.

Key words: non-figurative painting, concept of non-narratives, modern painting.

УДК 75.01

ББК 85.100.0

Олег Коваль

ПЕРЕКОДУВАННЯ ЖИВОПИСНИХ І ВІЗУАЛЬНИХ СМИСЛІВ У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ: ДО ТЕОРІЇ ВЕРБАЛЬНО-ІКОНІЧНОГО СИНТЕЗУ В МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається співвідношення вербального й іконічного кодів культури в теорії та практиці візуального мистецтва ХХ–ХХІ ст. з точки зору перифрастичних та інтерсеміотичних трансляційних стратегій і культурних практик, а також як досвід метамовної рефлексії та лінгвістичного самоаналізу мистця.

Ключові слова: синтез вербального та візуального, візуальне мистецтво ХХ–ХХІ ст., міні-малізація, дискурсивний синтез, мова та семіотика мистецтва, інтерсеміотичний переклад, перефраз, інтермедіальність, культурні смисли, простір культури, живописний центон, семіосфера.

Сучасні мистецтвознавство та культурологія як міждисциплінарні галузі гуманітаристики об'єднані не лише спільністю свого спрямування на вивчення перш за все семантики одиниць, які досліджуються, але і єдиним методологічним підходом, який можна визначити як семіотичний та концептуальний. Цей підхід спрямовано на дослідження з позицій семіотичних характеристик “мовних” одиниць тієї чи іншої знакової системи (мови, мистецтва, культури) та форм репрезентації знань про світ, культуру й антропні складові образотворення.

Вивчення відмінних між собою, однак автопоетичних за технікою морфогенезу та диференційно розбіжних за своїм складом естетичних, мистецьких висловлювань, що проходять “різні ступені знаковості” (Ю.Степанов), складає й самостійну дослідницьку задачу, проте в межах теорії спільності (“синтезу”) вербального й іконічного кодів культури, що проявляють себе в різноманітних практиках сучасного візуального мистецтва, представляє ще не вивчену й не досліджувану проблему. Вона поглиблюється з боку кризи методологічного апарату сучасного мистецтвознавства, яке, опираючись на застарілі формальні й описові парадигми аналізу, уже не може вдало й адекватно описати явища “нової фігуративності” та нефігуративності, принаймні доказово виявити й проаналізувати нові для мистецтвознавчої думки явища сучасного мистецтва. Тому звернення до семіотико-культурологічного підходу, у межах якого розглядається вищепойменованій синтез, виявляється доречним й актуальним.

Метою запропонованого дослідження є спроба виявити та продемонструвати в межах семіотико-культурологічного підходу явище синтезу мовного й образотворчого, візуального кодів у сучасному дискурсі візуальності, який позначається як дискурс “злету над фігуративним” і трансгресивним дискурсом, тобто таким, що виходить за межі міметичної образотворчості. Головна теза роботи: мистецький твір є формою ущільнення певних аспектів мовлення, які прориваються у світ (візуальна форма переносить мовне висловлювання у світ) за допомогою візуальної форми сучасного мистецького твору. Витвір мистецтва оголює лінгвістичні механізми репрезентації та категоризації світу й відкриває такі властивості мовлення, які при звичайному мистецтвознавчому аналізі залишаються “невидимими та неприступними для дослідження” [7, с.35]. *Предметом*, який допоможе розкрити цей механізм ущільнення мовного та візуального в єдиній формі, є явище інтерсеміотичного перекладу культурних смислів у ме-

жах візуальної форми, а також явище зображально-мовної рефігурації (переопис, перетворення бачення, за П.Рікером [7]), що виявляється на низці мовно-візуальних дискурсивних перефраз.

Такі перефрази належать до постмодерних форм образотворчості та дискурсу *рефігурації* і являють собою валоризацію та переопис культурних смислів з однієї візуальної форми в іншу.

Інша головна теза нашого дослідження (або попередній його висновок) така: рефігурація візуального коду є переописом культурних смислів і відображенням впливу лінгвістичної свідомості мистця на стратегії образотворення та формотворення. Переопис бачення одних і тих самих смислів є відбитком синтетичної мовнофігуративної стратегії, що відбувається суто в культурному просторі.

Сьогодні вже накопичено значний досвід мистецтвознавчої аналітики, спрямованої на дослідження процесів культурних формотворчих парафраз, досліджуваних у межах аналізу творчості окремих мистців, що бавляться з культурними смислами, використовуючи цитати, перефрази та живописні центони відомих творів художньої класики. Однак сам *семіотичний механізм візуальної рефігурації* та його лінгвістичний страт ще не постали самостійним об'єктом аналізу в межах тієї чи іншої теорії. Серед найхарактерніших досліджень у цій царині культуротворчості слід назвати перш за все дослідження М.Безсонової, О.Раппопорта, Н.Злиднєвої, Ю.Даміша, М.Лейриси, Ю.Степанова, С.Даніеля, М.Бусєва, А.Флакєра та інших (див. докладніше: [1; 4; 5; 6; 10]).

Однак здебільшого у вищеназваних розвідках явище рефігурації згадується побіжно й поверхнево та не розглядається самостійно. Проте слід визначити, що й невелика кількість сучасних мистецтвознавчих досліджень у сфері інтерсеміотичного перекладу культурних смислів указує на значущість і не випадковість постмодерного за своїм змістом явища рефігурації та знов загострює привертнену до нього увагу. Ми розглядаємо явище "синтезу вербального та іконічного у теорії та практиці візуального мистецтва ХХ–ХХІ ст." як складову більш загальної проблеми, яку слід визначити як участь природної мови у створенні нових форм візуального наративу та форм нової зображальної фігуративності.

Явище інтерсеміотичного перекладу постало в сучасному мистецтві як відгомін дадаїстичної практики та як своєрідна постмодерна гра культурними смислами в межах рефігурації мовного та зображального, іконічного кодів у практиці сучасного мистецтва. Перш за все це явище пов'язано з ім'ям М.Дюшана, який свідомо взявся за переписування та переосмислення, цитування відомих мистецьких шедеврів. Згадаймо хоча б його "Мону Лізу з вусами" та славнозвісного "Буду у ванній кімнаті", які вже самим власним ім'ям повертають свідомо нашу увагу до інтертекстуальних перетворень і гри іконічними кодами, що так примхливо збігаються з мовними засобами розбудови "буквенных, азбуквальных (рос.)" та анаграматичних текстів.

Найцікавіші приклади (і тут не має значення чи завелика їх кількість, чи ні) з історії мистецтва належать творчості дійсних реформаторів сфери візуального: П.Пікассо, Р.Магритові, Б.Бюфе, Ф.Бекону.

Саме явище рефігурації виникає тоді, коли на авансцену сучасної художньої практики виходить готовий мистецький об'єкт, коли головним естетичним критерієм у сучасному мистецтві постає критерій не формотворення, розбудованого на засадах природно-живописних форм та елементів: лінії, плями, об'єму, кольору, композиційної цілісності пластичної форми тощо, а коли головним семіотичним критерієм є відповідність форми твору до концепції автора, до певної ідеї, що опанувала свідомістю мистця, нарешті, відповідність самому культурному концептові, який відкриває ланцюг семіотичного образотворення (так званий "ланцюг супрематизації концепту").

Крім того, зрозуміло, що візуальні тексти-перефрази семантично, а не семіотично тотожні своїм прототипам і відповідникам. Семіотичний бінаризм у практиці рефігурації відбувається на межі дискретного й недискретного, а також у протиставленні вербального (переривного) та візуального (континуального, недискретного). Таким чином, мова йде про відомий у просторі культури механізм бінарних співвідношень, які відіграють значущу роль у мові, культурі та мистецтві як сукупні прояви, за висловом В.М.Топорова, "самого феномену буття". Саме в акті рефігурації мистець спроможний відтворити процеси синтезу, синтетичного об'єднання цілого й аналітичного дослідження окремих елементів, деталей, більш того, здатний на процеси "теле-скопажу", роз'єднання та послідовної збірки-поєднання первинно розімкнутих елементів

форми, на що й спрямовано його мистецьку увагу під час образотворення. Саме в суб'єкт-об'єктних трансформаціях відбуваються процеси візуально-вербальної рефігурації первинних фігуративних центонів. Тому візуально-пластична рефігурація постійно базується на видимих формах трансформацій, розподібнення, деформацій елементів прототипічного, прецедентного візуального тексту, втягнутого в кругообіг вербально-пластичної трансформації. Слід зазначити, що вказані рефігурації не лише є відгомонам постмодерної гри з відомими зразками класичної фігуративності, це не лише спрямованість у творчості мистця на цитату, палімпсест, це – завжди аналіз і синтез елементів і спроба синтетичного поєднання різних за своєю знаковою природою механізмів бачення світу. Звернімося до деяких зразків.

Так, відомий “Чорний квадрат” К.Малевича є свідченням того спільного та специфічного, що існує між мистецтвом і природною мовою. Сама форма відображає знакові морфологічні семіотичні властивості цього прихованого візуального наративу: у творі Малевича відбита головна семіотична закономірність, що будується на мовних засадах – складна структура візуального об'єкта відображає у своїй цілісності ієрархічну систему взаємозв'язку різнопланових елементів в одному цілому. Подібно до розрізняючих знаків природної мови як семіотичної системи знаки візуального коду охоплюють у межах своєї форми майже все, що становить специфіку візуального й що потім відбивається в рикошетах змістовних смислових перетворень: форма, простір, площа, лінійність, об'ємність, тональне та світлотіньове узагальнення, знак видимого та видимості як слід досконалого й вихованого в межах правопівкульної субдомінантної логіки пластичного та візуального мислення. Однак таке рефігуративне мислення майже неможливе у своєму існуванні поза дискурсивними формами й елементами маніфістарної естетики. Тому поява експериментальних форм рефігурації завжди поєднується з текстом самого художника або екфрастичними висловлюваннями критика, культуролога, мистецтвознавця. Так чи інакше твори-рефігурації, назвемо їх рефегуративи (*opus refigurativa*), у нашій свідомості перетікають у текст, вислів, мовну фразу, яка вже далі переносить замкнуті в цілісну фігуративну візуальну форму смисли у світ. О.Раппопорт із цього приводу зауважує: “Так що й вербальне мислення оспособляє бачення навичками бачить те, що має (онтологічний. – *О.К.*) зміст, а не тільки залишає свій слід на рогівці ока” [8, с.84]. Так, вправи Ф.Бекона з трансформації форми й трансгресії культурних смислів відбивають процедури лінгвального “телескопажу”, спрямованого на схематичну вибудованість пластичної форми. Така схематизація, коли Бекон представляє фон у вигляді “чіткої геометричної схеми площин та просторових відношень” (О.Раппопорт), є прямим відбитком дискурсивізації, бо іконічно й індексально відокремлює предикацію картинної форми, подібно до мовної предикації, від номінативної стратегії в межах естетичного, візуального висловлювання. За розбалансування зорового фокуса бачення та трансформованістю першопланної фігури стоїть природномовна логіка монтажного склепіння знаків форми й обов'язкової семіотизації знаків цієї форми як такої. За кожною трансформацією стоїть збіг індексального й іконічного семіотичного акту, дії, яка, у свою чергу, перетікає в культурний дискурсивний простір. Так, “домовини” Магрита, номіналізовані ним як “перспективи”, уже самою формою номінації картини задають риторику культурної рефігурації та збагачення змісту, бо вказують і на операціональність самої візуальної трансформації, і на особливості семантики самого твору в його відповідності до певної дійсності, хоча б й естетичної. Перед нами вже не поодинокий вислів, а концепт життя, концепт крику-болі, існування людини, який подано в гібридизованому вигляді: ментальний зміст – візуальна очевидна трансформація – дискурсивний переклад і природномовна об'єктивація культурного концептуального змісту. У відомому сенсі маємо визначити рефігуративні процедури як процедури семіотичної мінімалізації (див. про неї докладніше в [9]). Такий досвід мінімалізації присутній у всіх експериментальних авангардових формах сучасного візуального мистецтва від Пікассо до Каменного. Структурний і пластичний схематизм візуальної форми зводиться до мовної ідеографічності, унаслідок чого витвір мистецтва наближається до особливої форми синтетичного візуально-іконічного гібридного витвору. Візуальний схематизм форми перетікає у вишукану та стрімку форму мовної ідеографічності [8, с.64–65; 4; 5; 7; 9].

Мистець, який обіймається задачами трансформації попереднього візуального еталона, тим чи іншим чином значно підсилює риторичні властивості пластичної форми, надаючи їм якість потужної текстуальної й ідеографічної спрямованості. Культурологічно та семіотично

важливо, що майже всі відомі випадки телескопажної рефігурації виглядають як верифікація іконіко-індексальної природи мови та мистецтва як семіотичних систем, присутніх у культурних формах буття. Крім того, якості візуального наративу їм надає не лише наявність експліцитного або прихованого опису візуальної події на рівні плану змісту та наявність прихованого оповідача на рівні плану вираження, форми твору, – експліцитна вербальність і дискурсивізація візуальних рефігуративів (термін наш. – *О.К.*) присутня обов'язково на рівні імені твору, колажного принципу побудови його структури, в артикульованій суб'єктивній точці зору автора на концепт, який зазнав певної трансформації, і також у відповідного до рефігуративів вербального коментаря як їх метамовної нарації, без існування якої сприйняття інтерсеміотичних перефраз, вибудованих у площині візуальної форми, у культурі є майже неможливим. Ба більше. Дискурс та семіотична складова рефігурації перифрастичних творів сучасного візуального мистецтва відтворюють приховану залежність інтерпретанти твору (за Ч.Пірсом) від дискурсивної й екфрастичної нарації.

Імплицитність такої метамовної практики відображена в самій назві твору, яка є далекою від референційної відповідності і базується лише на інтенціональних і квазіреференційних властивостях попереднього живописного прототипу. Так, є цікавим використання Ф.Беконом у назвах творів таких індексальних мовних маркерів, як *“ескіз”, “етюд”, “нарис”, “портрет”, “спроба”,* які не є ідентифікуючими твір назвами, а семіотичними маркерами концептуалізації самого твору як семіотичної дії – випадкової, нескінченної та текстуальної.

Гра з номінацією у формах візуально-мовної рефігурації входить на правах органічної складової самого процесу витаємнення мовлення у формах візуально-вербальних гібридів, що дійсно простежується у творчості Б.Бюфе, стосовно якого назва самого напряму формо- та образотворення – *“Мізерабілізм”* – є знаком самого стилю та змісту творчості, що наближена до вербальної ідеографічності в цілому.

“І якщо візуальна семіотика народжується на рівні дискурсу та концептуальної інтерпретації” [2, с.538], тоді розбіжність між вербальним і візуальним буде подолана саме у формі рефігуруючого приховане мовлення та сліди природної мови в структурі візуального тексту перефрастичного мислення. Домінантою та діяльним витвором й об'єктивацією такого мислення є семіотична стратегія *“мінімалізації”*, яка, у свою чергу, є формою трансляції культурних смислів засобами візуальної образотворчості (наприклад, гра мотивами *“революції”* Енгра та літературними алюзіями з *“дантівськими літературними образами”* в Бюфе; веласківські мотиви та гра з концептуалізацією живопису в Бекона, аналітика та деконструкція *“Менін”* у Пікассо тощо). Так сучасне візуальне мистецтво відкриває в собі приховані засоби мовної культурної трансгресії та трансформації, але робить це *“під маскою”* відмови від природної мови, намагається залишити межі мовлення, постійно звертаючись до ситуації вербалізації візуального та візуалізації вербального.

Продовження досліджень із проблематики синтезу вербального та візуального (іконічного) ми плануємо провести в напрямі визначення самої антиномії візуально-вербальної ідеографічності.

1. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтв. : спец. 26.00.01. / З. І. Алфьорова ; ХДАК. – Х., 2008. – С. 23–24.
2. Бел М. Семіотика и искусствознание [Текст] / М. Бел, Н. Брайсен // Вопросы искусствознания. – 1996. – № 2.
3. Бессонова М. О способах совмещения бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве ХХ века [Текст] / М. Бессонова // Вопросы искусствознания. – 2001. – № 1.
4. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры ХХ в. [Текст] / Н. В. Злыднева. – М., 2008.
5. Коваль О. В. Азбуквальность и иконизм. Лингвосеміотика между живописной ощутимостью и языковой дискурсией [Текст] / О. В. Коваль // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук. – М., 2008.
6. Лейрис М. Большая игра Ф. Бэкона [Текст] / М. Лейрис // Пространство другими словами : французские поэты ХХ в. Об образе в искусстве / [сост., пер., прим., предисл. Б. В. Дубина]. – С.Пб., 2005.
7. Рікер П. Естетичний досвід [Текст] / П. Рікер // Дух і літера. – 2006. – Вип. 15–16.

8. Раппопорт А. 99 писем о живописи [Текст] / А. Раппопорт. – М. : Новое литературное обозрение, 2004.
9. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации [Текст] / Ю. С. Степанов. – М., 2007.
10. Скуратівський В. Рухоме зображення на тлі природної мови: попередні нотатки [Текст] / В. Скуратівський // Мистецтвознавство України. – К., 2007. – Вип. 8.

В статті розглядається співвідношення вербального і іконічного кодів культури в теорії і практиці візуального мистецтва ХХ–ХХІ вв. з точки зору перифрастических і інтерсеmiotических трансляційних стратегій і культурних практик, а також як досвід метаязыкової рефлексії і лінгвістического самоаналіза художника.

Ключевые слова: синтез вербального і візуального, візуальне мистецтво ХХ–ХХІ вв., мінімалізація, дискурсивний синтез, язык і семиотика мистецтва, інтерсеmiotический переклад, перефраз, інтермедіальність, культурні значення, простір культури, живописний центон, семиосфера.

This article discusses the relationship of verbal and iconicity code in theory and practice of visual art of the XX-XXI st. in the recoding paintings and visual sense in the space culture and as intra- and intersemiotic cultural translation; as experience metalanguages linguistic self-reflection and an artist.

Key words: synthesis of verbal and visual, visual arts XX–XXI st., minimize, discursive synthesis, language and semiotics of art, intersemiotic cultural translation, the space culture and culture sense, picturesque centon, semiosphere.

УДК 746.34

ББК85.140.5

Леся Семчук

РОЗТАШУВАННЯ ВИШИВОК НА КОМПОНЕНТАХ ОДЯГУ ЕТНОГРАФІЧНИХ ГРУП УКРАЇНЦІВ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті автор проводить порівняльний аналіз розташування вишивок на народному одязі етнографічних груп українців Карпатського регіону. Узагальнено спільні художні ознаки в розміщенні вишивок на одягових компонентах, виділено локальні особливості декорування народного вбрання гуцулів, бойків, лемків.

Ключові слова: вишивка, розташування вишивок, передня пілка, манжет, рукав, виріз горловини, розріз пазухи, одяговий комплекс.

На початку ХХ століття одягові ансамблі українських горян склалися з натільного, поясного, нагрудного, верхнього типів одягу, головних уборів, взуття й атрибутних прикрас. Вишитими узорами прикрашали всі компоненти народної ноші. Сформувалися традиції в системі розміщення вишивок на окремих типах одягу.

Етнографи, мистецтвознавці, дослідники кінця ХІХ–ХХ ст.: С.Витвицький, Я.Головацький, Ф.Вовк, І.Франко, В.Шухевич, В.Білецька, С.Маковський, О.Кульчицька, І.Гургула, І.Симоненко, Д.Доберман, М.Костишина, Л.Бурачинська, К.Матейко, О.Полянська, Р.Захарчук-Чугай, О.Никорак, Г.Стельмащук, Т.Ніколаєва та інші, вивчаючи народний одяг, перманентно розглядали вишивки як невід’ємну художню ознаку одягового комплексу.

Упродовж ХХ століття попри спільні регіональні особливості збереглися унікальні традиційні акценти в декоруванні одягових компонентів етнографічних груп гуцулів, бойків, лемків. Для їх виділення потрібно провести порівняльний аналіз розташування вишивок на різних типах одягу.

Художня образність вишивок, способи їх розміщення зумовлені традиціями в побуті та культурі кожної з етнографічних груп українців Карпат, статево-віковими особливостями, географічно-кліматичними чинниками тощо. Вагомим фактором виступають технічні процеси, композиційні принципи творення вишивок. Кожен компонент одягового ансамблю має свою схему розташування вишитих структур, яка перебуває в певній залежності від матеріалу виробу, способу його крою, засобів вишивання (матеріалів, швів) тощо [1].

Сорочка – найдавніший тип жіночого та чоловічого “шитого одягу” [2, с.48], основний компонент одягових ансамблів гуцулів, бойків, лемків. Традиційно оздоблювали виріз навколо

горловини, обабіч пазушного розрізу, передню пілку, уставки, рукави, манжети, низ сорочки та конструктивні шви [3, с.38].

Серед жіночого натільного типу одягу впродовж XX століття на території Українських Карпат побутували сорочки з уставками та із суцільнокрійними рукавами [2]. Обидва типи крою передбачають густе призбирування навкруги горловини. Сорочки з відрізними уставками побутували в Гуцульщині та деяких районах Бойківщини. Безуставковий тип крою сорочок із суцільними рукавами широко розповсюджений на переважній території Бойківщини та Лемківщини. На особливу увагу заслуговує місце розташування в них розрізу пазухи. У сорочках Гуцульщини його розміщували тільки спереду. У бойківських – посередині передньої пілки та часто з правого боку (Воловецький р-н) на місці з'єднання передньої пілки та рукава. До 40-х років XX століття збереглися архаїчні бойківські жіночі сорочки, у яких посередині передньої пілки розташований функціональний розріз для годування дітей грудьми. Лемківські жіночі сорочки із суцільнокрійним рукавом пазушний розріз мали також спереду посередині або на лівому конструктивному шві.

Способи крою сорочок (уставковий, із суцільнокрійними рукавами) визначають відповідне розміщення на них вишивок. Гуцульські майстрині вишивали стрічкові композиції обабіч пазухи, бойкині розміщували їх на складках – “брижах”. Серед жіночого лемківського населення в 1920–60-х роках побутували сорочки як з довгими, так і з короткими рукавами, але з розрізом пазухи посередині передньої пілки. Вишивкою оздоблювали місця обабіч розрізу, як і в гуцульських. У таких сорочках вишивали плечові частини переду та спинки попри лінію конструктивного шва, що з'єднує рукав і станок. У сорочках із коротким рукавом вишивали обабіч пазухи та на манжетах.



Рис. 1. Автор Маланій Марія. Вишивка коміра жіночої сорочки. Фрагмент. Лляне полотно, муліне. Хрестик, обметниця.

(с. Тяпче Долинського р-ну Івано-Франківської обл., кін. XIX ст.). Колекція Т.Д. Фіголь

Виріз навкруги горловини жіночих сорочок українські горяни також декорували, що залежало від його конструктивних особливостей (обшивка, комірець-стійка, виложистий комір тощо). У сорочках, які не мали комірця, а виріз горловини був густо призбираний, вишивка обшивки, зазвичай, мала функціонально-декоративний характер. Відповідними способами білою ниткою скріплювали складки, які ззовні обшивали обметувальними швами, подекуди орнаментували стрічками-кривульками, техніками “оксамитовий шов”, “косий хрестик” нитками тих кольорів, які використовували у вишивці передньої пілки, уставок, манжет сорочки. Сорочки, у яких густо призбираний виріз горловини підшивали з виворітного боку (часто й із лицевого) тонкою смужкою полотна, побутували на початку XX століття. Поступово обшивку робили ширшою, на ній вишивали тоненькі стрічки, які повторювали вишивку манжет, низу сорочки, часто поверхню орнаменту уставки. Серед етнографічних груп українців Карпат побутували жіночі сорочки з комірцем. Найбільш характерний такого крою натільний жіночий одяг для прикарпатських сіл Бойківщини. Унікальним є спосіб розташування вишивок на виложистих комірцях. Незалежно від ширини коміра вишивали два його кути, які лягали на передню пілку сорочки – комір ділили на три частини і середню не декорували вишивкою, тільки обметували краї (рис. 1). У сорочках буденного призначення комір вишивали нечасто.

На особливу увагу в системі розташування вишивок заслуговують композиційно-доповнюючі та декоративно-утилітарні типи вишивальних швів. Оздоблення конструктивних швів народного одягу українсь-

ких горян техніками “соснівка”, “сосонка”, “плетінка”, різновидами змережування (“пшеничка”, “шеляжок”) представлено унікальними зразками, які відмінні не тільки технічними способами, а кольорово-тональними акцентами, фактурою й ажурністю. Важливо, що така традиція збережена в сорочках гуцулів, бойків і лемків упродовж ХХ століття. Залежно від крою сорочки змережували її різні частини. Найчастіше декорували шви, які з’єднували уставку та рукав, рукав і передню пілку. Жіночі бойківські сорочки “опліччя” оригінальні в аспекті акцентування вишивкою конструктивних швів – їх декорували також і на передній та задній пілках. Окремі сорочки мали два шви на спинці, один спереду, два бокових і на рукавах.

Художніми акцентами одягових комплексів українських горян виступають вишивки на рукавах жіночих сорочок.

Структурно вирізняються композиції гуцульських уставок. В окремих селах (Старий Косів, Смодне, Вербовець, Великий Рожан Косівського району) побутували сорочки-рукав’янки. Традиція їх оздоблення полягає в заповненні вишивкою, поряд з уставками, усієї зовнішньої площини рукавів – “дудів” [4, с.150]. Усю частину рукава декорували вишивкою в жіночих гуцульських сорочках в окремих селах Путильського району Чернівецької області.

Уставковий тип крою жіночих сорочок зумовив оригінальні варіанти вишитих візерунків тристрічкового характеру. Основну орнаментальну смугу та дві (верхня й нижня) поверхниці вишивали на уставках сорочок у Косівському, Верховинському, Надвірнянському, Рахівському районах Гуцульщини. Аналогічними композиційними структурами тристрічкового характеру оздоблювали верхні частини рукавів жіночих сорочок безуставкового крою Бойківщини.

Архаїчністю відзначаються бойківські сорочки, у яких система розміщення вишивок, окрім традиційних способів, передбачає побудову трьох орнаментальних стрічок зооморфних, рослинних, геометричних мотивів від вишивки уставки до вирізу горловини. Біля шиї, за способом крою сорочки, передбачено призбирування, унаслідок чого вишиті орнаментальні структури немов сходяться в перспективі до вирізу горловини [5, с.84].

Система розміщення вишивок на рукавах лемківських жіночих сорочок відповідно до бойківських і гуцульських – аналогічна. Суттєва різниця полягає в художній образності вишивок, їх структурах. У селах Перечинського району Закарпатської області побутували жіночі сорочки як із довгими, так і з короткими, до ліктів, рукавами. Тоненькі стрічки геометричного, рослинного характеру вишивали навколо вирізу горловини, на манжетах, попри розріз пазухи та на плечовій частині (“запліччя”) вище від конструктивного шва, який з’єднує рукав зі станком.

Локальними особливостями виділяються манжети жіночого натільного одягу. Художня образність вишивок на манжетах залежить від їх конструктивного характеру.

Серед різноманіття жіночих сорочок буковинської Гуцульщини поширені такі, у яких рукав суцільнокрійний – примітивна конструктивна викрійка не має елементів уставки й манжета. Кінець рукава (на зап’ясті) не призбирували, а викінчували обметувальними швами, часто мережками, вище від яких вишивали широкі орнаментальні смуги.

Гуцульські сорочки-рукав’янки зазвичай не мали пришивних елементів (манжетів) у кінці рукавів. Як і виріз горловини, їх густо призбирували, обшивали вузькою стрічкою з домотканого полотна й вишивали відповідними декоративно-практичними техніками (“рясування”, різновиди “обметниці”, “зубцювання” тощо). Часто поверх “морщення” вишивали тонку стрічку з орнаментальними елементами, використаними в композиції рукавів.

Серед жіночого натільного одягу Бойківщини та частково Лемківщини у ХХ столітті побутували сорочки “опліччя” (коротка без підточки сорочка, яка густо призбирана навкруг горловини та з розрізом з боку) [2, с.51]. У конструктивному аспекті рукави таких сорочок також не мали пришивних манжет. Проте візуально манжет, як такий, фіксується завдяки оригінальним технологічно-структурним і композиційним способам декорування країв рукавів. Від краю (на зап’ясті) широкі рукави густо призбирували й формували чітко виражені складки до верху рукава подекуди завдовжки до 10 см. Поверх складок, які виконували роль ниток основи, вишивали стрічковий орнамент способами затягування вишивальної нитки. Вишиті складки образно трактують форму манжета, який завершується не призбираною декоративно вирішеною, так званою, “чіпкою”.

На особливу увагу заслуговують манжети, оздоблені “вигачкованою” мережкою (“чіпки”, “шупки”, “фірگی”) [6, с.151]. У бойківських сорочках чіпки виконували різнокольоровими нитками (такими, що й вишивали рукави) та викінчували декоративно-утилітарними обметувальними швами, мережками (рис. 2). Лемкинці оздоблювали манжети сорочок дещо стриманіше як в орнаментальному, так і кольорово-тональному аспектах. Вишитий манжет викінчували гачкованим мереживом, а з 1940-х років почали використовувати аналогічні ажурні стрічки фабричного виготовлення.



Рис. 2. Вишивка манжет жіночої сорочки. Фрагмент. Ляне полотно, бавовняні нитки. Рямуння, змережування, півхрестик, занизування, стебловий шов, оксамитовий шов, обметниця. (с. Нижні Ворота Воловецького р-ну Закарпатської обл., перша пол. XX ст.). МЕХП, № 64863

Побутували гуцульські, бойківські, лемківські жіночі сорочки з конструктивно вираженими манжетами різної ширини, які пришивали до рукава. Їх вишивали стрічковими структурами, орнамент яких повторювався на інших частинах виробу. Часто вишивка на манжетах у графічному аспекті цілком відрізнялася від орнаментики на інших елементах сорочки.

Система розміщення вишивок на жіночих сорочках українських горян підпорядкована способам крою, правильним формам окремих одягових елементів (уставка, манжет тощо). Художні особливості вишитих структур виражені масштабністю орнаментальних фігур, кольорово-тональних співвідношень візерунків на різних елементах одягового компонента.

Часто мотиви ритмічно-поліхромної мікроструктури орнаменту уставки підтримуються однорідним поєднанням схожих за формою та комбінуванням, але спростованих елементів у вишивці пазухи чи горловини, що повторюються в оздобі манжетів і низу сорочки.

Серед чоловічого натільного одягу в Українських Карпатах у першій половині XX ст. найпоширенішими були тунікоподібні сорочки. Вишивку в них розміщували з двох боків розрізу пазухи, на манжетах, комірі, подолі сорочки. Узори з обох боків пазушного розрізу чоловічих сорочок Гуцульщини різної ширини – від 2 см до 5–8 см. Їх структура складається з трьох орнаментальних смуг – вертикальних лівої й правої та горизонтальної нижньої відносно пазухи. Побутували сорочки, у яких пазушний розріз оздоблювали двома паралельно-вертикальними вишитими стрічками, свідомо виділяючи їх композиційно-доповнюючими швами як два окремих повздовжніх прямокутники. По периметру основну вишиту орнаментальну смугу пазухи об'єднували вузькою стрічкою, надаючи цілісності композиції пазухи. У Рахівському районі Закарпатської області, окремих селах Надвірнянського району

впродовж XX століття чоловічі сорочки вишивали також попри конструктивний плечовий шов, посередині рукава орнаментальними стрічками (рис. 3).



Рис. 3. Сорочка чоловіча. Ляне полотно, бавовняні нитки. Хрестик, обметниця. (с. Ясиня Рахівського р-ну Закарпатської обл., 1940 р.). ЗКМ, № 26073

Чоловічі сорочки Бойківщини характеризує аналогічна до гуцульських система розташування вишивок. У селах Воловецького району Закарпаття на початку століття побутували сорочки, які взагалі не вишивали. На території Жденівської долини вишивкою декорували комірець і манжети [7, с.164]. Для окремих бойківських сіл Міжгірського району Закарпаття характерні сорочки, у яких розріз пазухи розташований не посередині виробу, а з лівого боку від вирізу горловини. Вишиту смугу завширшки як виріз горловини розміщували до середини сорочки (рис. 4). Як у селах закарпатської, так і прикарпатської частини Бойківщини із середини XX століття переважали чоловічі сорочки з відкидним комірцем, який вишивали. Важливо, що в окремих селах вишивкою не декорували манжети.

Серед чоловічого натільного одягу суттєво виділяються за схемою розміщення вишивок бойківські сорочки уставкового типу крою. Чоловіча сорочка “до уставки” генетично розвинена з архаїчного тунікоподібного способу крою [8, с.269]. Вона мала широке застосування в побуті давніх слов’ян [9, с.60]. В.Білецька зауважує, що носили такі сорочки до кінця XIX століття чоловіки на Полтавщині, Волині [3, с.20–31]. Існування уставкових сорочок серед чоловічого населення Бойківщини підтверджують у своїх дослідженнях Я.Головацький: “Холстинная пеньковая сорочка или кошуля. Она шьется с воротом, сборками и уставками (двойными плечами)...” та К.Матейко [10, с.28; 2, с.198]. Пазушний розріз у бойківських чоловічих сорочках уставкового крою розміщували спереду, подекуди вони мали комірець-стійку, часто комір був відкидний, при горловині та попри манжети полотно густо призбирували. Вишивали комірець, уставки, манжети та низ сорочки, яка сягала до колін.

У селах Лемківщини характерне побутування чоловічих сорочок із призбираними вгорі та на манжетах рукавами. Вишивали традиційно комір (стійку чи викладений) обабіч підрубленого пазушного розрізу, манжети.

Образно виділяються вишивки поясного одягу українських горян. Гуцульщина серед етнографічних регіонів Українських Карпат вирізняється побутуванням упродовж XX століття найдавнішої форми незшитого типу жіночого одягу. Двоплатові запаски, одноплатові обгортки

не вишивали, переважно їх оздоблювали кольоровими нитками швом “обметниця” по краях. Їх колорит і графічність виділяють локальні осередки. Узорні одягові тканини – незамінний атрибут гуцульської народної ноші, що активно підтримує вишиті композиції. У кінці ХХ ст. у селах Вижницького р-ну Чернівецької області стають популярними запаски чорного кольору, які вишивали рослинними мотивами бісером різної форми по всій їх площині (рис. 5).



Рис. 4. Сорочка чоловіча. Ляне полотно, бавовняні нитки. Хрестик. (с. Рукавець-Майдан Міжгірського р-ну Закарпатської обл., поч. ХХ ст.). ЗМНАП, № 1683



Рис. 5. Вишивка жіночої запаски. Тканина фабричного виготовлення, бісер. (Вижницький р-н Чернівецької обл., 1999 р.)

На особливу увагу заслуговують бойківські спідниці, запаски, що прикрашені натуралістичними рослинними мотивами – букетами квітів, хвилястими стрічками тощо. У селах закарпатської Бойківщини до 30-х років побутували спідниці-“фартухи”, виготовлені з білого полотна. Біля пояса їх густо призбирували (“рясили”), розміщуючи на збиранині тоненьку вишиту стрічку. У нижній частині виробу також вишивали рослинні композиції. Викінчували спідницю “ряшеник” ажурною гачкованою стрічкою, часто фабричного виготовлення (рис. 6). У другій половині ХХ ст. шили спідниці-“сукні” з фабричної тканини синього, чорного, червоного, зеленого кольорів. Окрім вишитих візерунків, їх декорували стрічками-кривульками, які часто виконували машинними швами. Поверх спідниці одягали запаски (“запиначка”, “пілка”), які оздоблювали внизу вишивкою та викінчували, як і манжети сорочок, вигачкованою “чіпкою”.

У бойківських селах північних схилів Карпат запаски шили з двох пілок полотна, що зумовило оригінальні способи їх з’єднання. Вишивку розміщували в нижній частині виробу, декорували конструктивний шов змережувальними техніками (рис. 7).

Лемкинні поясний одяг рідко вишивали. Основного декоративного навантаження майстрині надавали плісированим спідницям стрічками з тканини синього, червоного, зеленого чи білого кольорів. Трапляються “літники” [11, с.96], у яких горизонтально нашиті “фарбітки” чергуються з вишитими рослинним орнаментом хвилястими стрічками.



Рис. 6. Спідниця жіноча. Тканина фабричного виготовлення, бавовняні нитки. Гладь, стебловий шов. (м. Великий Березний Закарпатської обл., перша пол. XX ст.). ЗМНАП, № 3650



Рис. 7. Вишивка жіночої запаски. Фрагмент. Ляне полотно, бавовняні нитки. Хрестик, змережування. (с. Новоселиця Долинського р-ну Івано-Франківської обл., сер. XX ст.). Фототека І.В. Свйонтек

Кліматичні чинники й особливості роду занять горян зумовили появу зручного нагрудного компонента народної ноші, який би виконував захисну функцію. Побутування в одязі етнографічних груп Українських Карпат безрукавок виділяє декілька їх відмінних типів. Локальні особливості проявляються в матеріалі виробу, формі його крою, структурах декору та в системі розміщення вишивок.

Способи декорування нагрудного одягу безпосередньо залежать від матеріалу, з якого вони виготовлені (шкіра, тканина). Пошиті з овечої шкіри гуцульські кептарі, бойківські бунди, петеки, широко побутували в гірських районах Карпат. Серед лемківського та бойківського нагрудного типу одягу вирізняються сукняні лейбики (у лемків – болерик, горсет, лейбича). За формою крою безрукавки поділялися на приталені, прямоспинні, із вставленими клинами та відрізною спинкою [12, с.74]. Декорували краї виробу та конструктивні шви.

Традиції оздоблення шкіряних безрукавок локальних осередків Гуцульщини сформувалися в другій половині XIX – на початку XX століть. На велику увагу заслуговують локальні відмінності, що полягають у способах розміщення декору. Образно вирізняються кептарі Косівського, Верховинського, Надвірнянського та Рахівського районів [13, с.163].

Система декорування полягає в нашиванні різноманітних прикрас, декоративних шнурків, китиць по краях виробу, на кишенях, спині кептаря. Важливим художнім акцентом виступають орнаментальні мотиви в нижніх кутах передньої частини одягового компонента. Часто зображали технікою “аплікація” антропоморфні мотиви “хлопці” або “раки” (с. Космач, Яворів Косівського р-ну, с. Микуличин, Заріччя Яремчанського р-ну) [14, с.17–20].

Вищеописані мотиви побутували й в оздобленні бойківських бунд. На Закарпатті, у селах Рахівського р-ну, на спині кептаря розташовували круглі елементи – “косиці”, що трактували зміст і форму квітки (рис. 8). Таку ж композицію розміщували з обох боків передньої частини кептаря, на його конструктивних бокових швах [14, с.34–36].

Бойківські безрукавки, декоровані рослинними мотивами, характерні за орнаментикою, колоритом, техніками вишивки. Галузки квітів, дерево життя вишивали різновидами гладі на передній частині та на спині виробу [15, с.220].

Суконні безрукавки (лейбики, бруслики) побутували в населення підгірських районів [2, с.92]. Нагрудний одяг незаміжніх дівчат відрізнявся кроєм, форми якого підкреслювали фігуру (переважно в бойків і лемків).

У лемківських селах нагрудний одяг декорували набагато менше в порівнянні з Гуцульщиною та Бойківщиною. Основні матеріали – кольорові шнури, гудзики з латуні, міді, вишивальні нитки. Характерний спосіб оздоблення – нашивання стрічок (“драбинки”) фабричного виготовлення на передній частині сукняного синього, темно-зеленого лейбика. Серед мотивів – “коліщата”, “колічка”, по центру яких нашиті мідні гудзики [11, с.92–96]. Вишивали навколо вирізу горловини та по краях виробу композиційно-доповнюючими швами “сосонка”, “кривулька” тощо. Аналогічно до способу розміщення в системі орнаментування мотиву “хлопці” на гуцульських кептарях і бойківських безрукавках лемкині вишивали по кутах нагрудних компонентів солярні знаки [8, с.211]. Оригінальне розміщення поодиноких космоморфних мотивів на жіночих лейбиках. На задній полі горсета вишивали мотиви вазона, дерева життя – “кошицю” (рис. 9). Такий спосіб декорування нагрудного типу одягу більш характерний для лемківського населення, яке в результаті історично-політичних умов було переселено в Україну з прикарпатських територій сучасної Польщі.



Рис. 8. Кептар (спинка). Тканина фабричного виготовлення, муліне, кручені шнури, лелітки, бісер. Гладь, кривулька, поверхнєве нашиття, аплікація тканиною. (м. Рахів Закарпатської обл., кін. XX ст.)



Рис. 9. Безрукавка жіноча – “горсет” (спинка). Тканина фабричного виготовлення, бісер. (с. Криниця Ново-Санчівського повіту Краківського воєводства (Польща), кін. XX ст.). ОМЛКП, № 383

Оригінально декорований вишивкою верхній одяг українських горян, він був однаковий як у жінок, так і в чоловіків. Найбільше оздоблені вишивальними техніками, аплікацією, плетеними шнурами гуцульські сердаки, бойківські сіряки, лемківські кожушниці. Система розміщення декору зумовлена способом крою одягового компонента. Прикрашали краї виробу, перед, спинку, низ рукавів, комір-стійку, обов'язково декорували конструктивні шви.

Шиті із червоного, чорного чи сірого сукна гуцульські сердаки виділяються поліхромними композиціями, що створені об'ємно-пластичними матеріалами (плетено-крученими шнурами, великими китицями “дармовісами” тощо). Кожухи багато оздоблювали аплікацією та об'ємно-фактурними металевими каплями.

Бойківські сіряки обшивали сукном чорного чи зеленого кольору по краях, подекуди декорували вовняними шнурами, китицями. На початку ХХ століття закарпатські бойки носили сукняну, білого кольору куртку – уйош. Комір, краї виробу, манжети, деталі нашивних кишень оздоблювали сукном темного відтінку (сірий, вишневий). Часто нашивали тонкі вовняні стрічки червоного, зеленого, темно-вишневого кольорів. У нижніх кутах передньої частини виробу та внизу, посередині спинки, зображали маленький мотив дерева життя. У Воловецькому р-ні із середини ХХ ст. побутували уйоші, оздоблені найпростішими машинними швами на комірці, спині, кишнях, по конструктивних швах і краях виробу. Як декоративні елементи виступають гудзики темного кольору. На теренах Жденіівської долини чоловічий “вуйош” по краях виробу декорували шкіряними стрічками жовтого кольору [7, с.161].

Оригінально декорували лемківські кожушниці. Серед матеріалів – вовняні нитки, не фарбоване сукно, шнури (сукнята) зеленого чи червоного кольору, якими “обрамовували” краї виробу, виріз навколо горловини, викінчували рукави. Вишивкою рослинного характеру оздоблювали передні поли кожухів [16, с.269].

Архаїчним верхнім одяговим компонентом є гугля. Це найпростіший за кроєм тип одягу, що зберігся в побуті гуцулів до середини ХХ ст. Сьогодні гугля є традиційним одяговим компонентом на різноманітних святах, обрядах. Система її декорування полягає в нашиванні об'ємно-пластичних матеріалів – кручено-плетених шнурів, косичок по краях та єдиному конструктивному шву, на капюшоні. У верхніх і нижніх кутах гуглі вишивали орнаментальні мотиви.

Мистецьким феноменом виступають оздоблені по краях вишивкою гуцульські онучі, капчурі – поодинокі явище в культурі України.

Дуже давнім одяговим компонентом, що зберігся у ХХ столітті в бойків, є ворсисто гуня, яку шили із чорної або білої вовни. Виріз горловини й імітованої пазухи оздоблювали сукном червоного, сірого, зеленого відтінків. Часто поєднували чорний, червоний, білий кольори.

Локальними художніми особливостями виділяються лемківські, шиті з коричневого сукна, чугані, що за функціональним призначенням споріднені з гуцульськими гуглями. Видовжений комір, який сягав нижче пояса, а подекуди й рукави прикрашали “довгими френдзлями, плетеними в коси” або “мережкувато зв'язаними” [11, с.108–109]. Краї виробу та зшиті рукави (функціональні кишень) обрамлювали декоративними шнурами, обшивками.

Художніми особливостями вишивок виділяються головні убори гуцулів, бойків, лемків – перемітки, очіпки, рантухи, фацелики, хустки.

На початку ХХ ст. гуцулки носили перемітку, оздоблену тканими, пізніше – вишиту тристрічковими узорами. Упродовж ХХ ст. у побут гуцулів увійшли різнобарвні хустки фабричного виготовлення. Чоловіки декорували кресані об'ємно-пластичними видами вишивальних матеріалів, поліхромними шнурами, китицями тощо.

Чепець бойкині прикрашали орнаментальною стрічкою, вишитою нитками синього, червоного, чорного кольорів, бісером, лелітками, фабричними биндами тощо. Вишивкою оздоблювали й “партиці”, що спадали на спину. У Бойківщині хустки білого, червоного, чорного кольорів [6, с.153] вишивали рослинним орнаментом уздовж країв виробу, відступаючи 5–10 см, у куті, що спадав на спину, підрублювали краї білими нитками обметувальними техніками. Серед мотивів найпоширеніший дерево життя.

Лемкині прикрашали вишивкою, часто мережками, очіпки [15, с.245]. Художніми особливостями виділяються лемківські жіночі головні убори – хустини – “фацелики”. Вишивка на них, як і в бойківських хустках, виділяла той із кутів, що при одяганні спадав на спину [16, с.262–264]. Важливо відзначити, що в декоруванні лемківських хустин домінували рослинні

орнаментальні мотиви (рис. 10). Часто між двома перпендикулярними стрічками вишивали, “розсипаючи”, поодинокі елементи квітів чи інших природних форм.



Рис. 10. Хустина жіноча “хустя”. Тканина фабричного виготовлення, муліне. Гладь, стебловий шов. (с. Вільшанки Перечинського р-ну Закарпатської обл., 1940 р.). ЗКМ, № 22428

Аналіз спільних ознак виділяє локальні особливості в розташуванні вишитих композицій. Принципи розміщення вишивок підпорядковані формотворенню складових одягових комплексів і тісно пов’язані з різновидами матеріалів, якими виконується декорування виробу.

Способами розташування візерунків на елементах (манжеах, комірі, рукавах) виробу часто виражені художні особливості, локальні відмінності одягових вишивок Карпатського регіону.

1. Семчук Л. Традиційна народна одягова вишивка в творчості народних майстрів і художників-модельєрів України / Л. Семчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2006. – № 2. – С. 85–95.
2. Матейко К. І. Український народний одяг / К. І. Матейко. – К., 1977. – 205 с.
3. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация / В. Білецька. – К., 1934. – 67 с.
4. Шухевич В. О. Гуцульщина / В. О. Шухевич. – Верховина : Журнал “Гуцульщина”, 1997. – Т. 1. – 352 с.
5. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка: західні області УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – К., 1988. – 190 с.
6. Грибанич І. Народне вбрання бойків Великоберезнянського району / І. Грибанич // Науковий збірник ЗКМ. – Ужгород, 2002. – Вип. 5. – С. 151–155.
7. Грибанич І. Народне вбрання українців Воловецької Бойківщини / І. Грибанич // Науковий збірник ЗКМ. – Ужгород, 1996. – Вип. II. – С. 159–167.
8. Бурачинська Л. Український народний одяг / Л. Бурачинська. – Торонто ; Філадельфія, 1992. – 310 с. : іл.
9. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. – К., 1996. – 176 с.
10. Головацкий Я. О народной одежде и убранстве русинов, или русских, в Галичине и Северо-Восточной Венгрии / Я. Головацкий. – С. Пб., 1877. – 74 с.

11. Бескид Ю. Матеріальна культура Лемківщини / Ю. Бескид. – Торонто (Канада), 1972. – 165 с.
12. Матейко К. Український народний одяг : етнографічний словник / К. Матейко. – К. : Наукова думка, 1996. – 195 с.
13. Чіх-Книш Б. Локальні художні особливості гуцульських кептарів / Б. Чіх-Книш // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. 5. – С. 162–169.
14. Карпинець І. Кептарі українських Карпат / І. Карпинець. – Львів : Видавничий дім “Панорама”, 2003. – 56 с. : іл.
15. Білан М. С. Український стрій / М. С. Білан, Г. Г. Стельмашук. – Львів : Фенікс, 2000. – 325 с.
16. Захарчук-Чугай Р. В. Вишивка / Р. В. Захарчук-Чугай // Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження : у 2 т. – Львів, 2002. – Т. 2 : Духовна культура. – 2002. – С. 256–273.

В статті автор проводить порівняльний аналіз способів розміщення вишивок в народній одязі етнографічних груп українців Карпатського регіону. Обобщено спільні художественні ознаки розміщення вишивок на компонентах одязі, виділено локальні особливості декорування народної одязі гуцулів, бойків, лемків.

Ключевые слова: вишивка, розміщення вишивок, манжет, рукав, виріз горловини, виріз пазухи, комплекс одязі.

In given article the author carries out the comparative analysis of the embroideries position on the national costumes of ethnic groups of the Carpathian region Ukrainians. Generally common artistic qualities in the location of the embroideries on the closing components, the local features of decorations of national costumes of hutsuls, boykas, lemkas are singled out.

Key words: embroidery, the position of the embroideries, cuff, cut of the manhole, cut of the bosom, the complex of clothing.

УДК 746.4 : 391.2

ББК 85.126.6

Ярослава Олексюк

ГЕНЕТИЧНЕ КОРИННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО СТРОЮ: ЄДНІСТЬ МАТЕРІАЛЬНОГО Й ДУХОВНОГО

У статті розглядаються історичні аспекти розвитку та формування художніх особливостей гуцульського вбрання. Включений до розвідки фактологічний матеріал фіксує найдавніші відомості про гуцульську ношу та матеріали для її виготовлення, висвітлює генетичне коріння гуцульського вбрання.

Ключові слова: гуцули, побут, одяг, тканини.

Гуцульський одяг – одна з основних складових частин народної культури українців – тісно пов’язаний з усією історією краю й несе на собі відбитки історії народу. Процес його еволюційного розвитку відбувався в складних умовах політичного, соціально-економічного й культурного розвитку, на формування гуцульської ноші впливало багато факторів, серед яких найбільш значними є кліматичні умови, тип господарства, рівень розвитку продуктивних сил, історичні традиції. Проте, не зважаючи на позаісторичну давність народної ноші, основу її становлять певні стійкі елементи.

Найдавнішими писемними джерелами, які згадують або частково висвітлюють гуцульський стрій, були літописи, хроніки, мемуари, записи чужоземців, грамоти. Ці документи містять цінні відомості про рід занять та імена майстрів, про види одязу й взуття, про торговельні шляхи та можливий обмін товаром. Зокрема, таку інформацію знаходимо в “Слові о полку Ігоревім” (XII ст.) [1], “Повісті минулих літ” (XI–XII ст.) [2], де є назви гуцульського одязу та взуття, у “Львівському літописі” (XVI–XVII ст.) [3], “Літописі Самовидця” (XVII ст.) [4] теж є перелік елементів одязу, що побутував в Україні. Ці джерела підтверджують особливість Гуцульщини, де збереглися не тільки форми та назви давнього народного одязу, але й незмінними залишилися технології його виготовлення.

Важливі матеріали, що стосуються досліджуваної теми, містяться в етнографічних дослідженнях, мистецтвознавчих працях та історичних документах XVIII–XX ст. Так, одним із перших дослідників Гуцульщини був австрійський професор Львівського університету, француз за походженням Бальтазар Гакет (1739–1815) [5, с.23–26].

Особливе місце у вивченні гуцульського одягу посідають праці українських і польських етнографів: Івана Вагилевича – “Гуцули, мешканці Східного Прикарпаття” (1857): містить опис гуцульського вбрання, зокрема, кептарів і взуття [6]; Софрона Витвицького – “Історичний нарис про гуцулів” (1873, перевид. 1993): у розділі цієї праці “Сучасне гуцульське вбрання” дається аналіз елементів гуцульського строю [7]; І.Франко в оповіданні “Домашній промисел” дає характеристику художньо-промислового руху в Західній Україні на початку ХХ ст., зокрема, виготовленню окремих елементів гуцульського вбрання [8]; Федора Вовка (1847–1918) – “Антропологічні дослідження українського населення Галичини, Буковини і Гуцульщини” (1908, перевид. 1993), яка містить цінний фактологічний матеріал, фотографії гуцулів у традиційних строях трьох адміністративних областей Гуцульщини [9]; Володимира Шухевича (1849–1915) – “Гуцульщина” (1899–1908): у ній зібрано відомості про духовну та матеріальну культуру гуцулів – про звичаї та обряди, технологію ремесел, про традиційну одіж гуцулів, докладні описи технологічних особливостей виготовлення гуцульської одіжі [10].

Метою статті є аналіз археологічних і писемних джерел, які стосуються традиційного гуцульського одягу, його генетичного коріння, історичного розвитку.

Завданням – узагальнити існуючі наукові праці, прослідкувати історичний розвиток гуцульського вбрання та розглянути взаємозв’язок комплексу функцій і типологічних комплексів убрання як єдність матеріального й духовного.

Гуцули, що населяють гірські райони України, як і все населення західноукраїнських земель, упродовж століть зазнавали гніту іноетнічних держав. Та, незважаючи на те, що Гуцульщина належала до різних держав, їй усе ж таки вдалося зберегти свої етнокультурні надбання. Багато століть гуцулів єднала спільна матеріальна й духовна культура, побут, мова, які виразно відрізняли їх від сусідів. Особливості історичної долі та природних умов, культурно-побутові й господарські відносини гуцулів із сусідами (молдаванами, угорцями, румунами, поляками) зумовили деякі відмінності в господарстві, культурі, побуті та мові.

Вбрання гуцулів відображає конкретні історичні умови життя народу, характеризує рівень розвитку культури, художні смаки, народну творчість. Одночасно гуцульський народний одяг є елементом культури народу, адже за цим одягом можна прослідкувати взаємовідносини між різними народами, які жили в тісному спілкуванні. Одяг українців гуцульського краю є яскравим прикладом етнічної єдності з народною ношею українців інших українських земель.

Побут гуцулів, як і решти гірського населення, особливий. Географія розселення займає південно-східну частину Карпат. Суворий клімат обмежує можливості землеробства. Пологість гір, багатство полонин, придатних до пасовищ, сприяли розвитку тваринництва. Звідси й склався відмінний від рівнинних районів спосіб господарювання, праці й відпочинку, особливий побут. Життя в горах, труднощі комунікацій і прикордонне положення наклали певний відбиток і на світогляд гуцулів.

Тісно пов’язаний із життям, звичаями, побутом гуцулів їх домашній промисел. До його процвітання спричинилися кілька обставин: по-перше, це засіб заробітку, по-друге, порівняно невелика зайнятість сільськогосподарськими роботами, багатство сировини й, зрештою, вдача прикрашування вжиткових речей. Це виробилося впродовж віків язичницької іконографічної практики. Перебуваючи в оточенні вузької гами в основному холодних кольорів карпатського пейзажу, гуцули прагнули збагачувати художню палітру теплими тонами своїх інтер’єрів, одягу та інших побутових речей.

Головним заняттям гуцулів було скотарство, меншою мірою вони займалися землеробством. Багато гуцулів було зайнято в лісовому промислі. Однак жителі Карпат, як і українці решти територій, від найдавніших часів для виготовлення одягу використовували лляне й конопляне полотно, сукно, шкіри свійських тварин, виправлені та фарбовані в домашніх умовах. Від найдавніших часів гуцули виготовляли матеріали для свого вбрання власноруч, отримуючи їх із тваринництва, в основному вівчарства.

Територію Гуцульщини, яка умовно поділяється на галицьку, буковинську й закарпатську, з найдавніших часів густо заселяли ранньослов’янські племена. Вона почала заселятися в добу палеоліту. Численні археологічні пам’ятки, знайдені в басейні річки Прут, зокрема в селі Іспасі (тепер – Гірське), а також у селах Лючі, Нижньому Березові, Рожневі [11, с.376, 395–396,

417] беруть свій початок із доби енеоліту (IV–III тис. до н. е.). На цей час припадають перші відомості про прядіння й ткацтво в людності на території Гуцульщини. То була доба, яка в археологів дістала назву трипільської культури, котра охоплює територію всієї України. У носіїв цієї культури були розвинутими промисли й общинні ремесла. Серед них важливе місце займали прядіння, ткацтво, обробка шкір тварин, виготовлення взуття та зимового одягу [12, с.18, 26].

Значно менше матеріалів є в нашому розпорядженні про прядіння та ткацтво, характер одягу місцевого населення в добу бронзи (III–II тис. до н. е.) та ранньо-залізному (IX–VIII ст. до н. е.) віці. На поселеннях доби бронзи зустрічаються глиняні прясельця, представлені різноманітними формами – циліндричними, біконічними, овальними та коліщатковидними. Отже, археологічні знахідки переконливо засвідчують заняття місцевого населення ткацтвом. У цей самий час набули розповсюдження кістяні та бронзові голки для шиття. Вони знайдені на поселенні с. Лоєва Івано-Франківської області [13, с.10, 16].

Надзвичайно цінними носіями інформації є знахідки трипільської антропоморфної пластики Східних Карпат. На значній частині статуеток простежено окремі деталі прикрас та одягу. Так, на статуетках раннього періоду нарізним орнаментом виділено намисто, пояси й перев'язі. Притому з розвитком трипільської культури їх асортимент розширюється. Головні убори нагадують грибоподібні ковпаки. На ряді статуеток середнього й пізнього періодів розписом намічений кутовий чи овальний виріз біля шиї, який інколи, опускаючись нижче, зображує короткий жилет.

Культура гуцулів трипільської доби зробила і свій певний внесок у розвиток матеріальної культури наступних епох. Про це свідчать археологічні знахідки черняхівського періоду (II–V ст. н. е.). Зареєстровано понад 200 пам'яток ранньослов'янської культури мешканців гуцульського краю. Вони висвітлені в працях відомих археологів – Б.А.Рибакова [14], А.Т.Брачевської [15], В.Д.Баран [16], і хоч інформація про одяг цього періоду досить скупа, однак археологічні матеріали разом із писемними джерелами пізнішого часу й етнографічними спостереженнями дозволяють доволі правдоподібно реконструювати вбрання населення цієї місцевості. Перетлілі шматочки лляних, грубих вовняних тканин наштотують на думку, що саме вони служили основою для пошиття сорочок, плащів-накидок і поясного одягу. Диференціацію між чоловічою та жіночою носею за пам'ятками найдавнішого часу встановити не вдається, а можливо, тоді її ще не було.

Серед ювелірних виробів, що пов'язані з убранням, значне місце посідають відлиті срібні й бронзові застібки для різних видів верхнього одягу та ковані пряжки від шкіряних поясів і взуття.

Серед археологічних знахідок кінця XI ст. на галицькій Гуцульщині відомі деталі первісних ткацьких верстатів, а також знаряддя для прядіння волокон (грузила, глиняні прясельця для веретен). Вони свідчать про існування тут прядильного й ткацького виробництва, яке характерне для всіх ранньослов'янських поселень [17, с.34]. За відбитками тканин на денцях керамічного посуду, знайденого під час розкопок, можна встановити навіть структуру переплетіння: було воно репсованим чи полотняним, з лляних, конопляних чи вовняних ниток. Очевидно, вироблялися тканини різного призначення і, перш за все, для одягу. Висока художня майстерність в оздобленні узорами керамічних виробів дозволяє припустити, що й мистецтво одягу було також на досить високому рівні, а орнаментування й фарбування тканин для нього різними природними барвниками – теж характерне явище. Постійна потреба людей у вбранні, тканинах для житлових інтер'єрів та інших господарських потреб зумовила масовий розвиток ткацтва на всіх теренах України, у тому числі й на Гуцульщині.

Знайдені в розкопках інструменти для обробки шкіри (кістяні проколки, лоцила, скребла) дають можливість стверджувати, що належне місце поруч із ткацтвом займало кушнірство, а населення гуцульських городищ добре володіло технологіями обробки сировини.

Основним джерелом вивчення ткацтва в перші тисячоліття нашої ери залишаються матеріали археології (глиняні та шиферні прясла – деякі з них орнаментовані, а також тягарці для вертикальних ткацьких верстатів), які, крім означених та інших знарядь праці, не дають нам конкретних речових пам'яток [18, с.396–407]. Однією з імовірних причин відсутності таких матеріалів, зокрема одягу, при розкопках поховань, на думку вчених, був поширений у VI–

IX ст. н. е. в слов'ян Східної Європи поховальний обряд тілоспалення. Після нього залишалися тільки рештки сплавлених металевих прикрас і деталей убрання [19, с.30–31, 74, 252]. Відсутні також і письмові дані про тогочасні тканини (як і одяг із них). Найдавніші поодинокі й найбільшого фрагментарні письмові свідчення про одяг східних слов'ян, у тому числі й домо-тканий, походять із X–XI ст. Їх знаходимо в описах арабських мандрівників і візантійських письменників та істориків, які в різний час відвідували Русь-Україну й залишили цінні спогади про культуру та побут руських купців, вельмож та інших верств населення [20, с.39, 62, 98]. Вони доповнюються давньоруськими літописними записами X–XII ст., у яких зустрічаються згадки про виробництво тканин із льону й конопель під назвою *узчина*, *товстина*, *ярич*, *пості*, що застосовувалися в тогочасному побуті в першу чергу для верхнього та спіднього вбрання й різноманітних господарських потреб [21, с.59].

Тканини були досить різноманітними. Відомо, що населення Київської Русі виготовляло полотняні та саржеві тканини, знало шовк, золоту парчу та інші види тканин, які привозили з Близького Сходу.

Біле лляне й конопляне полотно в той час використовувалося для пошиття вбрання різних верств населення. З простої лляної тканини шили чоловічі та жіночі сорочки, чоловічі штани. Селяни шили натільний одяг із грубого полотна, а зимовий – кожухи – виготовляли з овечих шкір [22, с.101, 113].

Певні свідчення про народну гуцульську ношу періоду Галицько-Волинського князівства містяться в Галицько-Волинському літописі 1213 року. У ньому оповідається, що народний одяг селянки складався з довгої сорочки, тканого вовняного полотнища, яке обгорталося навколо нижньої частини тіла (мається на увазі обгортка), пояса, що пов'язувався вільно на талії [23, с.44].

У XII–XIII ст. урізноманітнюються прикраси й доповнюючі елементи ноші. До комплексу прикрас додаються християнські символи. На багатьох археологічних пам'ятках християнської доби виявлені хрести-енколпіони (хрести із зображенням святих), натільні хрестики з бронзи та каменю. Різноманітнішою стає жіноча ноша. Вона прикрашається великою кількістю скроневих кілець, підвісок, намистин, нашивних бляшок. У гуцульській ноші велика увага надається натільним хрестикам.

У кінці першого – на початку другого тисячоліття нової доби остаточно утверджуються комплекси народного вбрання та формується народний стрій українців. Дані про одяг гуцулів XV–XVIII ст. містяться в мемуарах мандрівників і місіонерів, які відвідували Гуцульщину. Вони свідчать, що основу чоловічого строю гуцулів складала тунікоподібна сорочка, котра шилася з перегнутого навпіл полотнища без плечових швів. Повсюдно в сорочках робили довгий центральний пазушний розріз, що застібався біля горловини. Гуцульські сорочки, як і більшість українських сорочок, шили без коміра, залишаючи переважно круглий виріз горловини [24, с.15, 34]. Поясним одягом чоловіків були довгі білі *портяниці* – штани, котрі не відрізнялися від давньоруських портів і зберегли назву *портяниці*. Такі штани носили призібраними навипуск чи заправляли в короткі панчохи. Прикрашалися вони накладною поліхромною вишивкою або просто обшивкою внизу холош, що вказує на збереження давньої традиції носити штани навипуск.

Особливе місце в гуцульському вбранні XV–XVI ст. займав верхній одяг без рукавів – *кептар*. Його виготовляли з однієї овечої шкіри, зі швами на плечах, під пахвами та бортовим розрізом спереду.

Плечовим одягом із рукавами був сукняний *сардак*, який зберіг архаїчний тунікоподібний крій. Носили його, як й інший верхній одяг, поверх кептаря. Обов'язковим доповнюючим елементом чоловічого строю був широкий шкіряний пояс – *черес*. Універсальним взуттям були *постоли* із сиром'ятої шкіри, які одягали на онучі. Голови чоловіки покривали влітку фетровими капелюхами, а взимку – хутряними шапками, *клепанями*.

Основу жіночого вбрання XV–XVIII ст. складала тунікоподібна сорочка, а також сорочка так званого карпатського типу. Рукави такої сорочки викроювалися разом із поликами, пришивалися до основної частини сорочки й були просторими, трохи скошеними донизу. У XVI ст. на святкових жіночих сорочках з'явилися призібрані шнурком вузькі зборки – манжети.

Поясним одягом гуцулок уже із XVII ст. була одноплатава обгортка й двоплатава запаска. Пов'язувалася вона вище на талії й по довжині досягала подолу сорочки, але так, що не закривала розшитий край подолу. Для зручності руху нижній кут поли – *попередниці* піднімався й затикався під пояс. Плечовий жіночий одяг був подібний до чоловічого. Жінки носили кептарі, сардаки та кожухи, як і чоловіки. Тільки оздоблення жіночої одягу було насиченішим. Поясне вбрання підперізували тканими вовняними поясами. Взуттям служили шкіряні постолы й чоботи. У той самий час з'являються й нові види ноші та доповнюючі елементи вбрання, значна частина яких була характерна й для інших регіонів України. Це – вільного крою накидки-плащі – *манти, гулі, гачі* – червоні святкові штани, а буденні, як і давніше, виготовляються з нефарбованого сукна. Подекуди зустрічалися й чорні гачі. Доповнюючими елементами строю стають топірці, сумки – *тобівки*, порохівниці, *пушки* для тютюну та ін.

У XVII–XVIII ст. гуцульський одяг удосконалюється в крої, з'являються зміни в художньому оздобленні. Усе більше й частіше зустрічаються сорочки, зібрані біля шві в зборки, так звані *морщанки*. В оздобленні вбрання головне місце посідає вишивка. Якщо раніше на сорочці вишивали тільки місце з'єднання швів, ніби прикрашаючи їх, то в пізньому середньовіччі вишивка переходить на край рукавів і на плечики. Орнаментальні композиції створюються з різноманітних варіацій мотивів ступінчастих пірамід, квадратів, які заповнюють плечову частину сорочки. Заповнення вишивкою плечової частини сорочки не було новизною. Ще в середині XVI ст. відмічено схоже вирішення орнаменталізації сорочок українців, подібно до застосування ідентичної орнаментики в гуцульській архітектурі [25, с.134–135].

Довге перебування краю під іноземним гнітом позначалося на народному вбранні. За час панування на території Гуцульщини поляків, австро-угорців, румунів, чехів у гуцульський стрій проникають деякі незначні елементи вбрання пануючих народів. Але, як свідчать історичні документи [26, с.44, 51], основні компоненти чоловічого та жіночого строю кінця XVIII – початку XIX ст. продовжують зберігати свою традиційну східнослов'янську основу, загальний вигляд і деталі.

Отже, навіть побіжний ретроспективний погляд на предмет нашого дослідження дає можливість побачити, що гуцульський стрій, такий “природний” для гуцулів, є насправді результатом довготривалої еволюції виробництва, витвором безперервного й активного процесу розвитку народної творчості в різних сферах життєдіяльності. Саме це засвідчує наведений нами вище фактаж і дає матеріал для детального аналізу художніх особливостей гуцульського строю.

Таким чином, гуцульський стрій, який дійшов до нас на прикладі зразків XIX–XX ст., постає як художній шедевр народного мистецтва й видатний здобуток української національної культури.

1. Слово о полку Ігоревім. – К. : Дніпро, 1985. – 173 с.
2. Повість минулих літ. – К. : Веселка, 1989. – 221 с.
3. Бевзо О. А. Львівський літопис і острозький літописець / О. А. Бевзо. – К. : Наукова думка, 1971. – 198 с.
4. Літопис Самовидця. – К. : Наукова думка, 1971. – 206 с.
5. Пелипейко І. А. Вивчення Гуцульщини / І. А. Пелипейко // Гуцульщина. – Верховина, 1998. – С. 23–26.
6. Вагилевич І. Гуцули, мешканці Східного Прикарпаття / Іван Вагилевич // Часопис чеського музею. – Прага, 1857 – С. 4–7.
7. Витвицький С. Історичний нарис про гуцулів. / С. Витвицький. – Коломия : Світ, 1993. – 94 с.
8. Франко І. Домашній промисел / І. Франко. – К., 1976. – Т. 16. – С. 256–265.
9. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології / Ф. Вовк. – К., 1993. – 335 с.
10. Шухевич В. Гуцульщина : у 5 т. / В. Шухевич. – Львів, 1901. – Т. 2. – 352 с.
11. Гуцули // Історія міст і сіл УРСР. Івано-Франківська область. – К., 1971., 640 с.
12. Пассек Т. С. Трипільська культура / Т. С. Пассек. – К., 1941. – 84 с.
13. Крушельницька Л. І. Латенская культура / Л. І. Крушельницкая // Древнее население Прикарпаття и Волыни (энеолит, бронза, раннее железо). – К., 1990. – С. 68–76.
14. Рыбаков Б. А. История культуры Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Изд-во АН СССР, 1948. – 792 с.

15. Брачевская А. Т. К вопросу о ремесле культуры полей погребений / А. Т. Брачевская // Краткие сообщения Института археологии. – К., 1953. – 56 с.
16. Баран В. Д. Ранньослов'янські пам'ятки Верхнього Подністров'я і південно-західної Волині / В. Д. Баран // Матеріали досліджень археології Прикарпаття та Волині. – К., 1964. – Вип. 5. – С. 42–50.
17. Новицька М. О. До питання про текстиль трипільської культури / М. О. Новицька // Археологія. – 1948. – Т. 2. – С. 24–31.
18. Никорак О. І. З історії розвитку ткацтва в Україні / О. І. Никорак // Народознавчі зошити. – 1988. – № 4. – С. 15–22.
19. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – 782 с.
20. Заходер Б. Н. Каспийский свод сведений о Восточной Европе / Б. Н. Заходер. – М., 1962–1967. – Т. 1–2. – 420 с.
21. Січинський В. Нариси з історії промисловості / В. Січинський. – Львів, 1934. – 96 с.
22. Левашова В. П. Об одежде сельского населения Древней Руси / В. П. Левашова // ГИМ. – М., 1966. – Вып. 40. – С. 5–13.
23. Літопис Руський [Текст] ; пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. – К., 1989. – 591 с.
24. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация / В. Білецька // Матеріали до етнології й антропології. – Л., 1929. – Т. 21–22. – Ч. 1. – С. 88–125.
25. Етногенез та етнічна історія населення Карпат. – Львів, 2006. – Т. 2. – 816 с.
26. Die osterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. – Wien, 1899. – 324 с.

В статье рассматриваются исторические аспекты развития и формирования художественных особенностей гуцульской одежды. Включенный в исследование фактологический материал фиксирует самые давние сведения о гуцульской одежде и материалы для ее изготовления, раскрывает генетический корень гуцульской одежды.

Ключевые слова: гуцулы, быт, одежда, ткани.

In the article examined historical aspects of artistic features development and formation of hutsuls clothes. The factological material included in research, fixes information from the past about hutsuls clothes and materials for manufacture, reveals genetic roots of hutsuls clothes.

Key words: hutsuls, household, clothes, fabrics.

УДК 745.5

ББК 85.123 (4 Укр.)

Олена Дяків

ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті розкрито історичні передумови й розвиток ткацтва на теренах Західного Поділля. Розглянуто традиційні тканини за функційними ознаками, подано типологічні характеристики інтер'єрних, одягових, обрядових тканин.

Ключові слова: пряжа, полотно, наволока, типологічні характеристики, історичні передумови.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють ХІХ–ХХ ст. Визначення таких меж зумовлено тим, що саме із середини ХІХ ст. формуються нові етнокультурні традиції. Територія Західного Поділля являє собою історико-етнографічну зону України, на формування духовної та матеріальної культури якої мали вплив особливості соціально-економічного розвитку, багатоміжова взаємодія форм культури українців та інших народів, які віддавна розселені на цій землі. Етнічна структура сільського населення в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. характеризувалася численною групою українців і наявністю декількох етнічних груп (поляків, молдаван) [4, с.8].

Актуальністю статті є спроба визначення чинників, що вплинули на формування матеріальної культури, зокрема ткацтва, у контексті засобів художньої виразності.

Мета – виявити механізм функціонування цього виду народного мистецтва як комплексу взаємозв'язаних між собою компонентів – матеріалу, техніки й орнаментального вирішення.

Домашній ткацький промисел першої половини ХІХ ст. за формою організації й за технікою виробництва визначав значною мірою риси, характерні для виробництва періоду натурального господарства, і все, що було пов'язане з виготовленням тканини, мало визначені народним календарем терміни. Виготовлення пряжі й полотна було економічно вигідним, бо їх

вмінювали на промислові товари, а з другої половини XIX ст. ручний спосіб виготовлення пряжі почав занепадати у зв'язку з появою фабричної: нефарбованої, біленої (“білениця”), кольорової (“заполоч”), що була більш розповсюдженою, ніж шовкова та металеві нитки. Таким чином, під кінець XIX ст. бавовняна пряжа набула в народному ткацтві значного розповсюдження й поєднувалась у кольорових тканинах із лляною пряжею.

Виготовлялися тканини на ткацьких верстатах із горизонтальним положенням основи та на вертикальному (“розбої”, “кросна”) – для виготовлення килимів. У другій половині XIX ст. в основному завершився перехід від вертикальних до горизонтальних ткацьких верстатів завдяки застосуванню спеціального начиння – “скатеркового”, “валовляного”, “тринадцятого”, “десячаного”, яке дозволило виготовляти різні види тканин і досягти різноманітності переплетень. Застосування горизонтальних верстатів із різною довжиною берда (верстат “полотняний” – 60–80 см; верстат “килимницький” – 150 см) значно розширювало можливості.

За функційними ознаками традиційна тканина поділяється на декілька груп – для одягу, інтер'єру, господарських та обрядових потреб. Вибір ткачем техніки ткання певною мірою залежав від практичного призначення полотна. Притаманна тканим виробам повсякденного, утилітарного призначення та декоративно-обрядовим тканинам поліфункціональність визначала, з одного боку, простоту форм, а з іншого, – високий технічний і художній рівень їх виконання. Загальновідомою була техніка простого полотняного переплетення, нею виготовлялося полотно для головних уборів – переміток, а також для сорочок і рушників. Саржевим переплетенням (“чинуватим”) виготовлялися тканини для одягу та хатнього облаштування: окремі види рушників, простирадла, скатертини (обруси).

У наддністрянських районах Західного Поділля нитки основи перебирали за допомогою дощечки (техніка “перетику”). До ткацьких технік належить плетіння, що в XIX – і на початку XX ст. знайшло застосування у виробництві жіночих і чоловічих поясів, очіпків, прошив до наволоки. Сітчастоплетені вироби були експоновані на промисловій виставці у Відні (1893 р.) та у Львові (1894 р.), де “збаразькі плетільниці викликали велике зацікавлення в колах етнографів, технологів-текстильників та археологів” [7, с.39]. Полотнище сітчастої плетінки формується з двох навитих поряд і закріплених на обох кінцях попліток, для поясів насновували нитки на встромлені в стіну кілки. Для плетіння очіпків і прошив використовували спеціальні кросенця (прямокутна дерев'яна рама). Техніка сітчастого ткання була також характерна для західних районів Волині, Бойківщини, Закарпаття.

Ткані вироби були важливими компонентами інтер'єру житла, для якого визначений комплекс тканин був традиційним на кінець XIX – початок XX ст. До нього входили **рушники, обруси-скатерки, наволоки, налавники, верети, килими**, зокрема, **рядна** (“верети”, “верітки”, “веретки”, “верені”), які були поширені на Східному Поділлі та частково в районах галицько-подільського пограниччя.

Західноподільська **верета** являє собою ткане поліхромне полотнище з орнаментом у поперечні смуги або клітку. Ці тканини виготовлялися з конопляної, вовняної пряжі (основа – коноплі, підткання – вовна), ткалися ремізно-човниковою технікою. Для верет першої половини XIX ст. характерне ахроматичне забарвлення – чорні, білі, сірі тони (рис. 1), а для другої половини XIX ст. визначальною є поліхромія.



Рис. 1. Верета “пасиста”. Вовна. Монастирський р-н, с. Вістря.
Поч. XX ст. ТКМ інв. № ТКМТ–5463

Для Західного Поділля за способом розташування орнаментальних комплексів на полі **верети** розрізняють “пасисті верети”, “хрестати” й “писані”¹. Орнамент “пасистих” верет komponується з гладких або узорних смуг, що мають свої локальні декоративні особливості. Так, для верет Буцацького, Гусятинського й Монастириського районів характерне чергування різної ширини кольорових смуг, розташованих на білому тлі тканини (рис. 2, 3).



Рис. 2. Верета “пасиста”. Вовна.
Монастириський р-н, с. Вістря. Поч. XX ст.
ТКМ інв. № ТКМТ–5464



Рис. 3. Верета “пасиста”. Вовна.
Буцацький р-н, с. Цвітова. Поч. XX ст.
ТКМ інв. № ТКМТ–2923

У північних районах Західного Поділля виділено перехідний між веретами й килимами тип тканини. У Зборівському, Збарзькому, Підволочиському районах, окрім “пасистих” верет, виготовлялися напіввовняні “півкилимки”, орнамент яких ткався килимовою технікою й певною мірою повторював орнаментальні мотиви подільських килимів (узорчасті смуги чергувалися з однобарвними смугами). Кольорову своєрідність мають верети Заліщицького та Борщівського районів, для яких властива насиченість чорним кольором, який утворює “дно” для вишневого, зеленого, червоного, білого кольорів. За схемою побудови орнаментальних композицій для них характерні орнаментальні смуги, утворені мотивами “павучків”, “гребінчастих смуг”, “клинців”, “видовжених стовпчиків”, що були поширені на півдні Поділля, Покутті, Гуцульщині. Для верет Буцацького та Борщівського районів характерне чергування “павучкових” чорних смуг уздовж білого тла верети. Декоративні властивості орнаменту “хрестатих” верет полягають у створенні відповідної колористичної гармонії різнокольорових кліток, розташованих на полі тканини (рис. 4, 5).



Рис. 4. “Хрестата” верета. Вовна.
Заліщицький р-н. Поч. XX ст.

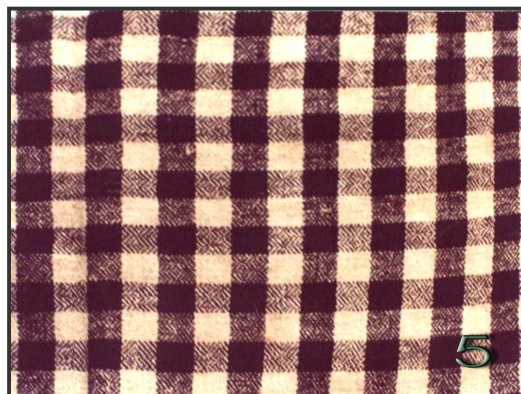


Рис. 5. “Хрестата” верета. Вовна.
Буцацький р-н, с. Берем’яни. Поч. XX ст.
ТКМ інв. № ТКМТ–2873

¹ ТКМ інв. № ТКМТ–1794, ТКМ–2732, ТКМТ–2867, ТКМТ–5072, ТКМТ–8810.

У Заліщицькому районі використовували нефарбовану вовну, завдяки чому отримували контрастний чорно-білий клітчастий узір. Додатковим засобом, яким користувалися ткачі, було підсилення декоративного ефекту цих тканин за рахунок збагачення фактурного рисунка шляхом комбінування різноманітних ткацьких переплетень. Застосовувалося більше барв при переплетенні різних щодо забарвлення смуг основи й підкання, що утворювало півтони. За твердженням С.Й.Сидорович, “найкращі зразки клітчатих верет походять з наддністрянських місцевостей” [8, с.21]. Дослідниця також відмічає “писані” верети з північних районів Тернопільської області, що суцільно ткані, багатоорнаментовані й представляють перехідний тип тканини – між веретою й настільним килимом.

Орнаментальним багатством відзначаються **пішви**, яким ткачі намагалися надати особливого звучання різними способами, зокрема, складною технікою саржевого переплетення й оздоблення поля безузорними одноколірними (Збаразький район) або двоколірними – червоними чи бордовими (Бучацький район) смугами. Ткали пішви з різних гатунків лляної й конопляної пряжі саржевим або полотняним переплетенням. Узірна частина розміщена на краю пішви й має тридільний уклад, що характерно для гуцульських і покутських наволок. Композиція взору складається з мотивів “**скосиків**”, “**клинців**”, “**руж**”, які з обох боків обрамляють вужчі смуги мотивів “**кривульок**”, “**стовпчиків**”, що розріджуються щодо фону. Такі мотиви поширені в Монастириському, Бучацькому районах, зокрема, мотив “**руж**” – восьмипелюсткової розетки поширений у Бучацькому районі¹ та Монастириському районі в селах Горигляди, Вістря². Якщо у вишивці цей мотив у кінці XIX – на початку XX ст. був інноваційним, то в ткацтві це подальша розробка “**звїздчатих**” і “**хрестоподібних**” мотивів, що в перебірному ткацькому орнаменті отримують форму квіткових пелюсток. У цих виробках домінує тепла гама кольорів, що складається із червоного, вишневого із вкрапленням оранжевого, зеленого, синього, білого. **Пішви** Борщівського, Заліщицького районів насичені чорним кольором, який доповнюється червоними, вишневими, синіми, жовтими, білими кольорами. Узірна частина складається з традиційних геометричних мотивів, зокрема, “**клинців**”, які поєднуються з мотивами стрічкового орнаменту та гладкими або “**павучковими**” кольоровими смугами. У композиції орнаменту мотив формується рядами, чергуючись один з одним, і дає типовий для народних килимових тканин “орнамент без поля”. Давні наволоки мали вигляд прямокутного мішка, ширина якого зумовлювалася розмірами вузькобердного верстата (довжина становила 1 метр). Ткали їх із грубої вибіленої конопляної або лляної пряжі.

Пішви, як і верети, в інтер’єрі житла були важливою декоративною прикрасою широкого ліжка, вистеленого соломною. Накривали його веретою з грубого, “згребного” полотна та клали кілька великих подушок. Поява нового типу житла, меблів зумовила поступову зміну традиційної форми й призначення подушок. Із середини XX ст. виготовляються значно менші форми. Ткані наволоки замінюються фабричними з бавовняного полотна. Виготовляються “**буденні**” та “**святкові**” наволоки, які оздоблюють вишивкою, мережкою, ажурними плетінками. На квадратних декоративних подушках узірну частину переносять із бокового краю на верхню частину виробу.

Декоративне оздоблення житла збагачується також наявністю в його внутрішньому просторі **скатерті-обрусу**. Скатертини для щоденного вжитку були однобарвними без декору. Так, у селі Говилів Тербовлянського району працювало 19 ткачів, що ткали полотно на верети, мішки, а також на обруси-скатерті. Кольорова гама обрусів Борщівщини будувалася на чергуванні червоних, чорних, вишневих смуг. У селі Летяче виробляли **верети, обруси**, які, окрім різної ширини смуг, декорувалися дрібноузірними стрічками з елементами прямої або ламаної смужки, орнаментальними мотивами ромбоподібної форми.

Естетичні цінності, принципи декору різних видів тканин знайшли подальший розвиток в одягових тканинах – у дволатовій запасці, обгортці³. Ці тканини виготовлялися з вовняної туго спряженої пряжі, бо тонша пряжа йшла на основу. Вони відзначалися цупкістю, щільністю й унаслідок застосування різних видів саржевого переплетення отримували дрібноворсисту тканину з рельєфно виступаючою фактурною поверхнею у вигляді скісних пружків, кривульок, ромбиків. Такого типу тканини жіночого поясного вбрання характерні для суміжних із

¹ ТКМ інв. № ТКМТ–2730.

² ТКМ інв. № ТКМТ–5476.

³ ТКМ інв. № ТКМТ–462, ТКМТ–4674.

Західним Поділлям районів Покуття та Гуцульщини. Художня виразність західноподільських тканин відрізнялася від подібних виробів Покуття та Гуцульщини скупішим діапазоном кольорової палітри та сильнішим контрастом (завдяки глибоким барвам – чорним, синім, фіолетовим) зі світлим тлом виробів. Цей особливий кольоровий лаконізм підкреслюється в тканинах урівноваженим ритмом декоративних смужок, симетрією та рівновагою орнаментальних і безузорних площин (верети, рядна, рушники, обруси). Цей аспект художньої мови західноподільських тканин підтверджує О.Никорак, на думку якої “мінімумом художніх засобів досягнуто максимальної художньої виразності творів” [6, с.437].

Важливим компонентом західноподільської народної ноші є **пояс** (“окрайка”), який ткали з міцних вовняних ниток на “кросенцях” або на ткацьких верстатах. При створенні “**заборових**” поясів зі складними геометричними зображеннями застосовували ручний перебір, а в 1920–1930 рр. узорні пояси виготовлялися на жакардових верстатах. З безузорних однокольорових поясів заслуговують на увагу широкі “*волосові*” збаразькі пояси темно-зеленого або вишневого кольору, які за характером художнього рішення дослідник ткацтва О.Никорак розділяє на групи: гладкоткані безузорні (“прості”), із зубчастими ромбовидними мотивами (“очкати”) і перебірні (“заборові”). Для окрайок Західного Поділля, як і для поясів Карпатського регіону, “характерне повздовжньо-смугасте розташування гладких або узорних смуг, велика різноманітність форм орнаментальних мотивів” [5, с.67].

В “**очкати**х” і “**заборових**” поясах поєднуються різні за насиченістю поліхромні смуги основи (жовті, вишневі, зелені, червоні). Пояси цієї групи мають традиційний уклад симетрично розміщених орнаментальних смуг. Посередині розташовано великі за формою мотиви, утворені з трикутників, ромбів (гладкі, зубчасті або гачкоподібні контури). З боків головного мотиву йде розробка смуг дрібнішими елементами ромбиків, трикутників, кривульок. Вільнозвисяючі кінці всіх видів поясів перетикали гладкими поперечними смужками й закінчували декоративною бахромою ниток основи. Ткані пояси побутували на території Західного Поділля до середини ХХ ст., але у зв’язку із заміною традиційних форм одягу сучасними вони частково втратили своє утилітарне призначення. Виробництво поясів на початку ХХ ст. набуло промислового значення, їх виготовляли невеликі фабрики в Косові, Заліщиках, Чернівцях.

Окрему групу за композиційним рішенням орнаменту складають тканини для **торб**. Відмінності в побудові орнаменту на цих виробках зумовлені призначенням, різними способами носіння. Орнамент витканих із грубої конопляної пряжі торб komponується у вигляді узірних смуг, що ритмічно повторюються по вертикалі або по горизонталі. Так, для Борщівщини тканини цього типу мали темне тло, по якому розміщувалися кольорові смуги (червоні, оранжеві, білі). Смуги ткались у вигляді зубчиків, перерваної лінії, а для північних районів характерне розташування узірних смуг на світлому фоні. На відміну від тайстр торби були двосторонніми й часто не мали зверху орнаментального викінчення. По краю з обох боків кріпився кручений шнурок, а в борщівських тайстрах використовували безузорний тканий пояс.

Перші відомості про виготовлення **килимів** на території України датують ХІІ ст., їх виробництво зосереджувалося в поміщицьких майстернях. У ХІІІ ст. було вже кілька килимових мануфактур, зокрема, у Бродах, Лагодові, Львові, а відомою килимарнею ХІІІІ ст. на Правобережжі була майстерня Чарторийських у Корці, Потоцьких на Тульчинщині, майстерня в Янушполі на Поділлі [3, с.16]. У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. вживаються деякі заходи для збереження килимарського промислу. Так, у селі Вікно Гусятинського району поміщиком В.Федоровичем у 1886 р. засновано килимарську школу, він зібрав колекцію подільських килимів і запросив на роботу найкращих майстрів. Одночасно працюють ткацькі майстерні в Збаражі, Токах, Залізнях, але діяльність цих осередків була настільки помітною, що на початку ХХ ст. у Галичині виникають нові осередки килимарства. Килимарська майстерня с. Вікно працювала до початку Першої світової війни й за основу свого виробництва взяла зразки народних килимів Збаражчини. До виготовлення килимів тут були залучені “видатні народні килимарі – Михайло Кирик з села Мединь, Іван Шлиц з села Кошляки, Іван Івахів з села Кобиле” [2, с.38].

Виготовляли килими на горизонтальних верстатах. Декорувалися ці твори геометричним і рослинним орнаментами з тонким і виразним малюнком, а їх кольорова гама будувалася на насиченості тонів. У техніці килимарства помітний вплив Покуття, Буковини, Гуцульщини та Південної Волині. Зокрема, ткачі з північно-східних районів Буковини одні з перших почали працювати в майстерні з ткачами із села Кобилля Збаразького району І.Івахівим, В.Малачинським, І.Р.Данилюком [1, с.78].

Традиція прикрашати сільське житло килимами на Західному Поділлі була запозичена з міщанського, поміщицького середовища. Ними прикрашали стіни над ліжками, накривали лавки, а в окремих випадках – столи (настільники). Цьому сприяли, як зазначає С.Й.Сидорович, “перехідні форми килимових тканин – верети, півкилимки” [9, с.102].

Таким чином, народне ткацтво, розвиваючись як кустарне виробництво тканин для домашнього вжитку, у кінці XVIII ст. перейшло в мануфактурне виробництво й це було однією з позитивних сторін виробничої діяльності ремісничих об’єднань, які забезпечили піднесення ткацького ремесла. Найпоширенішими були полотняні та суконні мануфактури, які працювали, в основному, на міський ринок. Традиції народного ткацтва найповніше збережені у виробках килимарень (Збаразька), які наслідували своєрідні технічні прийоми, форми килимів і їх орнаментики. Домашній ткацький промисел першої половини XIX ст. відображав риси, характерні для виробництва періоду натурального господарства, і насамперед у виготовленні пряжі та полотна. З другої половини XIX ст. ручний спосіб виготовлення пряжі почав занепадати у зв’язку з появою фабричної пряжі, але й надалі народні тканини залежно від практичного призначення використовувались у побуті (окремі види рушників, простирадла, верети, обруси, мішки, пішви, налавники, рядна). Ткані вироби залишалися важливими компонентами інтер’єру житла, для якого визначений комплекс тканин був традиційним у кінці XIX – на початку XX ст. Художня виразність західноподільських тканин відрізнялася від подібних виробів Покуття та Гуцульщини скупішим діапазоном кольорової палітри й сильнішим контрастом (завдяки глибоким барвам – чорним, синім, фіолетовим) і підкреслювалася в тканинах урівноваженим ритмом декоративних смужок, симетрією та рівновагою орнаментальних і безузорних площин (верети, рядна, рушники, скатертини (обруси)). Таке художнє вирішення тканих виробів простежується до 1960 р., а надалі окреслюється нова тенденція – посилення декоративності у виготовленні художніх тканин. Під кінець XX ст. помітні ознаки зменшення виробництва народних тканин, що пов’язано з відсутністю недорогої натуральної сировини. Позитивним фактором, який стимулює творчість народних майстрів і не дає згаснути традиційному народному ткацтву, є використання в побуті й інтер’єрах громадських споруд тканих виробів. Пов’язано це з функціональною доцільністю, де домінуючою є декоративна функція, яка значно розширює типологію кожного виду народних тканин (декоративні тканини, килими, гобелени, панно, доріжки, скатерті, рушники, рядна, покривала).

1. Гарасимчук Р. П. Народное искусство Тернопольской области УССР / Р. П. Гарасимчук // Советская этнография. – 1957. – С. 72–78.
2. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / І. Гургула. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 38.
3. Запаско Я. Українське народне килимарство / Я. Запаско. – К. : Мистецтво, 1973. – С. 16.
4. Косміна Т. В. Сільське житло Поділля кінця XIX – поч. XX ст. / Т. В. Косміна. – К. : Наук. думка, 1980. – С. 8.
5. Никорак О. Сучасні художні тканини Українських Карпат / О. Никорак. – К. : Наук. думка, 1988. – С. 67.
6. Никорак О. Українські народні тканини XIX–XX ст.: типологія, локалізація, художні особливості / О. Никорак. – Львів : НАН України, Ін-т народознавства, 2004. – Ч. 1: Інтер’єрні тканини. – С. 437.
7. Сидорович С. Й. Художні тканини західних областей України / С. Й. Сидорович. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 39.
8. Там само. – С. 21.
9. Там само. – С. 102.

В статье раскрыты исторические предпосылки и развитие ткачества на территории Западного Подолья. Рассмотрены традиционные ткани за функциональными признаками, поданы типологические характеристики интерьерных, одежных, обрядовых тканей.

Ключевые слова: пряжа, полотно, наволочка, типологические характеристики, исторические предпосылки.

In the article historical pre-conditions and development of weaving are exposed on the walks of life of Western Padilla. Traditional fabrics are considered on functions signs, typological of descriptions of interior are given, clothes, ceremonial fabrics.

Key words: yarn, linen, pillow-case, typological of descriptions, historical pre-conditions.

НАРОДНО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ДЕКОРУВАННЯ МЕБЛІВ ГАЛИЧИНИ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

У статті висвітлено стилістичні особливості дерев'яного оздоблення художніх меблів Східної Галичини ХІХ–ХХ ст. На основі найпоширеніших композицій проаналізовано їх декоративне наповнення, яке створюється завдяки простим і складним елементам оздоблення. Методом аналізу аргументовано використання певних композицій на тому чи іншому виробі та наведено приклади утворення декору в народних меблях ХІХ–ХХ ст.

Ключові слова: композиція, оздоблення художніх меблів, стилістичні особливості, елементи оздоблення.

На ранніх стадіях зародження своєрідного “письма” – орнаменту відбувається його формування та усвідомлення людиною через міфологічно-сакральний контекст, який установив прадавні знаки-символи, що базувалися на світоглядній основі походження найдавніших предметів. Ці символи-першооснови споріднені в багатьох культурах світу за рахунок міграції народів, зокрема й на території України.

Нами простежено найбільш давні елементи декору та їхні трансформації в меблевих орнаментальних композиціях початку ХХ ст. Актуальним при цьому є аналіз тектоніки меблів Галичини даного періоду, яка сформована на стилістичній основі західноукраїнського декоративно-прикладного мистецтва.

Мета вивчення народно-стильової тенденції декорування початку ХХ ст. полягає в доцільності виявлення широкого спектра різноманітних варіантів композицій та авторських елементів оздоблення меблів, які є наслідком творчих пошуків столярів-різьбярів.

У Східній Галичині отримали найбільше поширення три орнаментальні елементи (**коло**, **хрест**, **квадрат**), якими оздоблювалися речі декоративно-прикладного мистецтва включно до наших днів. Наприклад, на меблях місцевого виробництва, що виконувались у контексті народних традицій, декор орнаментальних композицій складався з кола, хреста, квадрата, які вирізували, різьбили, розмальовували або випалювали на поверхнях меблів.

Меблі з переліченими елементами декору в Галичині збережені від початку ХІХ ст., хоча, за припущеннями дослідників, подібні знаки-символи застосовували значно раніше, а тому розглядати більш ранні взірці такого орнаменту можна на основі світових пам'яток, орнаментальні композиції яких використовувалися народними майстрами.

Слід відмітити своєрідну популяризацію цих трьох геометричних фігур, їх форма містила ідейну основу, за якою коло в найдавніших культурах було втіленням абсолютної рівності, прямої, безкінечності, вічності, коловороту буття. У це поняття також входить “...небесна досконалість – Бог, Небо, Космос, Сонце, місяць, зірка, планета тощо”, а тому створені символи означені як **солярні знаки** [1, с.20]. Метафоричне сприйняття небесних тіл через опосередковану замкнуту форму було підсвідомим генетично переданим із покоління в покоління процесом виразу субстанції буття людини, у тому числі й на дерев'яних виробках. Із середини ХІХ ст. у народному меблярстві домінує поширена форма скринь-саркофагів, на стінках яких нерідко можна побачити коло зі стилізованою квіткою або зіркою. Одна з композиційних схем такого декорування передбачала почергове розміщення модуля (зірки в колі) у два ряди на стінці виробу, побудованого за принципом ритмічного повторення.

Хрест, другий поширений елемент знакової системи прадавніх орнаментів, який зберігся на меблевих виробках, виявляє ідею своєрідного центру, що впорядковує простір завдяки перетину горизонталі з вертикаллю, верху та низу, земного й божественного. Багато дослідників пов'язують вертикальний стержень хреста з віссю світу, а також ототожнюють його з формою людського тіла, що є живою моделлю всіх координат. Нерідко коло й хрест поєднані в орнаментальних композиціях, які складаються з метричних або ритмічних модульних повторів. Лаконічність цього елемента виведено з архаїчних зображень, що засвідчує генезис і стереотипність орнаменту в народному меблярстві Східної Галичини включно до ХХ ст., де виявляється фактор як народних (місцевих) традицій декорування, так і західноєвропейських світ-

ських нововведень, які жодним чином не змінювали самотності “первісних” категоріальних уявлень про всесвіт.

Різновидів хреста є багато й це пов’язано з тим, що на певному етапі розвитку людства виникали асоціативні форми, пов’язані із цим знаком-символом. Одним із різновидів є так званий арійський хрест або свастика, значення якого Г.Лозко згідно з дослідженнями Миколи Ткача розглядає як “...відображення секторної структури сонячного вітру по відношенню до землі...” [8, с.223]. Найчастіше цей знак зустрічається у вишивці, та його практично не виявлено на меблях, а в збережених взірцях (XIX ст.) домінують зображення звичайного чотирираменного хреста.

Відстежити видозміни форм кола й хреста та декорування цими елементами меблів практично неможливо за відсутністю ранніх зразків. Проте напіввархаїчний характер орнаментування народних скринь, лав переконливо доводить збереженість традицій прадавніх світоглядних уявлень.

Спосіб життя, міфологічні вірування українців утворили своєрідне змішування утилітарного й естетичного у виробках декоративно-прикладного мистецтва. У філософському переосмисленні проблема співвідношення прекрасного й красивого була поставлена ще в давнину Сократом, Платоном і мала антропологічний характер. Д.Юм уважав чуттєвою передумовою краси в “неживому предметі” відповідність мети й конструкції, а також стверджував, що правильність і витонченість частин не повинні руйнувати його “придатності для будь-якої корисної мети” [7, с.19]. Згідно із цим орнамент є компонентом тектоніки меблів, завдяки якому виріб стає художнім твором і тому залишається практичним пристосуванням у побуті людини.

У народних меблях Східної Галичини XIX ст. утилітарно-практична функція зумовлена складними формами з використанням декору чіткого геометричного рисунка. Елементом такого рисунка є квадрат, що пов’язаний з “...ідеєю земного початку як місця проживання людини, що сприймається в системі координат, де виділені сторони світу й присутня чотиримірна циклічність природних явищ” [2, с.21]. Квадрат – обрамлення, завершальний знак, що формує центр із хрестом або з будь-яким іншим елементом орнаменту. Площина квадрата могла ділитися двома діагоналями або додатковими елементами декору. В іншому варіанті квадрат слугував за тло, яке могло чергуватися в орнаменті з колом, трикутником, ромбом тощо.

Яскравим виразом народної орнаментики є вироби із с. Яворів Косівського району, для яких характерні укрупнені форми “*ружж*” (рис. 1), лінійні мотиви різьби “*головкате*”, “*реска трикутна*”, мотиви на основі зернятоподібних елементів “*пшеничка*”. В основу “ружжі” покладено форму кола, яке шляхом накладання в певному ритмі утворює шестипелюсткові квіти, що, у свою чергу, не виходять за межі визначеної композиції. Такий елемент декору є символічним трактуванням квіткових зображень як вираз єднання людини з природним середовищем.



Рис. 1. Фрагмент декору з мотивом “ружжі”. Різьблення. Косівський р-н, с. Яворів. Середина XIX ст.

Модерн початку XX ст. визначив новий напрям у декоративному мистецтві, і в ньому виявилися гіперреалістичні та стилізаційні ознаки елементів. У конструкціях меблів цього періоду практично не відбулося суттєвих змін, фасади корпусних меблів закритого типу створювали на основі сполучення фільонки й рами (дверцята, шухляди, бокові стінки виробів). Декор наносився на великі площини фільонок, на смуги пілястр, декоративних планок, а також на окремі частини меблів – ніжки, царги, боковини, ніші, спинки й сидіння.

Меблярство Східної Галичини 20–30-х рр. XX ст. мало два напрями модерну, з яких народно-стильова течія сформувалася на ґрунті традицій народного декоративного мистецтва. В основу такого видозміненого стилю лягли орнаментальні мотиви різьби з давнім семантичним значенням, які використовували в народному меблярстві попереднього століття. Декор цього напрямку виокремлювався графічною манерою подачі й оздоблював видимі дерев'яні частини меблів геометризованим набором елементів, що складались у модулі або в стрічкові композиції. Вироби даного напрямку конструктивно споріднені з народними меблевими формами, які виготовляли майстри-різьбярі з околиць великих міст із сформованими естетичними поглядами чіткої симетрії декору та з перебільшено конструктивною тектонікою основи виробів. Орнамент на меблях містив знаки-символи, які уклалися згідно зі своїм значенням у загальний малюнок і трансливали прадавні міфологічно-культурні уявлення про навколишнє середовище. Найпростіші елементи цих композицій – **коло**, **квадрат**, **трикутник**, **зірка** сполучені між собою ритмічним повтором стилізаційних інтерпретацій народних мотивів. Для такого декору характерними є композиції двох варіантів (замкнута, стрічкова), які поділяють виріб на більші та вужчі площини. Так, на пласких поверхнях крісла (майстер Юсипчук) виявлено гармонію геометричного візерунка та форми виробу, зокрема, на бильцях, спинці, рамі сидіння завдяки кольоровому контрасту чорних і червоних фарб (рис. 2).



Рис. 2. Юсипчук. Крісло. Розпис. Поч. XX ст. Експозиція МНМГП

Стрічкові композиції на цьому виробі відмінні одна від одної за набором використаних елементів. Поверхню бильць вкривають смуги орнаменту, у якому повторюється мотив “*хрест-та*” – два діагональні прямокутники загострені на кінцях і обмежуються з усіх боків формою

квадрата. Червоним кольором виділено центр фігур, а рамена “хреста” покриті чорною фарбою з контрастним звучанням світлої прорізаної лінії квадрата. Раму сидіння обрамлюють композиції з “квадратиків” і “зубчиків”, що символізують початок земного начала. Ці мотиви укладені між собою в пряму смугу, у якій трикутники-“зубчики” щільно поєднані та звернені вершечками до середини композиції, утворюючи два ряди з квадратами між ними. Інша стрічкова композиція на спинці означена фігоморфними мотивами, “...які виникли за асоціацією з деревесними, трав’яними, рослинними та їхніми частинами” [10, с.173]. Вона складена на основі елементів “зерняток” і “штерна”, від якого використано тільки центральну частину форми – прямокутник із зубчиками на кінцях. Повноцінне звучання мають солярні мотиви на царзі сидіння, де вони у двох різних конфігураціях ділять смугу з “хрестами”. “Штерн” означений М. Куриличем як “розетальний мотив у вигляді шести- або восьмикутної зірки” [5, с.89], своєю формою він дещо співзвучний із мотивом “руж”-розеток на бильцях крісла, в основі яких є шестипелюсткова квітка.

В іншій стилізаційній подачі декоровано опору столика для гри в шахи, конструкція якої являє собою два перехресних прямокутники. На площинах брусків розміщено декілька варіантів композицій із різними складовими елементами. Статику геометричної опори вертикальними стрічками урізноманітнює орнамент на основі елементів “парканця” – вузькі півкруглі жолобки прямокутної форми на світлому фоні. У декількох варіантах також зустрічаються розетальні композиції з мотивами “руж”, різновиди “мальтійського хреста”, “віночка”, а на кронштейнах під стільницею площину розділено на дві композиції (трикутну, прямокутну). Трикутник заповнений формою розет “ружа”, а напівкруглі зубчасті закінчення обрамлені “кучерями” (псевдобарокові завитки прямими кінцями сходяться між двома півколами) та “кептарями”. По обидва боки закручених ніжок, які перпендикулярно відходять від основної опори, тендітними силуетами вирізняються “силянки” з трикутників і кілець.

Стільниця столика оздоблена розеткою “ружа-сонце”, шестипелюсткова форма в центрі вкрита “решіткою” й від неї динаміка руху переходить у коло та ряд видовжених трикутників-“променів”. Решта площини стільниці містить посередині шахову дошку й дещо дисонує з багатодекорованим низом опори. Отже, порівнюючи два вироби різних майстрів, які користуються розписом і площинним різьбленням, виявляємо авторські підходи в декорванні, що не поступаються художньою виразністю декоративного ефекту тектоніки виробів, а, навпаки, зосереджують увагу на значимості складових елементів орнаментальних композицій та їх гармонії з конструкцією.

Наступний етап спричинив значні зміни у виробництві меблів, яке все ж зберегло певний творчий підхід у виставкових експонатах післявоєнних років, де використовувалися класичні та формотворчі традиції XIX ст. Меблеві фабрики Львова, Тернополя, Івано-Франківська своїм асортиментом продукції відрізнялися за стилістикою, композицією й принципами декорування. Для певної місцевості була характерна своя школа деревообробництва, яка сформувалася на базі навчальних закладів, де готували спеціалістів із професій столяр, різьбяр. У цьому процесі значна роль розвитку виробництва художніх меблів належить традиціям і промислам. М.Гнатюк виділяє три періоди яворівського деревообробництва: “...перший – в часі зародкового розвитку народних ремесел і промислів – створення “забавкарської школи”; другий – створення “Державної школи деревного промислу” і розвитку кустарного виробництва на Яворівщині; третій – створення профшколи художніх ремесел у Яворові...” [4, с.31]. Варто відзначити, що випускники цієї школи (А.Семко, М.Станько, Ю.Козак, Р.Білоус, С.Мельник, Ф.Роговець, О.Астахов, С.Масюк та інші) продовжили у своїх творах традиції яворівської різьби не тільки в сувенірній продукції, а й у меблях. Творча мова – світлий рисунок на темно-червоному тлі – відчутно вирізняла продукцію з околиць Яворова з-поміж виробів галицького регіону. Меблі цього осередку традиційно декоровані сформованими орнаментальними композиціями.

Прикметним для цих виробів було розроблення орнаментики, яка споріднена зі зразками декору на предметах інтер’єру, проектуванням яких займався “...багато українських художників: В.Кричевський, Г.Нарбут, А.Ждаха, В.Черненко, С.Кульчицька, М.Жук, М.Самокиш, І.Левинський, О.Лушпинський, С.Васильківський, О.Сластїон...” [3, с.56]. Використання авторських елементів оздоблення, утворених на основі стилізаційних пошуків геометричного та рослинного орнаментів, надає яворівським меблям неповторного колориту. У декорі цих меблів

характерним є гармонійне співвідношення площин і ліній у рисунку, завдяки чому зображення має основні та другорядні елементи. Прикладом такого поєднання є прямокутні композиції на дверцятах і бокових стінках письмового стола, який, за припущенням М.Гнатюка, виконаний одним із таких авторів: Й.Станько, С.Мельник, Ф.Роговець, О.Астахов, С.Масюк [4, с.31]. У центрі розміщено мотив “вазона” з двох дугоподібних, симетричних листочків і дрібних форм між ними, а обрамляє цю форму рама з рядом “очок”. В оздобленні майстрами використовувалися розетки, стрічкові композиції, якими рясно вкривали поверхні фасадів буфетів, спинок і ніжок стільчиків і крісел, царги столів. Такий декор був дещо відмінним від різьблення Гуцульщини, адже в його орнаменті знаходимо модерне звучання пластичних форм рослинного світу та їх логічне сполучення з елементами народної символіки. У цьому осередку сформовано нову декоративну стилістику оздоблення меблів ремісничого виробництва, що зумовлено впливом народного меблярства на професійну деревообробну справу.

Популяризація народних традицій у декоративно-прикладному мистецтві 50–60-х рр. XX ст. спонукала художників, народних майстрів до творчих експериментів у пошуках синтезу стилізованих форм і декору. Не виняток і декор набору шахового столика та стільців заслуженого майстра народної творчості Оксани Грицей (1915 р. н.), виконаний у техніці випалювання. Творчий початок мисткині був поступово закладений на основі формування світогляду під впливом “...відомих львівських художників Павла Ковтуна і Михайла Осінчука”, а пізніше в “інституті штук пластичних у Львові” [9, с.10]. Декор, який оздоблює опору столика та стільців вищезазначеного набору меблів, обрамляє по краях складну профільовану форму опори стрічкою з “вічок” – осередкового елемента орнаменту “...у вигляді кружечка, обнесеного одним або двома поясочками” [6, с.66]. В оздобленні стільчиків і стола застосовано розетки з мотивом “соняшника” та стрічки зі “сльозок”. Загалом тектоніка цього набору не перенасичена декором, який стилістично підкреслює й доповнює конструкції восьмигранної стільниці та сидінь і профільованих опор.

Таким чином, у тектоніці меблів Галичини XIX – XX ст. можна виділити один із головних стильових напрямів декорування, який розвивався на ґрунті народних традицій даної місцевості та мав своєрідне змістовне навантаження. Для цього народними майстрами-різьбярями, а пізніше ремісниками було взято за основу найпростіші елементи (коло, квадрат, трикутник та інші), з яких на площинах скринь, столів, стільців, креденсів техніками різьблення, малювання утворювали складні модульні, стрічкові, розетальні композиції. У них виокремлювалися першочергові та додаткові елементи, що стилєво взаємопов’язані між собою повтором форм. Геометричні орнаментальні композиції мали різні мотиви, що позначали певні явища чи предмети навколишнього світу та були зумовлені культурно-соціальними чинниками, які визначили такі найбільш поширені їхні типи: “ружа”, “зірка”, “реска”, “зернятко”, “вазон”, “соняшник”, “решітка” та інші. Отже, вивчення естетико-декоративної функційності виробів декоративно-прикладного мистецтва є важливим чинником збереження традицій в умовах переходу від кустарно-ремісничого до професійного виробництва меблів.

1. Буткевич Л. М. История орнамента : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. “Изобразительное искусство” / Л. М. Буткевич. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. – С. 20.
2. Там само. – С. 21.
3. Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи / Олена Вільшанська // Народне мистецтво. – 2001. – № 3–4. – С. 56.
4. Гнатюк М. До історії розвитку школи Яворівського деревообробництва / Микола Гнатюк // Писанка. – 1997. – № 6. – С. 31.
5. Курилич М. Гуцульський орнамент / М. Курилич. – К. : Книга, 2001. – С. 89.
6. Курилич М. Гуцульський орнамент / М. Курилич. – К. : Книга, 2001. – С. 66.
7. Кучерюк Д. Ю. Естетичне сприйняття предметного середовища / Д. Ю. Кучерюк – К. : Наукова думка, 1973. – С. 19.
8. Лозко Г. С. Українське народознавство / Г. С. Лозко. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – С. 223.
9. Оксана Грицей. Заслужений майстер народної творчості України: альбом / [авт. упоряд., вступ. ст. С. Ю. Грицей]. – Івано-Франківськ : Обласна друкарня Івано-Франківська, 2006. – С. 10.
10. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики : іконографія, стилістика, типологія / М. Р. Селівачов. – К. : Редакція вісника “Ант” ; Ніжин : ТОВ “Аспект-Поліграф”, 2005. – С. 173.

В статье отражены стилистические особенности деревянной отделки художественной мебели Восточной Галичины XIX–XX ст. На основе распространенных композиций проанализировано декоративное наполнение, которое создается благодаря простым и сложным элементам отделки. Методом анализа аргументировано использование определенных композиций на том или другом изделии и приведены примеры образования декора в народной мебели XIX – XX ст.

Ключевые слова: композиция, отделка художественной мебели, стилистические особенности, элементы отделки.

The stylistic features of the wooden finishing of artistic furniture's of East Galichina of the XIX–XX item are reflected in the article. On the basis of the most widespread compositions their decorative filling which is created due to the simple and difficult elements of finishing is analyses. By the method of analysis argued of the use of certain compositions on therefore or other good and the examples of formation of finishing are resulted in folk furniture's of the XIX–XX item.

Key words: composition, finishing of artistic furniture's, stylistic features, elements of finishing.

УДК 246.3 : 73.04

ББК 85.100.01

Олена Осадча

ХАТНЯ ІКОНА У ВІРУВАННЯХ І ОБРЯДАХ

У статті розглядається роль хатньої ікони у віруваннях та обрядах українців. Зокрема, зосереджується основна увага на принципах сакралізації простору житла селянина, на визначенні святого місця в оселі – покуті. Досліджується, які ікони святих були найбільш шанованими і яке заступництво вони мали. Автор робить висновок, що хатня ікона є важливою складовою українських народних традицій.

Ключові слова: хатня ікона, покуть, вірування й обряди, християнська віра, традиція, фольклор, канон, народні малярі, святі покровителі.

Родинне життя українців зберігало історичну пам'ять, національні традиції, які проявлялися в народному мистецтві й фольклорі, обрядах і віруваннях. Актуальність цього питання полягає в тому, аби знайти взаємозв'язки між народно-побутовими й християнськими традиціями на прикладі хатнього іконопису. Розквіт народної ікони був пов'язаний насамперед із дискретністю та ізольованістю сіл від адміністративних центрів, що давало змогу народним майстрам синтезувати фольклорні й обрядові традиції з християнською вірою.

Побутові особливості й обряди українського народу цікавили багатьох дослідників, зокрема Хведора Вовка [1], Василя Скуратівського [2], Олексу Воропая [3], Вадима Щербаківського [4]. Ці автори висвітлювали теми оздоблення інтер'єру селянських хат, сакралізації простору житла, святкування релігійних свят і звичаїв нашого народу.

Про шанування святих та їх заступництво знаходимо відомості в різних авторів. Ольга Богомолець, колекціонер хатньої ікони, у книзі “Домашні ікони Центральної України. За матеріалами виставки “Домашні образи України XVII–XX ст.” з приватної колекції Ольги Богомолець у Київському музеї російського мистецтва (1–14 березня 2008 р.)” класифікує ікони, присвячені різним святим за їх заступницькими функціями [5]. Протоієрей Євгеній Попов у своїх працях порушує питання про те, яким святим треба молитися в різних потребах [6]. Лідія Лихач і Микола Корнієнко зосереджують увагу на обрядах, пов'язаних із хатніми іконами, а також на ролі, яку вони відігравали в бутті наших пращурів [7].

Мета статті полягає у визначенні ролі хатньої ікони в житті селян, розкритті основних обрядів, які не можна уявити без ікони. Головне завдання пропонованої статті – розглянути найрозповсюдженіші хатні ікони в контексті їх шанування та заступництва.

Традиція сакралізації простору житла сягає давнини. Вона тісно пов'язана з первісними магічними оберегами та язичницькими символами [8, с.18]. Ці дохристиянські обереги з прийняттям християнства ще деякий час співіснували з християнськими.

У XIX столітті розповсюдження хатніх образів набуло масового характеру, покуття почали з'являтися в кожній українській оселі. Ікона на покуті символізувала вікно в Царство Боже, яке є смислом усього християнського життя.

Дім селян – хатня церква, покуть – святе місце. Покуть мав багато назв, таких як: божниця, гориниця (походить від небесного, верхнього), передній кут, святий кут, червоний кут, тябло (зябло), часовня, кіот. Божниця розташовувалася навпроти вхідних дверей, і той, хто заходив до хати, насамперед вклонявся святим образам. Почесним гостям завжди пропонували сідати біля божниці. Обітниці, які давали на покуті, вважалися священними і непорушними. Молодят під час весілля батьки благословляли святими іконами на покуті. Коли ж помирала людина, її клали головою до божниці.

Заможні люди мали окремі кімнати: “божниці”, “хрестові”, “образниці”, у яких на молитву збиралася родина й прислуга. Деякі люди, наприклад козацька старшина, мали домові церкви, у яких служили священники з дияконами. У людей із невеликим статком могла бути лише одна ікона із зображенням лику святих, які відігравали заступницьку роль для родини. Селяни найчастіше замовляли художнику написати ікону, на якій одночасно були б образи Богоматері, Миколая, Варвари та інших святих – патронів сім’ї. Усі святі зазвичай зображалися однаковими за розміром і розміщувалися поряд. Саме цим хатня ікона відрізнялася від церковної: на ній щільно містилися поряд різні сюжети й різні святі. І хоча така ікона коштувала дорожче, але, зрештою, обходилася селянам дешевше, ніж якби вони замовляли кілька іменних ікон. Найбільше таких “збірних” ікон знаходимо на Поділлі та Буковині.

Малярі також любили зображати на іконах односельчан. Наприклад, у Західній Україні шанували ікону “Покрова Богородиці”. Під амофором Божої Матері мали заступництво сусіди й друзі, родичі й діти. Образи улюблених святих поступово набували фольклорного звучання.

Серед найпоширеніших ікон зустрічаємо й особливі, так звані “родинні”. У центрі такої ікони знаходилася фігура святого, наприклад Богородиця або Святий Миколай, а поруч з образом святого чи на полях ікони писалися іменні святі або образи святих – покровителів сім’ї чи людей, яким належала ікона (інколи набагато меншого розміру). Слід зазначити, що центральний образ зазвичай мав великі розміри, тоді як образи покровителів або замовників ікони – значно менші. Чим заможнішою була людина, тим більше ікон вона мала в хаті.

Духовну історію роду, селянської общини та навіть цілого краю можна зрозуміти, лише дослідивши, які саме ікони знаходилися на чільному місці, на “божниці”. Відомо, що вони обов’язково передавалися в спадок від батьків дітям, утворюючи своєрідний домашній іконостас. Кожна ікона мала свою історію. Коли народжувалася дитина, їй дарували ікону святого, ім’ям якого її називали. Майже в кожній хаті була “родова” ікона, якою благословляли в найважливіші моменти життя.

Малярі писали й такі ікони, на яких одночасно поряд із православними зображалися й сімейні свята. На одній площині поєднувалися кілька епізодів. Переважно це були фризіві образи на полотні. Умовно їх можна назвати святковими.

Характерно, що хатні ікони ніколи не виносили з хати, адже вірили, що таким чином вони набувають сили. Тільки під час пожежі перш за все рятували ікони. Люди вважали, що ікона – жива, навіть помічали: коли ікони не встигли рятувати, хата палала, як свічка.

Існували також ікони, які вважалися святиною всього села. Ідеться про ті хатні ікони, які починали мироточити або навіть кровоточити. Такі ікони віддавали в сільську церкву.

Так, наприклад, у селі Кулевча Саратського району Одеської області ікона Іверської Богородиці почала кровоточити. За переказом, коли воїн ударив її списом, на зображенні правої щоки Пречистої з’явилася кров. Саме це пошкоджене на іконі місце тепер і кровоточить. Цікаво, що це диво відбулося не в церкві, а в хаті мешканки села. Спочатку думали, що ікона зіпсувалася, аж поки не показали її священнику, настоятелю храму. Фахівці, які досліджували цю ікону, пояснити такий феномен не можуть. Висновки експертної комісії були такими: “Присланий на дослідження об’єкт складається з органічної, олійної речовини, походження якої неможливо пояснити” [9]. Також були зроблені спектограми кровоточивих і мироточивих ікон. Виявилося, що спектограми збігалися. А це означає, що й кров, і миро мають однаковий склад. Власники подарували цю ікону у Свято-Миколаївський храм.

За визначенням викладача предмета “Основи християнського мистецтва” богословсько-педагогічних курсів Всеукраїнського православного педагогічного товариства Олега Степанова, якщо ікона мироточить, то це – ознака Божої благодаті, а якщо кровоточить, то це віщує скорботу. Можемо впевнено сказати, що наука поки що не дійшла однозначних висновків

щодо таких процесів, які масово відбуваються з іконами. Автор вважає, що наука не здатна відповісти на питання стосовно одкровення Божого, яке відкривається нам за допомогою іконографічних образів.

За переказом доцента кафедри монументально-декоративного мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. Михайла Бойчука Олени Владимирової, багато випадків мироточіння ікон спостерігалось до Великої Вітчизняної війни. Спадає на думку, що в такий спосіб Бог попереджав про небезпеку. Цікавий факт: не лише писані на дошках ікони мироточать, а й друковані.

Багато ікон оновлюються, світлішають. У 2007 році таке диво сталося у звичайній хаті родини Микитчуків у селищі Лище, неподалік Луцька. Спочатку одна з ікон заблищала позолотою й з'явився запах ладану. Ця новина вмить облетіла все селище. Люди почали зносити свої образи в дім Микитчуків, де вони теж стали оновлюватися. Великі й старовинні ікони змінювалися за два-три дні, а маленькі образки світлішали за декілька хвилин. Особливо швидко оновлювалися іконки в дітей. Навіть відретушовані аніліновими фарбами фотокартки, які згодом мають властивості блякнути, ставали зовсім новими [10, с.4].

У хатах переважно шанували такий склад ікон:

- ікони-образи місцевих святих;
- ікони місцевих свят;
- ікони святих з іменами хазяїв;
- ікони святих, котрі сприяють різним ремеслам, якими володіє господар;
- ікони, пов'язані з господарчим життям;
- сімейні ікони;
- давньородові ікони;
- “святкові” ікони (поєднаних православних і сімейних свят);
- чудотворні хатні ікони;
- ікони, які стали надбанням села (переважно вони мали великий розмір, зберігалися в казначея, із цими іконами відбувалися хресні ходи);
- явлені або знайдені ікони.

Покуть був найосвітленішим місцем оселі, адже з двох боків від нього знаходилися вікна. На ньому стояли ікони, написані яскравими чистими кольорами з рясною орнаментикою. Вони не суперечили яскравим тканинам, килимам і вишивкам, а становили один ансамбль.

Покуть – це сакральний простір хати. Тому селяни намагалися відокремити його від іншої частини хати. Його тримали в чистоті, прикрашали до престольних свят, пізніше обклеювали шпалерами. Сакральність ставила заборони. Вияв пошани накладав межі дозволеності. Тому під час гулянь ікони закривали рушником.

Згідно з каноном покуть обов'язково розташовувався обличчям до сонця, як і вівтар у церкві. Застільне вікно, біля якого розміщувався традиційний кут, виходило на схід. У традиційному селянському житлі покуть знаходився по діагоналі від печі. Біля нього, як правило, стояв стіл, накритий скатертиною, і хліб-сіль, що символізували нашу прадавню гостинність [2, с.5].

Щира віра й пошана до образів виражалися в тому, що ікони розміщували на поличках, прикріплених до стіни. Ікони ніколи не вішали на стіну. Часто ця поличка (божник) була двоярусною: у нижньому ярусі встановлювали нові ікони, у верхньому – старі, ті, що зблякнули [5, с.110]. За визначенням доктора мистецтвознавства Михайла Станкевича, божник – це коробка столярної конструкції з відкритими передніми частинами для вміщування особливо шанованих ікон [11, с.325].

Майстри вирізали фігурні полички, прикрашаючи їх різьбленими орнаментами й візерунками. Орнаменти божників до XVIII століття мають приховану солярну символіку, з XVIII – початку XX божники (полички-лиштви) конструктивно нагадують церковні “тябла”, прототи́пи іконостасів (на Київщині, Полтавщині й Черкащині). Однак така аналогія, як зазначає Михайло Станкевич, є радше функціональним збігом, аніж природним перенесенням давньої конструкції тябла в житло. Адже хатні ікони з'явилися щонайменше через два століття після того, як вийшли з ужитку протоіконостаси [11, с.325].

Ми не можемо впевнено визначити, до яких традицій належить різьблений декор божників: до давніх чи пізніх джерел. Маємо припущення, що декор країв дошки у вигляді зубців,

східчастих виступів, кружалець, закруток, а також графічних зображень будинків, церков, хрестів, двоголових орлів, квітів тощо належить до пізньої традиції. Геометричні виїмчасті мотиви, шестипелюсткові розетки, скісні хрести – ознака давніх джерел. Іноді зустрічаються зображення Голгофського хреста й знарядь бичування, які також, очевидно, походять із XVIII століття [11, с.327].

Ікону ставили не просто на полицю, а на невеличку серветку, яка називалася “пелена”. Вона зазвичай оздоблювалася вишивкою, мереживом, воланом.

Ікони на покутті (народні картини, портрети Тараса Шевченка) прикрашалися *іконником*, *божником* або *наобразником* – довгим і вузьким полотнищем домотканого полотна, оздобленим уздовж однієї сторони і на кінцях вишивкою й тканим орнаментом [12, с.110]. На ікони вшарили рушники, “щоб боги не були голі” (у значенні “убогі”, “бідні” [13, с.15]). Традиція оздоблювати ікони полотнищами сходиться до шанування Спаса Нерукотворного [12, с.112]. На великі свята ікони прикрашали полотняними святковими, ошатно оздобленими рушниками. У піст – “постовими”, буденними: чисто білими або з орнаментованими краями, найчастіше чорними нитками [14, с.41].

Орнаментация *покутніх* рушників залежала від регіональних особливостей. Цікаво, що кольорова гама вишитих рушників тотожна з палітрою народних ікон. Зауважимо, що символіка кольору різних видів мистецтва має свої відмінності. Неможливо порівнювати семантику вишивки й іконопису. Але в цьому випадку доречно це зробити. Адже вишивка й народна ікона належать до народного декоративного мистецтва, де головним чинником виступає традиція й фольклор. Тому, звичайно, використання схожих найулюбленіших кольорів та орнаментики можна побачити в різних напрямках ужиткового мистецтва: на настінних розписах, мальованих скринях, іконах, вишивках. Зазначимо, що хатні ікони й вишиті рушники не суперечили між собою за кольором, а доповнювали один одного за колоритом, тим самим гармонійно поєднуючись і надаючи затишку всій оселі.

Селяни намагалися декорувати ікони-образи рушниками із зображенням святих, а також алегоричними візерунками, які нагадували Дерево життя, або птахами, які символізували Святий Дух.

Образи Ісуса Христа й Богородиці займали чільне місце на покуті, адже ними батьки благословляли дітей. Для цих образів завжди виготовляли рушник більших розмірів. За ієрархією, подібно до церковного вітара, нижче від “головних богів” або збоку від них ставили ікони іменні чи інших святих, серед яких Святий Миколай займав особливе місце. Над іконами Христа й Богородиці розміщували ікони Трійці або Розп’яття.

Якщо в хаті ікон було більше, ніж уміщувалося на божниці, їх розвішували по кутах хати на стінах [13, с.15]. На Буковині, де була розповсюджена ікона на склі, образи розташовували по всьому периметру кімнати. Скільки ікон у хаті – стільки й уклонів потрібно робити перед кожною іконою. Тому намагалися мати ікони лише найшанованіших святих, які переважно тримали на покуті.

Маючи в оселі дитячу кімнату, господарі обов’язково в ній розміщували ікони. Дитину змалку привчали звертатися до “Боженьки”. Дитина не боялася залишатися сама в кімнаті, якщо в ній знаходилися святі образи. В українській традиції над ліжком своєї дитини батьки переважно розміщували ікону “Недремне око”. Також могли бути ікони “Спаситель із дітьми” (ікона-ілюстрація переважно зустрічається в Західній Україні), ікони Богородиці “Трилествуюча” або “Чиста душа”.

З кінця XIX століття розповсюдження набула народна картина “Ангел охороняє дітей”, якій теж надавали сакральну-захисну функцію, як й іконам. Відносно появи цієї картини є припущення, що сюжет митці трансформували з німецьких листівок, тому що ангел на них – жінка. Цей сюжет свідчить про католицький вплив. За християнським догматом ангел – це завжди юнак. Трохи видозмінену листівку тепер випускає й православна церква, зокрема в 1990 році листівка з ангелом і дітьми продавалася в кіоску Києво-Печерської лаври.

Заможні українці намагалися, аби ікони були в кожній кімнаті. Чому? Звернемося до настанови апостола Павла: “Отож, хочу я, щоб мужі чинили молитви на кожному місці, підіймаючи чисті руки без гніву та сумніву” [15, 1 Тим. 2: 8].

У спальні переважно розміщували образи зі своїм ангелом-охоронцем або святим покровителем [5, с.76]. На кухні чи в трапезній – образ Христа. Йому дякували за хліб щоденний [5, с.76]. Зазвичай також розміщували ікони “Тайна Вечеря” та “Свята Трійця”. Образ останньої символізував передвічну раду Трійці про створення світу.

На “божницях” зберігалися, окрім ікон, різні предмети святості, зокрема:

- просфори;
- хрещаті прикраси із засушених квітів (пучечок колосся) як символи достатку;
- шматочки ладану;
- ладанки;
- квітка маку, посвячена на Маковія;
- свячена верба як символ духовного відродження (верба перша пробуджується від зимового сну);
- маленькі ікони;
- свячена вода з Йордану як ліки або охоронний засіб проти всякої напасті [1, с.113];
- їжа для худоби;
- дідух;
- страсна свічка, яка горіла під час читання Страстей та якою викопчували хреста на верхніх одвірках і запалювали під час великої грози або коли хто-небудь помирав [1, с.113];
- вінчальні свічки.

За іконами зберігали:

- польові квіти й трави, якими устинали підлогу в церкві на Трійцю;
- “дарник” – пучок або вінок із колосків, що залишалися від обжинок [7, с.17];
- записки з іменами померлих;
- Біблію, Євангеліє, Псалтир;
- документи;
- апокрифічну літературу.

Прикрашали червоний кут:

- клеєним чистим папером або шпалерами;
- безліччю яскравих обгорток від цукерок;
- старими журналами;
- картинками на “релігійні” теми;
- різьбленою полничкою;
- витинанками;
- голубами й квітами з паперу;
- солом’яними прикрасами.

Перед іконами запалювали:

- свічки у свічниках;
- водолій (на ніч у мідний жбан наливали воду, у неї ставили воскову свічку, щоб не було пожежі);
- висячі лампади (склянки з гнітом).

Лампади прикрашали:

- голубами, зробленими з ячної шкаралупи, до яких були прироблені складені фалдочками розмальовані папірці у вигляді крил і хвоста, з тіста робили щось подібне до голівки [1, с.113];
- голубами з довгувато-круглого шматка тіста;
- дерев’яними голубами, яких підвішували до стелі;
- фарфоровими або червоними яйцями, які освятили на Пасху.

Традиція запалювати лампадку перед образами сягає в перші століття християнства, коли віруючі в Христа збиралися на молитву в римських катакомбах і освітлювали приміщення [12, с.115]. Також настанова запалювати світло у світильниках була дана Богом Мойсею [15, Исх. 27, 20–21]. Полум’я лампади символізувало молитовне палання до Бога. На думку етнографа Василя Скуратівського, каганець, подібний до панікадила, запалювали під час свят і спеціальних відправ чи молитов, переважно на святвечір і всеношну – “щоб ангели прилітали до оселі” [2, с.5].

Образи обкладали засушеними головками маку та пахучими травами [8, с.113]. Можливо, ця традиція запозичена в греків. Відомо, що храмові ікони вони прикрашали ліліями та різними травами.

Хатня ікона за технікою виконання, за прагненням до симетрії в композиції та в зображенні багатьох деталей була схожа на народну картину. Сільські малярі трансформували церковні канони, користуючись лінійною перспективою. Водночас у канонічній іконі використовувалася обернена перспектива. Народні малярі, навпаки, зверталися до змалювання побуту й рідної місцевості, а риси святих відтворювали з рідних та односельців, нерідко одягаючи їх в українські вишиванки. Тож не дивно, що атмосферу затишку й спокою в хаті створювали орнаментально-декоративний простір композиції та сентиментально-ліричний настрій хатніх ікон і народних картин.

Народні малярі для написання ікон використовували переважно яскраві фарби. Вони не розмірковували над символізмом окремих кольорів, а користувалися тими фарбами, які мали. Треба зазначити, що хатні ікони писалися під впливом емоцій, тоді як суворі церковні частогусто були умиротворені. Наприклад, для селян Богородиця або Христос ставали майже членами сім'ї, адже не були недосяжними й караючими.

Освячені ікони люди боялися продавати. Вони могли їх подарувати або обміняти, якщо помирав господар, або ж покласти в домовину – на далеку дорогу. Старі ікони хоронили на кладовищі чи просто закопували в землю. Та найчастіше такі ікони пускали за водою [7, с.19]. Були випадки, коли подібні ікони знаходили на березі річки. Яскравий приклад: Іверську ікону Божої Матері ченці знайшли на березі Афону [16]. За переказами очевидців, на новому місці вона починала поновлюватися й творити дива.

Народне мистецтво нерозривно поєднане з магічно-обрядовою й господарською діяльністю людини [17, с.9]. Єдність міфологічного, релігійного та художнього світоглядів утілювалася в українських народних обрядах. Свята в календарі були тісно пов'язані із циклами року та господарськими роботами. Кожне свято й обряд не обходилися без поклоніння Господу та святим.

Україна завжди вважалася аграрною країною. Як свідчить статистика, навіть у середині ХХ ст. лише десять відсотків населення було зайнято в промисловості й торгівлі. Робота в полі для наших пращурів завжди залишалася ритуальним дійством. Наприклад, коли жінці під час жнив прощалися з нивою, то завжди дякували за врожай, а в кінці поля залишали жмуток невижатого колосся, зв'язавши його в "бороду". Це символізувало "приміщення" для духів, які відтоді не мали права на життя. Потім селяни формували останній сніп, витягаючи по кілька колосків із кожного снопа. Цей завершальний сніп із піснями несли до будинку господаря, і він на Різдво ставав "дідухом" [18, с.23].

Язичницькі та християнські вірування й обряди співіснували. "Дідух" або "рай" – поганський символ, але його ставили на почесному місці, *на покуті* під святими образами. Він представляв духів предків, які приходили в гості на Різдво. Наші пращури вірили, що перед Різдвом померлі засідають за спільним столом із живими [18, с.9].

Багато православних свят збігалися з язичницькими. Зокрема, Різдво, Великдень, свято народження св. Івана Хрестителя. Великдень і Різдво вважалися родинними святами. Під час святкування Великодня господар мав тричі обійти всю хату зі свяченим, аби воно отримало благодійність Воскресіння, а потім, увійшовши в хату зі свяченим у руках, побажати добра всій родині. Потому господар клав свячене на почесному місці – *на покуті* під святими образами [18, с.18].

Майже кожне свято року мало для наших пращурів неабияке значення, адже мало приписний час щодо господарських робіт. На свята прикрашали й *покуть* та окремі ікони. Наприклад, на свято Покрови, 14 жовтня, яке в Україні дуже шанували, прикрашали домашню ікону Божої Матері.

Кожен святий відігравав заступницьку роль у житті наших пращурів. За допомогою до них зверталися з різних потреб. Справді, Господь Бог удостоїв усіх святих честі бути заступниками за нас перед Ним у всяких потребах наших, адже святі складають одне сімейство Христове. Багато святих навіть самі благали Бога. Наприклад, великомучениця Варвара благала, аби Він дав їй дар допомагати людям під час різних ситуацій. Однак треба пам'ятати: молитесь за

нас святий, а благодать сходить від Бога. Іноді, щоправда, Господь Бог зволікає з виконанням прохання, але в цьому Його промисел. Він посилає нас до інших святих, аби ми мали багато заступників [6, с.6–7].

Наші пращури вірили в те, що у вибраного святого можна просити навіть дрібниці. Бога ж не варто турбувати. Отже, селяни прагнули мати у своїх хатах образи багатьох святих. Звичайно, були й найулюбленіші святі. У народній іконографії у XVI–XVII ст. провідними були образи Богородиці, архангела Михаїла, Параскеви П'ятниці та Юрія Змієборця. У XVII ст. цей список поповнили образи святих Миколая, Іллі, Варвари, Катерини, Спаса Нерукотворного та Покрови Пресвятої Богородиці.

Ікона святого Миколая відігравала особливо значну роль. Святий Миколай вважався найстаршим зі святих і найближчим до Бога. До нього зверталися з приводу різних земних нещасть. Він допомагав у морі всіх скорбот і бід. У народному віруванні був покровителем мандрівників і вважався захисником шлюбів. Образ Юрія Змієборця відображав боротьбу добра зі злом, його пов'язували зі скотарськими та хліборобськими обрядами. Юрій Змієборець був заступником воїнів і відстоював ідею справедливості. Йому молилися про збереження життя, перемогу над ворогами, приборкання диких тварин і добрі врожаї. Популярним святим, якого зображували, наприклад, на іконах на Гуцульщині, був пророк Ілля. Це пояснюється тим, що влітку під час косовиці та жнив саме в цьому регіоні трапляються сильні бурі з дощами, блискавками та громами. У віруваннях селян святий Ілля був володарем дощу, грому, блискавок, а також урожаю та погоди [19], тобто виконував таку ж роль, як Зевс у грецькій міфології.

Святі великомучениці Катерина й Варвара були найбільше наближені до Богородиці. Свята Варвара захищала від раптової смерті та не дозволяла померти без сповіді й святого причастя. Вона також захищала від вроків, лихих чар і наговорів, навчала дівчат рукоділля [5, с.79]. Свята Параскева вважалася заступницею жінок і берегинею родини, покровителькою людей, що голодують, а також тих, хто страждає, і сиріт. Свята Катерина допомагала у важких пологах і була покровителькою навчання.

Цікавими є ікони, які сповідували ідею Євхаристії та викупної жертви Христа. Серед них найпоширеніші такі: “Недремне око”, “Пелікан”, “Христос-виноградар”. Ці ікони вирізняються алегорично-символічним трактуванням образів. Ікона “Недремне око” утвердилася в пізньовізантійські часи в XIV ст., а в Україні збереглася до XIX століття. Цей образ зрозумілий кожній матері, яка переживає за свою дитину. В іконі “Пелікан” вбачається місія спокутування Христа. Адже, за народним переказом, пелікан годує своїх пташенят власною кров'ю. Ікона “Христос-виноградар” – символічний образ, який розкриває Таїнство Євхаристії.

Переважно всі сільські “богомази” не підписували ікони, тому нині виникає проблема ідентифікувати ікони окремих регіонів і встановити точні дати їх написання. Ікони продавалися на великих відпустях та ярмарках. Інколи в ярмарках брали участь представники з віддалених куточків України, тому ікони, які вони продавали, необов'язково були з їхніх регіонів.

Нерідко ікони писали всією сім'єю: хтось робив контур, хтось розписував, хтось придумував оздоблення. Заняття цим ремеслом приносило додатковий заробіток. Завдяки колективному мисленню народним майстрам удалося створити власну художню мову. Не дивно, що народні майстри впродовж багатьох століть у своїй творчості відбирали лише найдощільніше, найхарактерніше. Найвдаліші композиційні й колірні рішення ставали улюбленими, підхоплювалися іншими й перетворювалися на традицію [20, с.26]. Національні архетипічні образи поєднували з канонічними зразками, створюючи самобутні виразні лики святих. Отже, українські майстри зробили значний внесок у прославляння Бога. Українська хатня ікона – це унікальне етнокультурне явище.

1. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології / Хведір Вовк. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с. : іл.
2. Скуратівський В. Покуть / Василь Скуратівський. – К. : Довіра, 1992. – 240 с.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – Мюнхен, 1958. – Т. 1–2 ; К. : Репринт, 1991. – 690 с.
4. Щербаківський В. Українське мистецтво / Вадим Щербаківський. – К. : Либідь, 1995. – 288 с.

5. Богомолець О. Домашні ікони Центральної України : за матеріалами виставки “Домашні образи України XVII–XX ст.” з приватної колекції Ольги Богомолець у Київському музеї російського мистецтва (1–14 березня 2008 р.) / О. Богомолець. – К. : Оранта, 2008. – 212 с.
6. Попов Е. Святые, имеющие особенную благодать помогают в разных нуждах / Евгений Попов. – С. Пб. : Шпиль, 2006. – 128 с.
7. Лихач Л. Иконы Шевченківського краю / Лідія Лихач, Микола Корнієнко. – К. : Родовід, 2000. – 232 с.
8. Станкевич М. Є. Народна ікона на склі: соціологічний аспект / М. Є. Станкевич // Михайло Фіголь: життя і творчість (на пошанування 80-ї річниці від дня народження) : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Кн. 1 / відп. за вип. І. Миронюк / Михайло Станкевич. – Івано-Франківськ ; Галич, 2007. – С. 18–25.
9. Документальный фильм “Кулевчанское чудо”. Село Кулевча (Колесное), Саратовский район, Свято-Николаевский храм. Благодетель съёмки фильма “Кулевчанское чудо” Телерадиокомпания “Глас”.
10. Марчук Л. Господь послал нам чудо – это вне сомнения [Текст] / Л. Марчук // Комсомольская правда в Украине. – 2007.– 22 марта. – С. 4.
11. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево / Михайло Станкевич. – Львів : Національна академія наук України, Ін-т народознавства, 2002. – 480 с.
12. Басов Д. Иконы в храме и в вашем доме / Д. Басов, С. Басов. – С. Пб. : А.В.К.-Тимошка, 2001. – 160 с.
13. На вітварі часу: скульптура та народна ікона XIX століття з колекції Президента України Віктора Ющенка : каталог виставки / [упоряд. Л. Лихач ; відп. за випуск Настя Голтвенко]. – К. : Родовід, 2008. – 112 с.
14. Атлантова Л. Покуть в українській хаті / Л. Атлантова, О. Шестакова // Українська культура. – 2002. – № 4–5. – С. 39–41.
15. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена. 988–1988. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні. – К. : Нове життя Україна, Кемпус Крусейд фор Крайст, 1992.
16. Завет. RU – Православное чтение. Информационно-просветительский проект. Рассказ об Иверской иконе Божией Матери [Електронні ресурси]. – Режим доступу : <http://www.zavet.ru/kalendar/bm/iver-001.htm>.
17. Станкевич М. Є. Естетична концепція народного мистецтва / Михайло Станкевич // Мистецтвознавство. – 2006. – С. 9–24.
18. Храплива-Щур Л. Українські народні звичаї в сучасному побуті / Л. Храплива-Щур. – Львів, 1990. – 36 с.
19. Малярство на склі та іконопис на Гуцульщині : реферат [Електронні ресурси].– Режим доступу : <http://www.refine.org.ua/pageid-3445-1.html>.
20. Кара-Васильєва Т. Єдність колективного й індивідуального у творчості народного майстра: традиційне й особистісне у мистецтві / Т. Кара-Васильєва // Колективне дослідження Четвертих Гончарівських читань. – К. : УЦНК Музей Івана Гончара, 2002. – С. 26–30.

В статтє рассматривается роль домашней иконы в верованиях и обрядах украинцев. Прежде всего автор уделяет особое внимание принципам сакрализации пространства жилья крестьянина, определения святого места в доме – красного угла. Исследуется, какие иконы святых были наиболее уважаемыми и какое они имели покровительство. Автор делает вывод, что домашняя икона является важной составляющей украинских народных традиций.

Ключевые слова: домашняя икона, красный угол, верования и обряды, христианская вера, фольклор, канон, народные маляры, святые покровители.

The role of home icon in the context of beliefs and customs is observed in the article. The author focused particular attention on the principles of the sacralization of the home space and the specification of the sacred place in the peasant's dwelling – “pokut”. It is investigated what icons were honored and under what auspices they were. The author concludes that home icon is an important component of the ukrainian folk traditions.

Key words: home icon, pokut, beliefs, customs, tradition, folklore, canon, folk painters, patron saints.

УДК 726.54
ББК 85.110.5

Надія Бабій

ОРГАНІЗАЦІЯ КОСТЬОЛЬНОГО ПРОСТОРУ В БАРОКОВІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАРПАТТЯ

Загальна свідомість пов'язує простір, організований засобами архітектури, з поняттями Евклідової геометрії та прямокутною системою координат. Однак мова архітектурних форм, як і будь-яка інша, має й доповнюючі поняття: асоціативні цінності, символічний зміст. В епоху бароко ці поняття відіграють особливу роль, повідомляючи об'єктам певну осмисленість.

Ключові слова: форма та простір, контрреформація, бароко, семантика форми.

Безконечність для людини – питання відсторонене. Перцептивний простір завжди скінченний. Однак уявлення про нескінченність простору дуже важливе в системі пізнання. Великі подорожі та спостереження астрономів XVI ст., розсунувши межі відомого, рішуче вплинули на світосприйняття, з яким було пов'язане мистецтво бароко. Найперше це відобразилося в архітектурі: ясний порядок розчинявся в перспективі, що манила вдалечінь, оптичні ілюзії, підтримувані засобами образотворення, створювали уявні прориви в нескінченність.

Асиметрія розкриває більш широкі можливості організації процесів життя, аніж симетрія. Її гнучкість допомагає і встановленню споруди в просторові системи більш високого рівня. Динаміка та її протилежність – статична врівноваженість діють на емоції, визначаючи характер сприйняття архітектурної форми. Відчуття направленості простору посилюється освітленням: людині природно рухатися до світла. Внутрішній простір костьолю Іль Джезу (Il Gesu) при перетині двох поземних осей вивершений куполом – вертикальною віссю, багатократно посилюючи значення центральної частини внутрішнього простору. Динамічність, підкреслена організацією освітлення, доводить виразність інтер'єру до драматизму.

Питання форми та простору костьольної архітектури барокової доби розглядалися ще в працях її архітекторів-теологів: Серліо, Катанео, Канізіо та їх попередників – Палладіо й Альберті. Велика увага до вирішення цих питань приділена в працях німецького дослідника Вельфліна, польських мистецтвознавців Сліви, Врабеця, Каліновського та ін. Питання семантики містобудівельних укладів розглядають С.Кравцов, Ю.Криворучко та інші.

Мета статті – розглянути різноплановість і різноманітність костьольної барокової архітектури, що стала результатом різноманітних поглядів на роль і призначення, форму й оздоблення сакральних будівель, які зводилися в епоху після Тридентського собору, у тому числі й на Прикарпатті.

Характеризуючи історичні підстави, що впливали на розвиток архітектури на Прикарпатті в період кінця XVI–XVIII століть, зауважимо, що суспільний лад давньої Речі Посполитої польсько-литовської відрізнявся від моделей інших держав. Якщо там основну фундаторську діяльність проводили можновладці та вище коло аристократії, то в Речі Посполитій система демократизації шляхти зредукувала до мінімуму втручання королівської влади й у XVII столітті переродилась у магнатську олігархію. Роль королівського та князівського меценатства заступило меценатство шляхти – опертий на смаки хлопів та міщан привілейований суспільний клас, що утримував у своїх руках найбільші земельні латифундії. Особливо це стосувалося східної частини Речі Посполитої, де, власне, знаходиться Прикарпаття. Не менш істотним чинником, що характеризував духовний аспект польсько-литовської унії, була контрреформація, яка після безкровної ліквідації різновір'я в XVII столітті переживала в першій половині XVIII століття свій тріумф. Подібно до інших європейських католицьких країв клір доходив у той час до великого значення й багатства, що, звичайно, знайшло свій відбиток у розквіті сакральної архітектури. На межі XVI–XVII століть Польща стала однією з найзначиміших держав контрреформаційної діяльності, тому немає нічого дивного, що мистецтво бароко швидко тут вкорінилось і розвинулося, служачи одночасно шляхті, костьолові та іншим численним релігійним орденам.

У XVII й навіть XVIII століттях не втратили популярності теоретичні трактати з архітектури, що були виразниками ідей Ренесансу та маньєризму. Однак до старих канонів додавалися нові вимоги потридентської епохи, що спрямовувалися на посилення ідеї побожності.

Згідно з Гаутекоеуром (Hautesoeur), ще у XVIII столітті утримувалася концепція, що виникла під впливом ренесансного неоплатонізму [21, с.28]. Відповідно до неї інтер'єр костюолю з куполом розглядався як універсальна модель. Традиція його форми була пов'язана з колом. Цієї концепції дотримувався навіть Кеплер у своїх “Рудольфінських таблицях” 1627 року, хоча ще раніше ним були обгрунтовані закони, відповідно до яких планети рухаються по еліптичних орбітах. Отож не було підстав, щоб для архітекторів епохи бароко перестав бути актуальним погляд Палладіо (1570 р.): “Необхідно, щоб малі святині, які присвячуємо Богові, були подібні до найбільшої та найдосконалішої, яку він сам створив, і мали форму кола як найвиразніший символ єдності, безконечності й справедливості” [18, с.15].

Просторове вирішення центральних будівель було пов'язане з традицією античних зразків, концепціями чистої фантазії, що виникали із субтельного рисунка й архітектонічної каліграфії, характерної для маньєризму.

Так, Себастьяном Серліо (Sebastian Serlio) (1537–1584) представлені архітектонічні рисунки, що показували зіставлення дев'яти різних планів центральних споруд: ротонди, квадрата, п'яти-, шести-, восьмикутника та різних комбінацій грецького хреста.

Серліо подає також еліптичний план, аргументуючи його введення так: “Сподобалось мені заснувати церкву такої форми” [12; с.29, 131].

Нове сакральне будівництво схилялося до контрреформаційних тенденцій, які для архітектури й костюольного будівництва сформулював біля 1572 року великий поборник католицизму, архієпископ Мілана Карло Борромео (Carlo Borromeo). Згідно з “Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae”, архітектура костюолів мала відзначатися величністю та експресією форм – для посилення ефекту релігійних церемоній; не лише інтер'єри мали виділятися пишністю й композиційно підпорядковуватися великому вівтареві, але й фасади оздоблювалися фігурами святих, що домінували над оточенням. При реалізації нової програми костюольного будівництва перетиналися дві тенденції: повороту до давнього християнського мистецтва та використання найактуальніших артистичних засобів. Гуманістична у своїй тенденції теза про вищість центральної форми в потриденській епосі зазнавала критики. Так, П'єтро Катанео (Pietro Cataneo) у своєму трактаті “Чотири книги про архітектуру” (1554 р.) дотримувався думки, що центральні споруди придатні лише для менш значних святинь. У 1567 році він згадує овальні костюоли й подає способи побудови їх креслень. Найважливіший костюол міста, на його думку, має бути закладений на повздовжньому плані латинського хреста, який є не лише символом спасіння, а й відображає досконале людське тіло [21, с.30]. Ще до XI століття відноситься запис у хроніці бенедиктинського абатства Сен-Трон, у якому знаходимо недвозначне твердження, що нова церква “збудована, як сказано вчителями, по величині людського тіла” [22, с.15]. Вівтарна частина разом з обходами навколо вівтаря відповідає голові та шиї, хор – грудній клітці, обидві простерті в сторони частини трансепту – рукам, нава – животу, нартекс на заході – ногам. У таких мотиваціях відчутна гуманістична аргументація.

Більше як через сто років після Катанео знаходимо в працях польського архітектора-езуїта Бартоломея Вонсовського (1678) твердження про те, що еліптичні форми притаманніші каплицям чи катафалкам [16, с.24]. Категоричне заперечення центральних будівель у формі грецького хреста, а особливо ротонди, як поганських знаходимо в Карло Борромео, який у своїх “Instructiones” висловився за форму латинського хреста як ідеальну для християнської святині [21, с.30]. Інших урядових постанов щодо костюольної архітектури не було.

Розрив принципів бароко з нормативною естетикою підтримувався ідеологічно: “Новатори, що оскаржують нас у надмірностях в оздобленні костюолів, подібні в цьому до Юди, що дорікав Марії Магдалині, яка пахощами натирала ступні Христа”, – твердив св. Петро Канізіо (Canisio) (помер 1597 р.) [21, с.30]. Нічого дивного й у висловлюваннях Рубенса про те, що він не любить “простоти примітивного костюолю який, хоч і запевнив світ чеснотами правдивої релігії, та коли йдеться про елегантність та красу форм залишився далеко позаду поганського світу” [21, с.30]. Навіть суворий св. Кароль Борромео погоджується із засадами античності й постулює багатство й різноманітність парапетів, пропонує, аби костюоли були вигідно розміщені на пагорбах, а око глядача притягували монументальні сходи й фасади, прикрашені скульптурою та різьбленням. Ці побажання знайшли більш яскраве вираження в пластичних мистецтвах, ніж у теорії будівництва. У розповсюджених (особливо на теренах Середньої Європи)

трактатах-взірцях Гваріно Гваріні (Gvarino Gvarini) (1737 р.) та Андреа Поццо (Andrea Pozzo) (1639 р.) популяризувалися вигнуті, пофалдовані архітектурні форми, змінні в незліченних перспективних зворотах, продиктованих суб'єктивізмом.

Естетичний і функціональний плюралізм епохи бароко знайшов відображення й у багатстві просторового влаштування костьолів, що не без труднощів піддаються класифікації. У літературі того періоду рідко можна знайти логічне впорядкування типів костьольних споруд.

Найбільш описаним є тип костьолу на плані латинського хреста, однонавовий, з каплицями обабіч і куполом на середхресті, названий скорочено схемою Іль Джезу – творіння Віньйоли та Делла-Порта (1568–1584). Особливо підкреслюється поєднання в його структурі повздовжнього та центрального принципів, що виводяться з костьолу св. Андрія в Мантуї Альберті та ще раніше флорентійського Santo Spirito Брунеллескі. Одночасно підкреслюється багатофункціональність інтер'єру Іль Джезу, що давала можливість як для вівтарних служб, так і для проповідей. Тип костьолу Іль Джезу набув свого величезного поширення на теренах Європи найперше через те, що був збудований для ордену єзуїтів, які були авангардом воюючого католицизму. На думку Губали, схема Іль Джезу є “змонументалізованим” і централізованим конгрегаційним костьолом, що типово для німецьких зразків: “Kongregationskirche als Kuppelkirche” [21, с.34].

У Середній Європі досить поширеним був тип однонавового костьолу з каплицями обабіч, розділеними масивними стінними стовпами, що іноді продовжували переходи. Ці стовпи надавали інтер'єрам зального характеру. Нава в такому випадку освітлюється лише через вікна каплиць, склепіння яких розташовані на рівні її висоти.

Трапляються й базилікові вирішення, у яких нава освітлена безпосередньо вікнами, вміщеними в люнетах над дахами дещо нижчих бічних каплиць. Склепіння нави виділене виразним антаблементом, який у зальних костьолах переривається аркадами, що спрощуються до каплиць. Костьоли Середньої Європи цього типу зазвичай не мають ні куполів, ні трансептів. При цьому втрачається центральний ефект, що, однак, компенсується застосуванням додаткової поперечної осі симетрії, яка вгадується через акценти бічних виходів у середній частині, зрівноваження пресбітерію органом емпорою, притвором чи передсінням. Іноді досягнута в такий спосіб уніфікація частково редукована – унаслідок застосування балконів чи емпор, розміщених поміж стінними стовпами понад каплицями.

Окремо можна виділити костьоли, плани яких утворені з поперечно зіставлених еліпсів. Дехто відносить їх до чеських зальних костьолів із пристінними стовпами (Bohmische Wandpfeilerhalle), наприклад Франц [7, с.24]. Інші автори описують їх разом із простими овальними як споруди центрально-лонгitudинальні. Концепція побудови таких планів дістала назву “ланцюгові” [21, с.36]. На думку Врбеца, назва “ланцюгові костьоли”, як і багато інших термінів в історії мистецтва, не є однозначною, має широкий контекст, що пов'язує її з найістотнішими характерними рисами епохи. Будівлі цього типу є архітектонічним відображенням способу мислення, що домінував у бароковій філософії від Картезія до Ляйбніца. Картезій писав про “ланцюг доказів” і “ланцюг істин”. Ляйбніц згадує про “протяжність речі”, що розуміється як “додавання та віднімання понять”.

Схеми “ланцюгових” будівель, на відміну від попередніх, які були пов'язані з традиційними схемами та класичними способами проектування, виводяться з геометричних комбінацій за допомогою косинця й циркуля. У середині XVII століття такі вправи започаткував Борроміні, а продовжив Гваріно Гваріні.

У чеській архітектурі маємо зразки будівель, плани яких утворені із взаємно проникаючих центральних геометричних форм, як графічне відображення Ляйбніцівського постулату про багатогранність в єдності.

Від ланцюгових будівель слід відрізнити костьоли овальної форми. Ці костьоли, будучи одним із проявів центрально-лонгitudинальних утворень, дістали більше поширення й, урешті, стали типовими для барокової архітектури ніж на це вказували теоретична думка епохи та постанови Тридентського собору, що пропонували головно зразки пізнього Ренесансу. Костьоли цієї концепції швидше належать до маньєризму, аніж бароко [21, с.38].

Ще менше уваги тогочасна історія архітектури присвячує спорудам на плані грецького хреста, квадрата багатогранника, які, наперекір св. Карло Борромео, були досить численними в

XVII і XVIII століттях, у тому числі й на Прикарпатті. Ці традиційні схеми дочекалися нової інтерпретації, що виразилася, між іншим, в акцентуванні повздовжньої осі.

Особлива семантична роль у влаштуванні внутрішніх просторів барокових костюольів належить куполу. Ряд купольних костюольів, розпочатий тим самим відомим костюолом Іль Джезу, у сакральному будівництві був дуже популярним у XVII – XVIII століттях. Більшість із них виконувала функції мавзолеїв можновладців (костюоль Непорочного Зачаття в Івано-Франківську, 1662–1703), причому надгробки часто були не лише пасивними доповненнями їх архітектури, але й брали безпосередню участь у творенні просторової композиції. Типово польською є схема хрестового планування, у якій роль трансепта відігравала пара каплиць, що змінювала функції каплиці на купольний мавзолей [19].

Незалежно від того, чи купол вивищував пресбіттеріум, трансепт, середину хрестової конструкції костюолю-мавзолею, чи капличні анекси нави, чи, врешті, творив інтегральне перекриття гробової каплиці, він завжди символізував небо. Бог, домом якого є християнський храм, розуміється не як плоть, а як Дух всюдисущий. Простір храму тим самим є освяченим, а суть хрестово-купольної конструкції не в стінах, не у формах, а саме в просторі інтер'єру. Це підкреслювали й на підкупольному просторі мальовидла та рельєфи: зображення небесних тіл, надприродних постатей або піднебесних сцен, де лише зрідка вміщувалися геральдичні атрибути [3].

З кінця XVII століття на теренах Прикарпаття в сакральній архітектурі з'являються тенденції до зведення суцільних просторів, утворених із нави з рядами каплиць і неглибокого пресбіттерію. Коло початків нової організації внутрішнього костюольного простору із широкою та короткою навами, наближенням до вірних свята святих у мілкому вівтарі чи бічних каплицях, призначених для приватної девоції, лягло розв'язання римського єзуїтського костюолю Іль Джезу.

Проте на місцевому ґрунті схема ця зазнала певних модифікацій, що знайшли свій вияв у ліквідації трансепта та купола. Натомість додано вежі в західному фасаді, етимологія яких виводиться з північних традицій.

Одна з відмін костюольів цієї групи характеризується простою призматичною формою, що окреслює однопростірний інтер'єр, у якому відсутні партії мурів поміж каплицями, внутрішнім припорам надано характер притулених до стін стовпів. Понад каплицями увесь простір оббігає широкий карниз, що імітує емпори. Висота каплиць із псевдоемпорами сягає склепіння нави. Освітлення – через вікна над карнизом, іноді через вікна каплиць. Нава не має безпосереднього освітлення. Таку відміну можна назвати зальною (наприклад, костюоль кармелітів у Більшівцях, поч. XVIII ст.).

У костюолі Марії Магдалини в с. Кукільники (1732–1870 рр.) ми зустрічаємось із випадком, коли внутрішні припори не трансформовані ще в певні форми стовпів, але утворюють вузькі й неглибокі ніші для бічних вівтарів. Стіни та склепіння були вкриті цінними стінописами XVIII ст., можливо, пензля Яна Солецького. Увагу привертало зображення св. Костянтина над музичними хорами й ілюзійний купол у пресбіттеріумі. На відміну від пишного інтер'єру архітектонічне членування фасаду несе в собі виразні провінційні риси. Єдина його оздоба – скромний бароковий щит вище від коронуючого карнизу та дві недобудовані вежі.

Найбільш численну групу пам'яток кам'яної сакральної архітектури кін. XVII – поч. XVIII століття на Прикарпатті складають одно- чи тринавові базиліки. Визначним моментом стало формування в національній архітектурі епохи двовежєвих фасадів, півкруглого вівтарного завершення центральної нави, зниження ролі трансепта й купола, що вело до створення цілісних розмірних динамічних просторових структур. На противагу оборонним храмам, у бароко слід говорити не про дві вежі з боків фасаду, а про двовежєвий фасад як самостійну тривимірну цілісність, у якій вежі є невід'ємною частиною композиції власне фасаду й визначають його структуру.

Барокова двовежєвість виникла з прагнення посилити емоційне сприйняття головного фасаду в зоровому сприйнятті об'єкта; розвернути послідовне чергування простору й маси. Двовежєвий фасад, на якому концентрувалася декоративна пластика та зосереджувалась увага глядачів, практикувався як ширма, куліси для всієї композиції споруди, завершував загальну повздовжню напрямленість архітектурних мас.

В об'ємно-просторовій композиції тринавової базиліки двовежеве вирішення фасаду природно витікало з тектонічної логіки архітектурного організму – вежі замикали бічні нави, вивищуючись над їх карнизами.

Тип тринавової хрестово-купольної базиліки використовувався при будівництві найбільш репрезентативних культових споруд християнського віросповідання. На Прикарпатті із цим типом споруд ми зустрічаємося лише одного разу – у костьолі-усипальниці родини Потоцьких, збудованому в їх столичному місті Станіславові (нині – Івано-Франківськ) в ім'я Непорочного Зачаття Діви Марії (1672–1703 рр.). Пам'ятка належить до перехідного етапу розвитку галицької архітектури з елементами Ренесансу та класицизму, причому двовежевий фасад у ній приймає лише до центральної нави. Подібне оригінальне вирішення фасадного об'єму знаходимо в архітектоніці костьолів домініканців у Тисмениці та Богородчанах, а також парафіяльному в Кукільниках. Зведений одночасно із заснуванням міста французьким інженером-фортифікатором Франсуа Корассіні з Авін'йона (пізніше будівництво завершив архітектор Карло Бенуа) колегіата, костьол Непорочного Зачаття, разом з іншими сакральними спорудами міста був включений у складну семантичну систему “*Номо quadratus*” – гуманістичний і християнський символ естетики Відродження й бароко. Згідно із цією схемою, на захід від ринкових кварталів розмістилися споруди римо-католицької громади із зазначеним вище костьолом Непорочного Зачаття, на схід – вірменської з костьолом Непорочного Зачаття та української з дерев'яною церквою Воскресіння, на південь – єврейська громада із синагогою. Крім того, форми хрестової в плані ратуші на ринковій площі Станіслава пов'язані не лише з ейкуменічним спрямуванням католицизму, а й із геральдикой Потоцьких. Таке поліконфесійне наповнення міста, яке зустрічаємо в Станіславові, можливо, було в XVII столітті чи не єдине серед магнатських міст Галичини [12].

У пам'ятках зрілого бароко на Прикарпатті при композиційній і декоративній самостійності фасаду все ж збережена тектонічна єдність об'ємів. Єдина для всіх об'ємів тяга карнизу поділяла фасад на масивну нижню частину та двовежеве завершення з фронтонами різноманітних і складних форм. Поділ веж на яруси, що зменшувалися по висоті та периметру, зосередження пластичних елементів до верху фасаду створювали оптичні ефекти, які сприяли посиленню його емоційного сприйняття: костьол єзуїтів у м. Станіславів (1716–1763 рр.), костьол домініканців у м. Богородчани (1742 р.), костьол домініканців (1736 р.) і вірменський костьол у м. Тисмениця (1759–1791 рр.).

Хрестова базиліка несе в собі більше клерикальної символіки, аніж інші типи культових споруд, а в архітектурі українського Прикарпаття в ній можна прочитати додатковий релігійно-політичний зміст. У XVIII столітті у зв'язку із суспільно-політичними умовами, що послабили вплив традицій народного будівництва, трансепт чи імітація його парою бічних каплиць знову брав активну участь у формуванні об'ємно-просторових композицій пам'яток пізнього бароко (костьол бернардинів у с. Гвіздець (1723–1775 рр.), Вірменський костьол у м. Станіславів (1743–1762 рр.). Структура фасадів пам'яток стала більш “розвернутою у просторі”. Завдяки ярусній побудові, ланцюговим зрощенням вертикальних елементів, невизначеності горизонтальних членувань вежам надавався стрімкий вертикалізм і живописність силуету.

Раціоналістичному світосприйняттю епохи на більш ранніх її стадіях відповідала конструктивна функція ордерної системи. На зміну декоративним елементам середньовіччя – метричному ритмові плоских ніш різноманітних форм – у бароко прийшов декор у вигляді плоских пілястрів, профільованих горизонтальних тяг, глибоких ніш – табернаклів для круглої скульптури, рудиментів волют, плоских рам в інтервалах поміж пілястрами. Протягом усього XVII століття основним вертикальним елементом були поодинокі плоскі пілястри: горизонтальні тяги, як правило, не представляли повного антаблемента – обов'язковим був лише карниз. Спрощення деталей, відхід від канонічної форми пояснюються пошуками своїх особистих виражальних засобів.

У XVIII столітті під впливом творчості Ф.Барроміні в архітектурі Прикарпаття теж з'являються зразки пілястр, які своїм походженням зобов'язані переходу в цегляній архітектурі від півколони до пілястра. Так само період пізнього бароко характеризується появою криволінійних вигнуто-опуклих фасадів із двома вежами, до яких відносимо вірменський костьол у Станіславові (Івано-Франківськ) (1743–1762 рр.) і костьол бернардинів у с. Гвіздець. (1723 р.)

Поки що не вдалося з'ясувати авторства проектів обох пам'яток, хоча можна припустити, що ними були майстри-італійці чи, принаймні, такі, що навчалися в Італії [5, с.93]. Вірменський костюл у Станіславові тринавовий, із чітко виділеним трансептом. Над центральною частиною костюлу колись була дерев'яна баня як данина традиціям вірменської архітектури. В інтер'єрах – настінні розписи відомого польського художника Яна Солецького та чудова скульптура Матвія Полейовського, виконані на поч. 1760-х рр. Із зовнішнього декоративного оздоблення можемо відзначити обрамлення вхідного порталу у вигляді псевдопортика з двома коринфськими колонами та розірваним луковим фронтоном. Цікаво, що подібне обрамлення зустрічаємо в костюлі св. Яна у Вільно.

Костюл бернардинів у Гвізді зального типу, з виразною імітацією трансепта парою бічних каплиць. Крім складного криволінійного абрису, вежі фасаду оздоблені колонами. Чотирма коринфськими колонами та луковим фронтоном заакцентований головний вхід. В інтер'єрах збереглися скульптури, імовірно, чеського майстра італійського походження Діоніза Станетті (помер 1767 року). У нішах фасаду теж уміщені дерев'яні скульптури, виконані в традиціях львівської барокової школи початку XVIII ст. Збереглися і скульптура св. Антонія на колоні перед костюлом, і брама-дзвіниця, теж прикрашена двома скульптурами в першому ярусі. Усі ці факти свідчать про широкі європейські контакти та високі художні вимоги фундаторів і власників монастирського комплексу.

Одна з важливих характеристик бароко XVII століття – монументальність – знайшла свій вираз у системі пропорцій. Стримане, масивне бароко XVII століття у своїй завершальній стадії стало динамічнішим, легким і вільним.

Крім зовнішнього, в архітектурі бароко не менш важливим є внутрішній аспект, у якому поєднуються дві філософські тенденції: “перебування у просторі” та “рух у просторі”. У регулах Карло Борромео записано, що віруючий повинен мати час дійти до Бога, із чим пов'язана й лонгітудинальність планів сакральних споруд і підкреслення повздовжньої осі в центральних спорудах. Посиленню повздовжньої динаміки внутрішніх просторів сприяла й відмова від купола в пам'ятках зрілого бароко на Прикарпатті. Момент “перебування у просторі” досягався пластичними засобами й у XVIII столітті ми відмічаємо поступовий перехід від недекорованого склепіння на підпружних арках до розписів у стилі ілюзійного живопису. Фрагменти стінописів збереглися у костюлі домініканців в Єзуполі (1651 р.), костюлі кармелітів у Більшівцях, (поч. XVIII ст.), костюлі місіонерів у Городенці (1760 р.). Вище вже згадувались стінописи Яна Солецького для вірменської громади в Станіславові, можливо, ним були розписані й склепіння костюлу Марії Магдалини в с. Кукільники (1732 р.) та парафіяльного костюлу Вознесіння Богородиці в м. Галич (1710–1780-ті рр.).

Найцікавіші пам'ятки стилю рококо в сакральній архітектурі українського Прикарпаття збудовані в середині XVIII століття при безпосередній участі чи за проектами Бернарда Меретина. Це – костюл і церква в Городенці, костюл у Коломиї з відміною рококового стилю.

Польський дослідник З.Горунг вважав, що у фасадах костюлів Бернарда Меретина, найперше в парафіяльному костюлі в с. Наварія (1741–1748 рр.) і в греко-католицькій катедрі св. Юра у Львові, відобразилася празька версія римського типу однорядного фасаду С.Джованні ін Латерано (1734, архітектор Алессандро Галілеї). У них згаданий композиційний тип досягнув найвищого ступеня розвитку: “Можна було б виводити довгий ряд криволінійних фасадів від відомої креації Борроміні в С. Карло алле кватро фонтане (1662–1667 рр.), де вперше була застосована хвиляста лінія, і надаремно б ми шукали в Італії та краях на північ від Альп так майстерно скомпонованої фасадної стіни, що вражає радісним настроєм нематеріальної візії. Вільно вигинаючи тил пресбітерію то в один, то в інший бік, майстер подає цілісність, сповнену легкості та нервового ритму, що полишила далеко позаду найсміливіші помисли цього порядку західних архітекторів” [7, с.113–114].

Подібними до Наварського на Прикарпатті є будівлі костюлу в Коломиї (посвячений 1775 р.) і церкви Успіння в м. Городенка (1763 р.), збудовані вже після смерті майстра (помер у 1759 р.). А загалом у Галичині можна нарахувати 8 храмів авторства (чи за проектами) Б.Меретина, серед них – у Годовиці, Лопатині, Буську, Винниках та ін.

Усі споруди запроектовані навколо однієї схеми. Закладення – план їх, як і катедральної церкви св. Юра, є цікавим прикладом поєднання центрального та базилікового типу храмів,

відомого також в українській архітектурі з найстаріших часів, але зі значно почленованішими формами рококової доби.

Згідно із стилем рококо, у стінах та окремих частинах споруди майже немає плоских, прямолінійних площин і форм, усе має складну профільовку, кожна лінія біжить вибагливо-вишуканими формами, вона переривається виступами, пілястрами й різними заокругленнями, переважно еліпсової форми. У проекті Бернарда Меретина для цієї групи костьолів заплановано просторовий об'єм форми нерівнораменного хреста, витягнутого в напрямку схід–захід, і купол на барабані, що увінчував середхрестя. Однак первісний проект на практиці був реалізований із багатьма спрощеннями, хоча центральність повздовжніх планів завжди підкреслена впровадженням додаткової поперечної осі, заакцентованої чи то невеликими виступами нави, чи, бодай, прорізами вікон, розміщених на цій осі.

Праці Б.Меретина легко впізнаються за характерними фасадами. Над порталом чи понад дахом виступаючого притвору вмонтоване велике вікно, через яке надходить світло. Над пілястрами з коринфськими капітелями найчастіше – архітрав та енергійний сильнопрофільований карниз, що охоплює всю споруду. Угорі високий щитовий аттик із півциркульною нішею для скульптури або образу. Щит фасаду почленований, ламаного рисунка, з країв декорований характерними вазонами. Увесь абрис будівлі справляє враження стрімкого руху вгору, підкресленого пілястрами.

Костьол св. Миколая в м. Коломия та церква Успіння в Городенці стильово пов'язані з катедрою св. Юра, але мають провінційний характер.

Б.Меретин – автор багатьох культових і світських споруд, розкиданих на території сучасних Львівської, Тернопільської та Івано-Франківської областей. Найголовнішими його творіннями, які можна залічити до шедеврів європейського будівництва, є катедрою св. Юра у Львові, ратуша в Бучачі та костьол місіонерів у Городенці. Діяльність Б.Меретина тісно пов'язана із землями, що були у володіннях Миколи Потоцького.

У кінці 1750-х рр. Микола Потоцький перейшов у руську віру [2, с.105]. Саме цього періоду стосуються дві його фундації – церква Успіння в Городенці та церква Миколи в Бучачі (1764), для яких був розроблений новий тип вітваря-іконостаса з алегоричними скульптурами.

Костьол Непорочного Зачаття Діви Марії та монастир місіонерів у м. Городенка (1743–1760 рр.) – одні з ранніх праць Бернарда Меретина, у яких уже сформувалася його творча концепція, що ввібрала в себе дух і вимоги епохи.

Певні архітектурні прийоми й елементи, застосовані Б.Меретином у Городенці, були запозичені кілька десятиліть пізніше при будівництві Успенського собору Почаївської лаври. Це, зокрема, стосується будівництва бічних нав у вигляді окремих каплиць із купольним перекриттям. Львівський архітектор Петро Полейовський, який консулював будівництво Почаївського собору, у своєму акті обстеження собору від 20.IV.1775 року в пункті 6-му зазначав: “У бокових каплицях можуть бути склепіння овальні, як у Городенці та в інших нових будівлях” [7, с.257].

Аналогічним до городенківського костьола в Успенському соборі Почаївської лаври є розташування веж при західному фасаді собору під кутом 45° до головної осі.

З архітектонікою костьола гармонійно поєднувалося декоративне оздоблення інтер'єру. Його прикрасою був головний вітвар, чотири бокові та гарно різьблений амвон. Рештки скульптури вітварів роботи Йогана Пінзеля зберігаються нині в музеї Пінзеля у Львові та в експозиції сакрального мистецтва Галичини ІФДХМ. Цікавим моментом в архітектоніці головного вітваря було ілюзійне влаштування капітелей без колон, що зависли в повітрі, підтримувані пугті.

Щодо типології, у цілому костьол Непорочного Зачаття в Городенці тяжіє скоріше до австрійсько-німецьких зразків, аніж італійських. Ці впливи виразили себе у хвилястих лініях парапетів емпор, подібних до тих, що оздоблюють середину євангельського збору у Вільно, архітектора Яна Кшиштофа Глаубітца (1738–1743) та церкву св. Юра у Львові. Аналогічні запозичення впадають в очі в скісному встановленні веж відносно стінної елевації, з яким стикаємося в Городенці та в костьолі Піярів у Хелмі Любельським (1753–1763, архітектор Томаш Резлер [7, с.100] і в церкві св. Трійці в Пряшеві.

Відкинувши сухий науковий опис, згадаємо слова одного з перших дослідників культури бароко кінця XIX ст. Г.Вельфліна. На його думку, метафізичні плани італійських соборів відобразили ірраціональний образ світу, утілений у камені: “Запалюватися безконечним, знаходити

розв'язання в почутті вищої могутності й незбагненого – такий пафос часу. Зречення зрозумілого. Потреба в тому, що викликає захоплення. Архітектура бароко туманить свідомість своєрідним сп'янінням. Туманне сп'яніння цілого. Об'єкт ніби зникає з поля зору глядача – його увага готова розпалитися в безконечності” [20, с.87].

Таким чином, організація костюльного простору в бароковій культурі Прикарпаття має певні засади провінційності, що зумовлено географічним розташуванням на східних кордонах Речі Посполитої, складною політичною ситуацією в регіоні в досліджуваний період. Незважаючи на значне спізнання, архітектурне бароко тут має спільні з європейськими риси, а саме: прагнення до організації суцільних просторів, переважання лонгітудинальних планів над центральними, виділення базилікових і зальних груп костюлів, поява двоверхових фасадів і, одночасно, зменшення ролі купола та транспта.

1. Січинський В. Історія українського мистецтва. Т.1 / В. Січинський. – Нью-Йорк : НТШ, 1956.
2. Українське барокко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
3. Ярема В. Українська християнська архітектура. Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи / В. Ярема // Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів : Свічадо, 1994.
4. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве : в 2 т. / Л. Б. Альберти. – М. : Изд-во Всесоюзной Акад. архит., 1935.
5. Brinckmann A. E. Baukunst des 17. u. 18. Jahrhundert in den romanischen Ländern / A. E. Brinckmann. – Berlin ; Neubabalsberg, 1919.
6. Dutkiewicz J. Fabryka cerkwi w Poczajowie / J. Dutkiewicz // Dawna sztuka. – Lwów, 1939. – Р II, № 12.
7. Horhung Z. Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku / Z. Horhung. – Wrocław, 1972. – 172 s.
8. Jaroszewski T. Kilka uwag o grupie poznobarokowych fasad kolumnowych w Polsce / T. Jaroszewski, J. Kowalczyk // BHS. – Warszawa, 1959. – № 3–4.
9. Kalinowski K. Architektura doby Barocku na Śląsku / W. Kalinowski. – Warszawa : PWN, 1977.
10. Kalinowski W. Krzyżowe układy miast polskich i ich sredniowiezna geneza / W. Kalinowski // Architektura perennis. – Warszawa, 1971.
11. Kowalczyk J. Latinisation et occidentalisation de l'architecture greco-catholique en Pologne au XVIII siècle / J. Kowalczyk // Polish Art Studies. –1984. – Т. V.
12. Kowalczyk J. Sebastiano Serlio a sztuka polska / J. Kowalczyk. – Wrocław, 1973.
13. Krawcow S. Stanisławow w XVII–XVIII wiekach. Układ przestrzenny i jego simboliczność / S. Krawcow // Kwartalnik architektury i Urbanistyki. F. I. – Warszawa, 1993.
14. Mańkowski T. Lwowskie kościoły barokowe / T. Mańkowski // Prace Sekcji Historii Sztuki i kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie. – Lwów, 1932. – 152 s.
15. Mieszkowski Z. Podstawowe problemy architektury w polskich traktatach od połowy XVII do początku XIX w. / Z. Mieszkowski – Warszawa, 1970. – 127 s.
16. Mieszkowski Z. Polskie teorie architektury (XVI–XIX w) / Z. Mieszkowski. – Kraków, 1972.– 31 s.
17. Miłobadzki A. Architektura polska XVII wieku / A. Miłobadzki. – Warszawa, 1980.
18. Palladio A. Cztery księgi o architekturze / A. Palladio. – Warszawa, 1907. – 598 s.
19. Sliwa. Wpływ soboru trydenckiego na uchwały synodu zamojskiego (1720) / Sliwa // Kronika Diecezji Przemyskiej O.Z. – 1978. – An LXIV.
20. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин. – М. ; Л., 1930.
21. Wrabec J. Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII wieku: systematyka typologiczna / J. Wrabec. – Wrocław : Ossolineum, 1986. – 210 s.
22. Шевелёв И. Формообразование : число, форма, искусство, жизнь / И. Шевелёв. – Кострома : ДиАр, 1995.

Общее сознание связывает пространство, организованное средствами архитектуры, с понятиями Евклидовой геометрии и прямоугольной системой координат. Однако язык архитектурных форм, как и любой другой, имеет и дополняющие понятия: ассоциативные ценности, символическое содержание. В эпоху барокко эти понятия играют особую роль, сообщая объектам определенную осмысленность.

Ключевые слова: форма и пространство, контрреформация, барокко, семантика формы.

General thought connects space, organized by the architectural means with the notion of Euclid geometry and rectangular coordinate system. Though the language of architectural forms as any other one has some additional meaning: associative values, symbolic content. In baroque epoch these notions play a special role informing the objects certain consideration.

Key words: form, space, counter-reformation, baroque, semantic of form.

УДК 7.072.2

ББК 85.10в

Ірина Грицевич

МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ДИСЕРТАЦІЙ ЗА НАПРЯМОМ “МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО” (ПЛАСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО) ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

У статті відображається методика проведення аналізу дисертаційних тем за напрямом “мистецтвознавство” (пластичне мистецтво). Дослідження проводиться на основі авторефератів докторських і кандидатських дисертацій, які були захищені впродовж із 1991 по 2009 рр. (образотворче та декоративно-прикладне мистецтво). Для досягнення поставленої мети використовується спеціальна методика, що базується на основі аналітичних документів: інформаційна довідка, аналітична довідка, побудова моделей.

Ключові слова: дисертація, автореферат, моделювання, статистика, аналітична довідка, систематичний каталог.

Проблема координації дисертаційних досліджень завжди періодично виникала як доволі актуальна й така, що потребує нагального вирішення. Метою статті є відобразити методику проведення аналізу дисертаційних тем і принципи узагальнення його результатів. Така робота досить складна, оскільки потребує дослідження всіх мистецтвознавчих дисертацій. Лише поодинокі науковці зверталися до цієї роботи. Зокрема, одним із них, і то в галузі музикознавства, був І.А.Котляревський – стаття “Принципи статистичного та змістовного аналізу дисертаційних тем” [3]. Методика, подана відомим українським музикознавцем, була застосована й у нашій статті.

Отже, для аналізу були обрані 150 тем мистецтвознавчого профілю, здебільшого образотворче та декоративно-прикладне мистецтво (з них 10 докторських і 140 кандидатських) кінця ХХ – початку ХХІ ст. (1991– 2009 рр.). Така орієнтація зумовлена необхідністю мати значну кількість тем для статистичної обробки, а з іншого боку, показати, як вписуються в аналітичний простір теми з інших мистецтвознавчих сфер. Вибір кількості тем пов’язаний із правилом статистичних досліджень, на якому масив із 150 об’єктів є необхідним для здобуття більш-менш достовірних даних, а також зумовлений тим, що дослідження проводиться на основі докторських і кандидатських дисертацій, захищених у період із 1991 по 2009 рр. на території України (див. мод. 1).

Модель 1

Кількість дисертацій з образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, захищених у період із 1991 по 2009 рр. на території України

Спеціальність	Докторські дисертації	Кандидатські дисертації
17.00.05 (образотворче мистецтво)	5	79
17.00.06 (декоративно-прикл. мистецтво)	5	61

Запропонований статистичний аналіз спрямований не лише на визначення кількості запланованих вузами тем певного напрямку, але й має за мету розкриття логіко-змістовної взаємодії різних тематичних угруповань і окремих тем з оточуючим їх контекстом. Для досягнення поставленої мети скористуємося спеціальною методикою, яка базується на трьох аналітичних документах:

Інформаційна довідка, у якій визначаються об’єкт дослідження, аспект дослідження (в авторефератах це, як правило, предмет дослідження) і ключові слова. Кожній темі присвоюється порядковий цифровий індекс відповідно до поступового розгляду матеріалів. Список ключових слів подається разом із вказівкою на відповідну дисертаційну тему (цифровий індекс). Якщо ж ключове слово зустрічається в декількох випадках, усі вони фіксуються. Саме це дозволяє бачити інтенсивність використання певних понять.

На основі інформаційної довідки та списку ключових слів складається *аналітична довідка*, яка є базою для запропонованих наприкінці статті висновків. Як інструмент інформаційного аналізу використовуємо моделі, структурними одиницями яких є ключові слова, а іноді

фрагменти дисертаційних тем (об’єкти чи аспекти досліджень), якщо вони сформульовані достатньо стисло. Цифровими індексами вказано, до якої теми наукового дослідження належать той чи інший структурний елемент моделі. Важливо, що один і той самий елемент може належати до декількох тем, а також сукупність різних елементів можуть бути пов’язані з однією темою. Це дозволяє розкрити значення тем із різних точок зору й створити гнучку систему їх диференціації. Відомо, що в поширених систематичних каталогах складною проблемою є випадки, коли тема має бути віднесена відразу до декількох розділів. У запропонованій системі ця проблема вирішується за рахунок використання цифрових індексів дисертаційних тем, що фігурують в інформаційній довідці, списку ключових слів і в інформаційно-аналітичних моделях, які принципово не є ієрархічними структурами й постійно знаходяться у взаємодоповнюючих відносинах.

Для пояснення аналізу дисертаційних робіт за допомогою моделювання наведемо одну з таких моделей, що фігурує в аналітичній довідці (див. мод. 2, 3, 4). Для цього класифікуємо мистецтво на види, використовуючи при цьому працю М.С.Кагана “Морфологія искусства” [2, с.323–330].

Модель 2

Види мистецтва		
I. Обр. мистецтво 1) живопис 43, 51, 55, 63, 74, 77, 83, 88, 95 (іконопис 21, 26, 161); 2) скульптура 58, 99, 113, 137, 142; 3) графіка 3, 16, 51, 61, 62, 72, 162 (гравюра 78, 136, 152)	II. Мон.-дек. мистецтво 1) монум. ж-с (вітраж) 12, 22; 2) монум. скульп. 58, 99, 113, 137, 142	III. Декоративно-прикладне мистецтво 1) за матеріалами; 2) за техн. виконання; 3) за функцією

Модель 3

Декоративно-прикладне мистецтво		
1) за матеріалами	2) за технікою виконання	3) за функцією
худ. кераміка 31, 35, 38, 47, 54, 114	худ. плетіння 34	народна іграшка 15
худ. метал. (ковальство 8, емальєрство 26)	худ. килим 28, 44, 91	жіночі прикраси 9, 134
худ. скло 118	худ. вишивка 32, 49, 109	костюм 130, 132, 139, 153
худ. дерево 18, 56, 119	різьблення 86, 98	
худ. тканина 29, 64, 79, 87, 94		

Модель 4

Особистості			
Архипенко О.	58	Копистинський Т.	59
Бойчук М.	117	Малаков Г.	3
Бурлюк Д.	84	М’ясоєдов І.	41
Гейнсборо Т.	116	Січинський В.	147
Девдюк Д.	158	Сорохтей О.	68
Кавалерідзе І.	58, 112	Турчиняк В.	129

До кожної з моделей додаються коментарі, які в цьому випадку будуть такими.

Коментарі:

1. У цьому випадку посилання на теми дисертацій подані як у вигляді цифрових індексів, так і у вигляді фіксації виходів на моделі 2, 3, 4. Це означає, що накопичений матеріал дозволяє встановлювати зв’язки поміж моделями. Таким чином, моделі 2, 3, 4 узагальнюють одна одну. Разом із тим у цій моделі присутні вже образотворче та декоративно-прикладне мистецтво [1].

2. Центральний елемент – “Європейська культура”. Він у наявному матеріалі не виступає безпосередньо як об’єкт досліджень, але виконує важливу структуроутворюючу функцію саме як центральний елемент. Центральні елементи моделей завжди визначають певний пріоритетний напрям наукових досліджень.

3. Існує деякий брак деталізації в блоках “Західноєвропейська культура” й “Російська культура” відносно масиву в 150 дисертаційних тем, що підказує про необхідність розробки додаткових моделей. Наприклад, персоналії щодо західноєвропейської культури навіть із різних видів мистецтва. В ідеалі кожен культурологічний блок повинен мати тотожний набір першого кола парадигматичної структури, приміром: образотворче мистецтво, музичне й театральне мистецтво. Звичайно, це коло може розширюватися за рахунок виходів до літературознавства, кінознавства, естетики тощо.

4. Вихід на узагальнюючий рівень – “Всесвітня культура” – є досить умовним, бо дисертаційні теми такого масштабу можливі скоріше в докторських дисертаціях, або навіть у комплексних темах наукових і навчальних закладів.

5. Загальне значення у відсотках, у цьому випадку треба розглядати за блоками: західноєвропейська культура – 10%, українська культура – 88%, російська культура – 2% (див. мод. 5).

Модель 5

Культура	Західноєвропейська культура	Українська культура	Російська культура
Кількість тем	15	132	3
Кількість тем у %	10	88	2

Наведені показники свідчать про домінування тематики з української культури, а далі відповідно: західноєвропейська й російська культури. Можливі уточнення значень у відсотках з урахуванням різних перехрещень тем. Тут уже працює ієрархічний принцип, що й буде показано далі. Не слід наведені дані вважати остаточними. Це картина, сформована на основі 150 дисертаційних тем. Тут не вказані назви тем, а лише напрями.

Таких моделей при аналізі 150 дисертаційних тем було побудовано 10, з них Додаток 1 містить чотири, які ілюструють деталізацію моделі 5. Сукупний розгляд усіх 10 моделей дозволяє зробити такі остаточні висновки:

1. Певна кількість центральних елементів, які виконують функцію фактора угруповання тем за парадигматичним принципом. Вони можуть бути зведені в одну систему й розташовані залежно від ступеня узагальнення. Практично біля кожного елемента системи стоїть кількісний показник у % відносно 150 розглянутих тем певного напрямку.

2. Очевидно, що в цьому випадку відсотковий показник відповідає кількості дисертаційних тем певного напрямку. Отже, з точки зору культурології 108% дисертаційних тем присвячені розгляду трьох європейських культур з відповідним співвідношенням кількості тем. Значна кількість тем у рубриці “Українська культура” спонукала до подальшої її деталізації. Це не помилки в підрахунках і не недоліки запропонованої методики аналізу. Це – досягнення тієї самої мети, яка була визначена на початку статті, а саме: розкриття логіко-змістовної взаємодії різних тематичних угруповань і окремих тем з оточуючим їх контекстом, наслідком чого є перехрещення груп і розгляд однієї й тієї ж теми в різних аспектах. Так, наприклад, тема дисертації “Українська графіка першої третини ХХ століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку” [4] попадає відразу до блоків “Українська культура”, “Українська графіка”. Фактично всі теми, за дуже малим винятком, мають від двох до п’яти аспектів розгляду. Вони не дублюють один одного, а демонструють меншу або більшу змістовність формулювання тем.

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1992. – 270 с.
2. Каган М. С. Морфологія мистецтва / М. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
3. Котляревський І. А. Принципи статистичного та змістовного аналізу дисертаційних тем / І. Котляревський // Мистецтвознавчі аспекти славістики : зб. наук. праць (ІМФЕ ім. М. Т. Риль-

ського НАН України. Наукові записки культурологічного семінару. Вип. 2) / [відп. ред. І. М. Юдкін]. – К., 2002. – С. 21–23.

4. Лагутенко О.А. Українська графіка першої третини ХХ століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.05 “Образотворче мистецтво” / О. А. Лагутенко. – К., 2008. – 36 с.

В статье рассматривается методика проведения анализа диссертационных тем по направлению “искусствоведение” (пластическое искусство). Исследование строится на основании авторефератов докторских и кандидатских диссертаций, которые защищались на протяжении 1991–2009 гг. (изобразительное и декоративно-прикладное искусство). Для достижения поставленной цели используется специальная методика, которая базируется на аналитических документах: информационная справка, аналитическая справка, постройка моделей.

Ключевые слова: диссертация, автореферат, моделирование, статистика, аналитическая справка, систематический каталог.

The methods of the theses projects analysis are presented in the article as “the art criticism” (plastic art). The research work is made on the basis of the author’s abstracts, Doctor’s and Candidate’s dissertations, which were defended during 1991–2009 (descriptive art and arts and crafts). To achieve our purpose we have used a special methods based on the analytic documents principles-information and analytical references, models structure.

Key words: thesis, author’s abstract, modeling, statistics, analytical reference, classed catalogue.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.072

ББК 85.310.45

Оксана Гнатишин

ФІЛОСОФІЯ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ Й КОНЦЕПЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

У статті запропоновано характеристику деяких барокових особливостей натурфілософії Г.Сковороди: тематика, образи, символіка, віршування його творів у контексті музично-поетичного мислення. Визначено її спорідненість з поезією Т.Шевченка, проведені аналогії з А.Веделем, О.Кошицем. Виявлено значення ідей Сковороди для семіологічного аспекту сучасного музичного мислення.

Ключові слова: світогляд, філософія, морально-етичні норми, Біблія, образність, музичне мислення, тематика, символізм, віршування, знак.

“Перший розум наш” (М.Вінграновський) Григорій Савич Сковорода (1722–1794) – філософ-мислитель, поет, педагог, знавець античності й середньовіччя, найвидатніша постать у культурному й літературному житті України XVIII ст. Місце Г.Сковороди чітко визначено не тільки в історії української літератури, а й загалом української культури: він – “останній великий український письменник бароко” (Д.Чижевський), котрий завершив формування власне національних його особливостей оригінальним утіленням вироблених поколіннями унікального світовідчуття. З “ним літературне барокко не дожеврїло, а догорїло повним полум’ям до кінця та враз згасло” [1, с.244].

Як людина своєї епохи Сковорода – носій барокового мистецького світогляду. Його оригінальність зумовлена власним неповторним “способом думання, який яскраво оприявнює питомі риси української вдачі: кордоцентричність, індивідуалізм, релігійність, рухливість та прагнення до свободи” [2, с.17]. Феномен Г.Сковороди як народного філософа полягає в тому, що його “моральна філософія... суголосна народному світогляду, морально-етичним нормам простого українського люду”. Саме українського, адже у змісті його творів “виразно проглядається український контекст другої половини XVIII ст., а отже й той національний елемент, який на перший погляд ніби відсутній у Сковороди” [3, с.3]. У той час на зміну автономному устрою Слобідської України, де творив філософ, “прийшла Слобідсько-Українська губернія звичайного російського типу” [4, с.18]. Звідси “сприймання розуміння нації більше у політико-територіальному аспекті”, хоча й при належному врахуванні “етнокультурної, глибинної основи української національної ментальності” [3, с.23] української інтелектуальної еліти, до якої належав Г.Сковорода. Його схильність до особистої свободи слід вважати виявом національного самозбереження, бо “тільки через своє, національне можна досягнути загальнолюдське”. З огляду на все це, необхідно розглядати філософське мислення Г.Сковороди стосовно його музичного відповідника в народно-національному аспекті.

На неповторне вчення Г.Сковороди, як вважається, вплинули три чинники: антична та середньовічна європейська філософія, українське просвітительство й народна мудрість. У результаті викристалізувалося певне оригінальне світобачення, що знайшло своє втілення в мудрих трактатах, проповідях, діалогах, привітальних віршах, духовній ліриці, псалмах, перекладах, прозі, піснях. Основні положення цього світобачення сформувались у наступне вчення.

Так, у своєму першому філософському творі “Вступні двері до християнської добронравності” Г.Сковорода вчив, що існують два світи, дві “натури”: одна – видима, матеріальна, друга – невидима, духовна, тобто Бог, котрий “все живе проходить і утримує, скрізь завжди є, був і буде”. Продовженням учення Г.Сковороди про дві натури є його теорія про три світи: один великий і два малі (“Діалог. Імя ему – Потоп зміїн”, гл. 2). Перший світ – великий, всесвіт, макрокосм, що складається із численних малих світів, другий – невеликий, мікрокосм, світок або сама людина. І третій – теж малий, світ символів або Біблія. Кожний із цих трьох світів має дві “натури” – матеріальну й духовну, видиму й невидиму. Рушійною силою є духовна, невидима “натура”.

“У всіх біблійних оповідях Сковорода бачив подвійний зміст, тлумачив їх у символічно-алегоричному дусі, відповідно до досягнень тогочасної богословської науки” [3, с.18]. Однак Біблія для нього – не тільки джерело його “мудрості, вікового досвіду пізнання й пояснення світу”, а й творчості. “Початком же всякої премудрості є розуміння Господа”, знання про Бога. Власне від Божественної Премудрості залежить людський талант. Пізнати світ можна лише пізнавши самого себе як частину Всесвіту” [3, с.18]. Г.Сковорода вважав, що центральне в людині – серце, воно – джерело думок і бажань. “Із серця піднімається, виростає і думка, і стремління, і почування”. Звідси поетове “пізнай себе”, “поглянь у себе” [5, с.38]. З роками М.Грінченко, виводячи теорію походження музики, доходить висновку, що насправді “пізнаємо ми не дійсність, не природу, а себе в ній; на першому пляні у нас завше буде *людина*, а потім вже все інше; в природі пізнаємо ми дух людський, своє власне “я” і через нього вже природу” [курсив наш. – О.Г.]. Отже, “мистецтво є виключно витвір вільного духу людського” [6, с.10, 16].

Ця настанова на сприйняття триєдності світу (космосу – людини – Святого Письма) через себе, через призму власного серця тісно поєднує його філософію й поезію. Про твори Сковорода можна сказати наведеною ним самим цитатою св. Павла: “Написано не чорнилом, а духом Бога живого на плотських скрижалях серця” [7, с.369]. Завдяки такому “трактуванню божества через категорію “серця”, через заглиблення-споглядання внутрішнього мікркосмосу людини можна пізнати Абсолют, Макрокосм”. Це, як вважає О.Козаренко, “зумовило традиційне для українців глибокоособистісне, інтимне, “сердечне” сприйняття Бога” [8, с.99]. Тому постійна “душевна розмова з Богом, таємне думання про Божу волю над собою” (М.Костомаров) як прояви української релігійності відображалися в національній музиці, а до XVIII ст. – у церковних її жанрах.

Філософія мислителя була невіддільною від його життя, водночас, як висловився М.Грушевський, була його найкращим твором [9, с.126]. Воістину жив як творив, творив як жив. Водночас літературознавці виводять із цієї метафори характерну для Сковорода й іншу – світ як текст [10, с.7]. І тут підходимо до визначального для нас розуміння постаті Сковорода, що тісно поєднала в одній особі поета, музику, композитора та “музиковиконавця” (Д.Багалій).

В українській науці до висвітлення постаті Сковорода-музиканта зверталися мало. Оскільки дотепер воно знайшло своє відображення в монографії О.Шреєр-Ткаченко [11], окремих згадках, як-от розділ “Музика і Г.Сковорода”, у більшій праці П.Маценка [12] та вузькоспеціальних дослідженнях, котрими є праці І.В.Іваньо [13] та О.Мишанича про Г.Сковорода та народну пісню [14], то тут лише нагадаємо деякі моменти цієї сторони його життя.

За спогадами біографа поета М.Ковалинського Сковорода ще юнаком співав на крилосі в рідній Чорнунській церкві, любив церковні співи (найулюбленіший – церковний вірш І.Дамаскина про трьох отроків), знав чимало народних українських пісень, добре грав на сопілці. Під час навчання в Київській академії співав у хорі Братського монастиря. Пізніше музика була улюбленим заняттям під час навчання в Києво-Могилянській академії, де він співав у хорі. Перервавши на три роки навчання в академії, Сковорода як гарний співак і знавець кількох мов і музики був узятий до Придворної співацької капели в Петербурзі, де він здобув непогані на той час систематичні музичні знання й повернувся до Києва для продовження навчання із чином придворного уставщика, що тоді звичайно давався розпорядникам хору – регентам, а можливо, і кращим солістам капели. Серед багатьох нових вражень, що їх отримав Сковорода під час подорожування по Західній Європі, безперечно, були й враження від зустрічей із музикою та композиторами Угорщини, Австрії, Італії, котрі, на жаль, не підтверджені документально. У подальші роки створив духовні концерти, поклавши на музику деякі псалми і стихири. Крім церковних творів, склав чимало пісень у віршах, котрі “призначалися для співів, іноді на кілька голосів, під гру самого Сковорода на різних інструментах – флейті, сопілці, бандурі, скрипці, флейтраверсі, цимбалах, і, звичайно, так вони здавалися значно кращими” [4, с.76, 341]. Отож, музикальність Г.Сковорода, як його вроджений талант, збагачений народною музичною творчістю та глибинною духовністю української партесної творчості, виявила себе значно раніше, ніж система філософських поглядів, що стала формуватись у період навчання в Київській академії й знайшла своє відображення у філософських трактатах, чи літературна творчість, більшу частину котрої було створено в 50–60-ті роки XVIII ст., а тому заклала міцні підвалини для подальшого різностороннього світосприйняття.

Із часом музика стала для нього одним із важливих засобів висловлення й поширення власних філософських ідей, образно-поетичне відчуття світу знайшло свій прояв у музичній творчості, а

отже, відповідному мисленні, вивчення суті котрого привертає в останні роки щораз більшу увагу музикознавців. Це пов'язано, як запевняють фахівці, “зі спробами зрозуміти й увияти феномен музики в цілому, такому, що має відношення до універсуму людського буття, тобто до Людини як космічної істоти, а через неї – до Космосу як універсального світового порядку” [15, с.111]. Так згадана теорія світів Г.Сковороди знайшла свій вияв у сучасному розумінні філософії музики.

Музичне мислення в кожний історичний період характеризується певними особливостями. Доба бароко артикулювала ідеї “теорії афектів” і музичної риторики. Носієм такого барокового мистецького світогляду є Г.Сковорода. Його висловлювання на музичні теми зустрічаємо нечасто, вони короткі, влучні, але глибокі за змістом, і за своєю геніальною простотою близькі до афоризмів. Бо що, наприклад, може краще свідчити про розуміння мистецтва співу, як не вислів про те, що “искусный певец простой песне придает вкус” [16, с.268] або “Скрип музичного інструменту кожне вухо чує, та щоб відчувати смак прихованої в скрипінні злагоди, слід мати таємне вухо, *розуміння* [курсив наш. – О.Г.], а позбавлений такого не знає радості, що зворушує серце, бо німий в музиці” [7, с.369]. Завжди залишаючись одночасно філософом, поетом і музикантом, Сковорода “дивує своєю жанровою багатогранністю, множинністю і незвичайністю підходів” [17, с.3]. Назвемо хоча б кілька застосованих ним у поетичній і прозовій творчості визначень музичних жанрів: симфонія (“Симфонія, названа книга Асхань. Про пізнання самого себе”), ода (збережена назва власних перекладів од Горація). Пісня та хор (назви частин у “Розмові, названій Алфавіт, або буквар миру”), а також уся поетична збірка духовної лірики “Сад божественних пісней, прозябший из зерен Священного писання”.

Саме такими – “божественними” – є в збірці всі тридцять віршів-пісень, котрі опираються на 30 біблійних цитат. Кожна пісня – “буттєво-психологічна” картина (епізод) з певною авторською настановою. Так автор пробує моделювати ідеальний (“божественний”) світ шляхом зіставлення за принципом метафори (“Вишніх наук саде святій”, Пісня 27-ма).

Літературознавці відзначають, що душею пісень Сковороди є високе почуття адорації (обожнювання) мистецтва (Франко). Біблійні епіграфи, що передують кожному віршеві, переважно їх гармонізують, роблять “неземними” [18, с.27]. Однак є випадки дисгармонії між епіграфом і піснею, зокрема 10-ю – “Всякому городу нрав і права” (назвемо її “земною”). Епіграф “Блажен муж, що в премудрості помре і що в розумі своїм повчається святині” запрограмований на “божественність”, святість, святу премудрість і є контрастом до тогочасного грішного антисвіту... Цією контрастністю, дисгармонійністю автор досягає великого сатиричного ефекту й протиставленням небесного земному, високого низькому, красивого потворному і т. п. яскраво ілюструє барокову антиетику – одну з найхарактерніших ознак власного барокового стилю й вислову. У багатьох піснях “Саду...” поетичний погляд автора скерований до небес, до Бога, до Христа (Пісня 1-ша, 2-га, 4-та, 7-ма та ін.). “Сковорода дав нам свою поетичну релігію, що утверджувала в нашому народі високі принципи християнської моралі” [18, с.29].

Специфіка мислення Г.Сковороди значною мірою перебувала в залежності не лише від змісту філософських ідей, а й від форми й сутнісного наповнення, обраних ним для своїх творів. Тому його пісні викликають цікавість як із погляду “чистого змісту”, так і з погляду їх літературної форми, у секретах якої містяться й секрети самого змісту. “Я ничего не боюсь; одних грехов я страшусь. Убей во мне всякій грех: се – ключ моих всех утех!” (Пісня 3-тя). Дворядкові поетичні строфи не тільки божественно-афористичні за змістом, а й милозвучні щодо форми. “Ми читаємо Сковороду – розумного поета і чуємо Сковороду – талановитого музику. Поетичні рядки музично інструментовані точними внутрішньорядковими чоловічими римами (утех-грех, не боюсь-страшусь)... Вірші Сковороди треба не тільки читати розуміти, а й читати чути і відчувати... Пісенність – найхарактерніша прикмета Сковороди-поета” [18, с.29], котра яскраво демонструє великий талант Сковороди-музики, а “пейзажні” пісні – ще й художника. Пісня 13-та настроєна на музично-тональний мажор: “Гей, поля, поля зелені, Поля, цвітом оздобленні, Ах, долини, балки, І могили, й пагорки!”. І поетика, і мелодика, і ритміка роблять її “посестрою” української народної ліричної пісні. Невипадково вона, як і інші, увійшла в репертуар наших бандуристів і лірників, її співав народ [18, с.31]. Та й сам Г.Сковорода співав свій “Сад...” під власний акомпанемент у супроводі бандури, ліри, цимбал. Про власні музичні пісні Сковороди О.Шреер-Ткаченко говорить як про “новий тип вокально-інструментальної музики, тобто пісні з інструментальним супроводом, що, як відомо, безпосередньо передували українському солоспіву” [11, с.28].

Внутрішнє чуття національної ідентичності виявило себе й у тому, що Сковорода, за свідченням його біографа й друга М.Ковалинського, можливо, сам того не помічаючи, своєрідно ідентифікував свою національну приналежність: через замилювання (схильність) до “хроматичного роду музики” [4, с.341]. Бо, як переконливо довів Ф.Колесса, власне “на українському ґрунті стародавні діатонічні лади зазнали хроматизації” і саме ця “хроматизація діатоніки відрізняє українські народні пісні від російських (що й досі зберігають чистий діатонізм)” [19, с.407].

Входження в український народний репертуар літературно-музичних творів та їх фольклоризація мали у XVIII ст. активний характер. Ці пісні, здебільшого духовного змісту, не лише відіграли помітну роль у творчості кобзарів і лірників, але й були дуже популярними серед широкого загалу. Переважна більшість прямих чи опосередкованих звернень до теми взаємовідносин Г.Сковороди й усної народної творчості українських і російських дослідників (І.Срезневський, М.Сумцов, О.Мишанич, О.Сироїд та ін.) дійшли висновку, що збереження усної традиції виконання сквородинівських пісень мало двосторонній характер: з одного боку, підкреслюється “значущість кобзарів і лірників, з іншого – виняткова роль самих пісень Сковороди у кобзарсько-лірницькому спадку” [20, с.66]. Деякі дослідники вбачали спорідненість (щодо змісту, будови, мовних засобів) деяких лірницьких пісень Сковороди з духовними піснями, зокрема псалмами [20, с.67].

Про народний характер мислення поета-філософа у стосунку до його музичної творчості свідчать “повчальність, глибокий філософський зміст у поєднанні з простою, лагідною, ліричною формою поетичного і музичного вислову”. Вони ж роблять сквородинівські пісні-романси “Ой ти, пташко жовтобоко”, “Стоїть явор над горою”, “Ах! Поля, поля зелені” органічними, неповторними й через те особливо живучими в народному середовищі [20, с.68]. Записи цих уже офольклорених текстів зустрічаються в аматорських збірниках популярних пісень кінця XVIII ст., що їх наводить Т.Булат [21, с.244–245].

З іншого боку, при аналізі текстів Григорія Сковороди згадуються фольклорні джерела. На це звернув увагу О.Мишанич [14, с.71]. Загалом кобзарство, на його думку, “Сковорода вважав вродженим покликанням людини, а не розвагою чи засобом для заробітку” [14, с.118].

“Образ Григорія Сковороди, його творча спадщина – це те, що якоюсь мірою виросло з народної традиції і повернулося до неї, влилося в цю потужну ріку більш удосконаленим і високим та збагатило її. Навіть важко уявити собі українську усну традицію без Григорія Сковороди і його пісень” [20, с.72].

ТЕМАТИКА. Поряд із традиційною для бароко філософськи насиченою, скорботно-ліричною тематикою музично-поетична творчість Г.Сковороди збагачена новою, де переважають напружені теми самотності, незадоволення дійсністю, звернення до природи як шляху до Бога, власне самовираження. У філософа – культ “сильної” людини, адже саме таку “вищу людину бароко виховує для служби Богові, саме сильна особистість служить утвердженню християнських ідеалів, а сама людина розглядається як вираження всеприсутності абсолютного буття” [22, с.44]. Тому в Сковороди переважають “сильні враження”, а не “спокійне релігійне почуття”, “стремління, до перебільшення, гіпербол”, “любов до чудернацького незвичайного, до антитези, до універсальності, до всеохопливості” [22, с.45]. В усьому цьому різноманітті образно-тематичний світ Сковороди виділяє дві чітко виражені сфери – природу й Бога.

ОБРАЗИ. Формулюючи ту чи іншу філософську ідею, Сковорода повсякчас створює образ, а від нього розвиває думку. “Філософський стиль Сковороди – це своєрідний поворот філософського думання від форми мислення в поняттях до якоїсь первісної форми мислення – до мислення в образах та через образи” [2, с.18]. Філософ мислить новими образами – психологічними, філософськими, історично-філософськими, демонструючи схильність до трансформації та оригінальної інтерпретації мандрівних і “вічних” мотивів, сюжетів, образів (природи: пташок, моря, човна). Образами в Сковороди були фігури небесних і земних створінь: сонце – у значенні правди, кільце – у значенні вічності, голуб – сором’язливості та ін. Проте центральними в образному світі Сковороди треба назвати образи кола, колеса, кулі, кільця як життєвого циклу, що є найбільш завершеною, замкненою формою, такою, що у своєму кінці повертається до свого початку. Це символи життя, абсолютного буття. Інший образ – образ змія – символ колообігу, колового руху, символ діяльності розуму.

Мислення образами також забезпечило Сковороді зближення між його філософією й поезією. Вражаючи вияви такого зближення й навіть їхньої спорідненості демонструє і мова його власних музичних творів, що тяжіє до народнопісенного мелосу, багата на метафори,

алегорії, “фігурні вислови”, протиставлення, синоніми, що свідчить про “емоційний поетичний склад його творчого світовідчуження і світобачення” [3, с.30]. Багатозначність вислову в поетичних творах Сковороди (завдяки навмисному вживанню “то різних за позначенням і за походженням, то подібних за значенням, але різних за походженням слів, що впливає з поняття “істинного” й “неістинного”, “видимого” й “невидимого” [23, с.52] близька в цьому до музичних композицій, бо музика, за переконанням З.Лісси, має її (багатозначності) найвищий ступінь. До того ж “його мова – це мова підсвідомості, а не логічних операцій над словом, які б примусили його вийти з цього слова, загрожуючи втратою розуміння” [10, с.10]. “Висока інтертекстуальність..., схильність до трансформації та оригінальної інтерпретації мандрівних і “вічних” мотивів, сюжетів, образів”, урешті, “світ символів, органічна вкоріненість у національні й світові ...традиції, культурологічна насиченість” [24, с.83] забезпечили творчості Сковороди “проміжний стан між естетичною і науковою свідомістю, пов’язаний з переходом від фольклорно-міфологічного мислення через релігійне до раціонально-абстрактного мислення” [25, с.53], водночас були органічною складовою власного музичного мислення Сковороди.

СИМВОЛІКА. Притаманна Сковороді-філософу символічна система думання загалом характерна для барокової доби. Сковорода мислить символами, а це, як вважає О.Козаренко, є “засобом збереження генетичної пам’яті, усвідомлення самототожності” [8, с.10].

У справі “символізації” філософського думання Сковороди неабияк прислужилася “і символіка народної поезії, і символіка античного неоплатонізму, і символіка християнська, як отців Церкви, так і української полемічної та проповідницької літератури 16-18 віків” [2, с.18]. У результаті, творчо переосмислені поетом, Сковородинівські “поняття ніби жевріють тільки, дрімать під покровом образів та символів. Кожен символ ... не має у нього твердого певно-усталеного, різко-обмеженого значіння, а має певну множність значінь...” [5, с.39].

Пропонуючи свій символічний погляд на світ, він примушує читача думати. Ні одного символу Сковороди не можна розгадати до кінця, однозначно, в одному сенсі. “Але, на думку Сковороди, це і є саме позитивна риса символічного пізнання, що в ньому ми постійно мусимо щось інтерпретувати..., таким чином... проходити глибше в суть речі” [2, с.46]. Головним для філософа є сам процес мислення символами, а не пошук шляхів розкриття їх суті. Тим часом “вивчати й інтерпретувати Сковороду треба лише на підставі законів його творчості, семантично, за способом ним застосованої символіки” [26, с.23]. “Поступай и здесь так, как на опере, и довольствуйся тем, что глазам твоим представляется, а за ширмы и за хребет театра не заглядывай” [27, с.118]. У тому ще одна своєрідність його символічного мислення, котра виявляється в постійних поворотах від ідеальних, абстрактних, загальних предметів, явищ до конкретних – життя, природи, мистецтва, релігійної традиції.

Філософська наповненість символу, що виразно прослідковується у творах Сковороди, не стала на заваді розвитку ним емблематичного стилю, найяскравішим представником якого він став у літературі нового часу. Емблеми й символи для Сковороди – це “спосіб закріплення в чуттєвих образах уявлень і понять” [28, с.29]. Він же в епоху бароко заклав споріднену з емблематичністю ще одну ознаку національної музичної мови. Ідеться про її акцентовану знаковість, розуміння котрої веде “до позамузичного світу речей, понять і людських прагнень”, або до “інтонаційного словника епохи” (Б.Асаф’єв) [8, с.50], а також “породжує символічне наснаження музичного тексту, закодованість його складових елементів” [8, с.108]. “Склалася вона, очевидно, під впливом музичної риторики, авансованої до національного музичного мислення завдяки бароковій теоретичній думці та композиторській практиці” [8, с.108]. Творчість українських композиторів свідчить про те, що словесний символ не раз інспірував надзвичайно цікаві драматургічно-образні рішення. О.Козаренко, досліджуючи семантику української національної музичної мови, наводить численні приклади інтонаційних музичних стереотипів, елементів ладової семантики і т. п. Засоби сучасної музики спрямовані на втілення цілого спектра реалістичних, алегоричних і символічних музичних смислів, котрі відтворюються на новому емоційному рівні й, відповідно, коректуються новою логікою мисленнєвого процесу.

Музикознавець О.Самойленко, розглядаючи музичну культуру ХХ ст. саме з боку оновлення символічного змісту музики як її типологічної тенденції, вважає, що творчість українських композиторів 70–90-х рр. Л.Дичко, В.Сильвестрова, Є.Станковича, В.Рунчака, С.Зажитько, М.Кармінського та ін. поряд з О.Мессіаном, П.Булезом, К.Штокгаузеном, К.Пендерєцьким стає стійкою стильовою моделлю нового музичного мислення [15, с.111].

ВІРШУВАННЯ. У поетичній творчості Г.Сковорода продовжив традиції українського силабічного віршування кінця XVI – першої половини XVIII ст. Більшість його поезій написана силабічним віршованим рядком, ритм котрого створювався певною кількістю складів і котрий не завжди мав однакову довжину. Новатором поета вважаємо за те, що, за Д.Чижевським, він “виступив реформатором силабічного віршування, майстром форми вірша, ... ритмізував і тонізував силабічний віршований рядок” [3, с.29], завершивши тим самим понад 200-річний шлях розвитку силабічного віршування в українській поезії. Вірші “Саду...” увібрали в себе особливості староукраїнської класичної поезії, грецької та латинської літератури. При цьому в поета “це пісні, форма яких нагадує народну пісню, псалми, Біблію, і від того, який мотив переважає, яке почуття в даний момент ним керує”, залежить зовнішня форма твору. Силабічному віршованому рядку відповідає не тільки однакова кількість складів, а й непорядковане (вільне) розташування наголошених і ненаголошених згідно з нормами природного живого мовлення. Ці риси споріднюють поетичний вірш Сковорода з давньоукраїнською силабікою. Її вільна ритміка функціональна, близька за своєю сутністю до музичної, бо, як доводить музикознавець О.Цалай-Якименко, “ґрунтується на ... взаємодії формотворчих елементів: долей, мотивів, фраз, періодів...” [29, с.123]:

Ой ти, пташко жовтобока,	4+4
Не клади гнізда звисока,	3+5
Клади ж його низько в ямці,	4+4
Ховай діток у зеленій травці	4+6

Визначальним фактором музичної виразовості українського силабічного вірша (у тому числі Сковородинівського. – *О.Г.*) стає, як дослідила О.Цалай-Якименко, “спряженість неоднорідних ритм-мотивів-стоп (по два, по три), які то взаємно притягуються, то відштовхуються, дробляться, або ж об’єднуються у більші цілості, до того ж різноманітних масштабів” [29, с.123].

Звіщений пророками, отчими нароками
В останнім буде літі, це є в Новім Заповіті.
Дух свободи нас в нас родить,
Веселіться, адже з нами Бог

(Пісня 4-та).

Доведено, що зміни ритму в силабічному вірші аналогічні зі структурними трансформаціями в музичних мотивах. Сталі ж, типові ритм-моделі силабічного вірша зустрічаємо в музичній творчості давньої України, а також професійній творчості (ірмолойному й партесному співі), напівпрофесійних і фольклорних жанрах (кантах, псалмах, піснях, танцях). Як стверджує О.Цалай-Якименко, “така “модусна” основа становить цілісну ритмолексичну систему, яка була поширена в давній Україні, практично в усіх була “на слуху” [29, с.123]. Пісня має чотирирядкову строфічну пісенну форму (хоч у поета бачимо дворядкові (Пісні 3-тя, 24-та), шестирядкові (1-ша, 10-та, 19-та, 26-та), семирядкові (Пісні 2-га, 4-та, 6-та, 12-та, 13-та, 16-та, 23-тя), п’ятирядкові (11-та, 14-та, 17-та, 21-ша, 25-та), семирядкові (5-та, 15-та, 20-та), восьмирядкові (9-та, 18-та, 22-та, 27-ма) строфи) і засвідчує обґрунтований музикознавцями факт про “пряму схожість структурних елементів силабічного вірша і нормативних складників музичного формотворення” [29, с.140], тобто забезпечення можливості нерівноскладового вірша для комбінацій музичної форми. “Таким чином, у природі української силабіки спостерігаємо пряме уподібнення до специфічно музичного, ритмофункціонального мислення” [29, с.140].

Силабо-тонічний вірш із паралельним римуванням – жанр, котрий започаткував Сковорода й перейняв Котляревський в “Енеїді”. Силабо-тонічне віршування має народнопоетичну основу, у яку покладено принцип вирівнювання наголошених і ненаголошених складів, нормативна їх кількість, чергування, що стало ознакою подальшого етапу розвитку ритмічності, особливістю котрого, крім іншого, є й зростаючий вплив мелодії на текст, що, у свою чергу, також надавало їй формотворчого значення.

Відома пісня “Всякому городу нрав і права” – яскравий приклад повного підпорядкування ритміки мелодії – ритміці вірша, а також використання як рівноправної поряд із “жіночою” “чоловічої рими” (з наголосом на останньому складі):

Всякому городу нрав і права
Всяка имієт свій ум голова
Всякому сердцу своя єсть любов
Всякому городу свой єсть вкус каков.

Додатково зауважимо, що кращі пісні Сквороди, тобто ті, у котрих він ближчий до народних ідейно-образних і мовностильових джерел, багато в чому яскраво ілюструють пізніші висновки Ф.Колесси про силабо-тонічне віршування, що лежить в основі форми народної пісні.

В основі Сквородинівського віршування лежить книжна силабіка, що знайшла своє продовження й навіть (разом із народною силабікою) зійшла на вищий щабель розвитку в поезії Т.Шевченка. Його силабічний вірш – нове явище в українській версифікації. “Загадкова музикальність творів геніального поета значною мірою наслідок не лише творчо-індивідуального переосмислення силабічної техніки давніх українських майстрів, але й відкриття нових граней у...палітрі новоукраїнської, Шевченкової системи силабічного віршування, суттю якого є глибинна органічна музикальність” [29, с.141]. Ідеться, отже, про неодмінне її (Шевченкової системи) усвідомлення лише в контексті такої ж глибинної інтонаційної спорідненості музичної й віршованої творчості, котрою О.Цалай-Якименко пояснює, з одного боку, мелодійну природу української мови, а з іншого, – загадкову співучість поезії Шевченка, та й узагалі співучу ментальність українського народу [29, с.123]. “Хіба це не природньо – говорити і музикою, і віршами? Адже вони настільки єдині, що їх важко відокремити...”, – підтверджує композитор О.Ківа [30, с.24].

Однак між двома поетами-мислителями є й іншого (немузичного) роду духовна спорідненість. Вона – у спільному морально-етичному вченні, що його проповідували, за означенням М.Драгоманова, обидва “поети-біблійці”. При цьому якщо в основі всіх теоретично-філософських думок, що їх висловлює Скворода, лежить релігійний зміст, *шлях* до Бога – лише через Біблію, то в Шевченка дорога до Найвищої Премудрості перейшла в “безпосередній” “діалог людини з Богом”, здійснюваний за посередництвом “Кобзаря” [курсив наш. – О.Г.] [31, с.12]. “Подібно до Сквородинівських, писання Шевченка не є ані “чисто” художніми, ані “чисто” філософськими, ані “чисто” релігійними... – і водночас вони є і художніми, і філософськими, і релігійними...” [31, с.12]. Услід за О.Забужко звернемо увагу й на те, що, подібно як Сквородинівські, “навзагал усі Шевченкові тексти, чи, точніше б сказати, увесь Шевченків текст” є “внутрішньо поліфонічним, діа- і полілогічним” [31, с.48], що також свідчить на користь характеру їх мислення, не позбавленого музичних рис. У цьому аспекті “працюють” і такі спільні особливості поетичного письма, як повторюваність, “кругообіг образів” (М.Коцюбинська), мотивів, “внутрішнє бачення” явищ і людей і виявлення їх мовою народно-міфологічних символів. Загалом у спадок від барокового Сквороди романтичному “Кобзарю” великою мірою передалася суто міфологічна природа мислення. А згодом, “саме в лоні Шевченкового міфа відбулося зародження того, що можемо з повним правом визначити як українську національну ідею” [31, с.102].

Впливу поглядів Г.Сквороди зазнав і російський “філософ, мислитель та мораліст” (Багалій) Лев Толстой. Аналогії й порівняння між обома спостерігаємо в прагненні узгодити ними власний спосіб життя зі своїм світоглядом, що полягало у відстороненні від світського життя. Етика обох схожа сповіданням теорії “неделания”, котра, щоправда, неоднаковою мірою (Г.Скворода – більшою) була втілена ними в життя. Обидва мислителі постійно шукали істину, ґрунтом світогляду обох “була не так сила ідейної проповіді, як власне моральне удосконалення та вплив особистого прикладу життя на оточення” [4, с.409].

Філософсько-поетичне мислення Г.Сквороди суголосне з тодішнім бароковим музичним мисленням, що знайшло своє втілення як у світській, так і в церковній музиці. Відповідно друга половина XVIII ст. – час розквіту творчості Сквороди – ще й етап співжиття двох відповідних типів музичного мислення: старого монодичного та нового “фігурального” багатоголосся.

Нинішній стан обізнаності зі стилем українського монодичного співу дає змогу стверджувати, що ґрунтується він на мелодичній, пісенній основі, має певні метричні закономірності, гармонічне начало. В українському ірмолойному співі чітко видно викристалізовану інтонаційну лексику. О.Цалай-Якименко вважає, що “глибинні корені українського ірмолойного співу – в мелодизованій декламації канонічних текстів. Українська монодія практично не знає “сухого” речитативного викладу: формотворення в мікро- і макромасштабах позначене стрункою ладовою й метричною організацією, кристалізується в довершені музично-словесні “віршові” форми” [29, с.58]. Що стосується багатоголосся – то в ньому тоді закладалися поліфонізація тканини, інструменталізація хорового письма, зокрема, через віртуозне розспівування складів, котрі стали невід’ємними рисами хорової музики Бортнянського, Березовського, Веделя.

Багатоголосся представлене партесним (хоровим) концертом. “Знані протягом віків біблійні тексти, псалми і їх похідні розкрились в ньому як джерело драматичних образів, що вражали, захоплювали, потрясли” [32, с.246] (здаймо Сковородинівський драматичний ліризм). Вони різняться за афектами. Одне коло – скорбота, смуток, марність людського життя і т. п., характерні й для поета. Інше, “полярне” коло – “урочиста святковість, сліпуча радість” [32, с.246], риси, що характеризують творчість 70–80-х рр. XVII ст. і котрих, щоправда, марно шукати в Сковороди. Як вважає Н.Герасимова-Персидська, ці “дві образні сфери є основою контрасту як рушійної сили формотворення” [32, с.246]. Ця характерна ознака знайшла своє виявлення в партесному стилі в зіставленнях мажору й мінору, різному за силою звучанні, змінах темпу та ін. Загалом контраст, як і повторність, формування акцентного такту, мають тут, очевидно, віршову природу, оскільки збігаються в часі з переходом від силабічного до силабо-тонічного віршування, зокрема в поезії Сковороди. Інтонаційна ж мова партесних концертів – це, як указує Н.Герасимова-Персидська, “і сталі формули європейської музики, і елементи старовинного розспіву, і звороти псалм та кантів, а через них і народних пісень” [32, с.249]. У цьому, власне, і є інтонаційна неповторність української партесної творчості, обличчя котрої, на відміну від універсального бароко Заходу, визначає відчутна перевага духовних елементів над світськими.

За своєю глибиною й багатогранністю подібним до геніїв Г.Сковороди і Т.Шевченка був і залишається суто український національний феномен – Артемій Ведель. Його аналогії з першим простежуються хоча б у житті: для них обох первинним, визначальним завжди було духовне начало, що проявлялося в нехтуванні всіма земними матеріальними благами. “Як і Сковорода, Ведель вбачав духовні чесноти в щирій добротності, одним із дієвих чинників якої було підсвідоме прагнення митця оживити засобами музики закрубілі, черстві серця, розбудити в них ті якості, які справді роблять людину людиною” [33, с.79]. Прагнення Веделя творити добро входило в контекст його ісихастського ставлення до життя. Ця філософія в національно-трансформованому вигляді деякою мірою відобразилася в поглядах і Г.Сковороди. “Ведель, як і Сковорода спрямовує зусилля на віднайдення вищої істини через призму власного сумління і творчого світосприйняття” [33, с.80]. При цьому композитор, на відміну від Сковороди, котрий мав власний підхід до тлумачення символів, “трактує проблематику ісихазму під кутом зору першоджерельної символіки” [33, с.80]. На відміну від багатьох своїх співвітчизників митець протягом майже всього життя перебував у сфері національних морально-естетичних основ світосприйняття й мислення. Тим часом Веделю виявилось близьким Сковородинівське прагнення пізнання світу через пізнання себе, свого серця, про що свідчать хоча б його духовні концерти зі скорботними текстами “благальних” псалмів, у яких ідеться про страждання людини й звернення по допомогу до Бога. Лірико-драматичні концерти № 2, 3, 6, 11, 12 завдяки заглибленню в людську душу набули яскраво вираженого особистісного характеру, оскільки зобразили стан зболеної душі, котрий, як припускаємо, на той час оволодів композитором [34, с.91].

Визначальні погляди Г.Сковороди значною мірою виявилися не лише в композиторській творчості, а й у сфері виконавства. У цьому контексті немає рівних “останньому епігону старої музикально-вокальної України” О.Кошицю (В.Щербаківський) [35, с.17], котрий ще бачив і відчував впливи безпосередньої народної віри, народної релігії. Тим-то “Кошиць зрозумілий нам на фоні 17-го і 18-го віків, на фоні барокко і рококо, на фоні тих часів, коли віра грала значно важливішу роль, ніж у другій половині 19-го віку. Кошиць був особливо учнем Веделя, який був чистим епігоном барокко, але барокко українського, ... по змісту палахкотячого, тремтячого, молитовного, вопіючого до Бога, покайно ридуючого... і в той же час по своїй зовнішній формі і по наладі казкового, наївного, утаємниченого, підносячого до Бога, віддаючого на ласку Божої милости. Кошиць палахкотяче віруючий, віддавав себе на Божу ласку і в якийсь невимовний, метафізичний спосіб зв’язував себе і слухаючу публіку з Божою ласкою, виявленою в його передачі музики” [35, с.21]. Ця духовна спорідненість, без сумніву, не тільки зігривала поза межами Батьківщини власну Кошицеву українськість, а й виявляла його неперевершене відчуття музики Веделя, що перелилось у високомайстерне виконання Українським Національним Хором майже всіх хорових творів композитора (за винятком двохорних концертів) у багатьох державах світу. Недосяжний для багатьох славних колективів рівень звучання хору в цих композиціях дав підстави враженим критикам пересвідчитись і зізнатись: “Для правдивого музиканта музика є молитвою. Він не оглядається, хто його слухає і скільки людей слухає, але падає навколішки в таємницях свого серця через те, що в душі

його “щось” йому так велить і чому коритись він просто повинен. Враження такої молитви я мав на концерті українців...” [35, с.39].

Таким чином, Г.Сковорода є не тільки останнім представником українського духовного бароко. Він ще й “український “передромантик”: але бароко та романтика – саме ті періоди духової історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток. Отож Сковорода стоїть у центрі української духової історії” [2, с.207].

І ще. Д.Чижевський твердив, що “бароккове мистецтво і бароккова поезія, зокрема, призначені не для людей іншого часу, а саме для людей барока”. Справді, сьогодні не просто зрозуміти хоча б складне й багатомірне явище мандрівництва. Тим більше, що після Сковороди відбувся “еволюційний стрибок, внаслідок якого змінилася і знакова система культури (літературна мова, комплекс етико-естетичних уявлень) і нормальний дискурс поміж творцями і реципієнтами культури” [18, с.42], та й сам культурно-мистецький процес. Однак вплив його думання наклали (з більшою чи меншою мірою виразності) відбиток на наступні етапи музично-історичного процесу. І якщо в композиторській творчості про це вже можна говорити у зв’язку з хоровими композиціями А.Веделя, у виконавстві такі приклади маємо, починаючи з диригентської діяльності О.Кошиця з його славною на весь світ Капелою, зрештою, з “витворенням Лисенком справжньої етнохарактерної музично-семіологічної системи” [8, с.37], то наступні прояви усвідомлення й спроби музикологічного пояснення семіологічного аспекту музичного мислення зустрічаємо вже в першій “Історії української музики” М.Грінченка в 1922 р., котрий, крім іншого, услід за Спенсером повторює думку про знаковість слів і тонів у мові як таких, що є знаками ідей (перші) та почувань (другі) [6, с.11].

Семіологічний підхід у трактуванні категорії музичного мислення намігився відносно недавно. Так, наприклад, за О.Самойленко, сучасна музично-космологічна символіка є не що інше, як новий, гранично узагальнюючий досвід пояснення природи музики як релігійно-духовної. Виходячи з такої природи музики, музикознавець передбачає “перевагу в ній (музиці) символічних смислів на всіх етапах її історичного розвитку, а також універсально-буттєвий зміст музичних символів [15, с.112]. Сама ж космологічна тема у творчості сучасних композиторів виявляється, на її думку, “тісно пов’язаною з розумінням музики як прекрасного, що ще раз нагадує про неостильові тенденції сьогоденної композиторської поетики, зокрема, про інтерес до естетичних поглядів античності” [15, с.114].

Інтерпретація космічного у зв’язку з прекрасним сьогодні “продовжує визначати характер космологічних символів у музиці, що включають в себе образи Природи, Любові, Віри”, стремління до сквородинівського “горнього”. “Подібна символіка, претендуючи на безмежність, веде до перегляду смислових і стилістичних меж музики, до змін уявлень про метровисотний мелодичний контур, про природу акорду, динаміку й артикуляцію, про особливості фактурно-гармонічного розвитку, принципи формотворення і т. ін.” [15, с.114].

Отже, філософія Сковороди, а точніше система його філософських поглядів, заклала перші міцні підвалини у фундамент формування національної концепції музичного мислення, а сам Г.Сковорода започаткував в українському науковому музикознавстві деякі визначальні її (концепції) засади.

Сучасні прояви звернення до семіотичного, зокрема семантичного, аспекту музичного мислення, пов’язані з іменами українських музикознавців І.Пясковського¹, В.Москаленка², І.Котляревського³, М.Денисенка⁴, О.Оголівця⁵, С.Шипа⁶, а також О.Маркової, О.Зінкевич, О.Козаренка,

¹ Логика музыкального мышления. – К. : Музична Україна, 1987. – 182 с.; Феноменология музыкального мышления // Музикознавство: 3 XX у XXI ст. Наук. вісник НМАУ ім. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 46–56.

² Наприклад: До визначення поняття “музичне мислення” // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 48–54; Про задум та музичну ідею твору // Науковий вісник НМАУ. – К., 2002. – Вип. 21. – С. 10–17.

³ Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. – К., 1971. – 155 с.

⁴ Модальність музичного мислення: дис. ... канд. мист.

⁵ Вступ до сучасного музичного мислення. – К. ; Львів ; Полтава, 2006.

⁶ Музыкальная речь и язык музыки (Одесса, 2001); Музыкальный знак в типологическом аспекте (Київське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 7); Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры (Музыка у просторі культури: Наук. вісник НМАУ. – К., 2004. – Вип. 33).

О.Самойленко, а віднедавна ще й маловідомого Ю.Созанського¹ та ін., поки що великою мірою спорадичні, однак маємо підстави сподіватися, що зі зміною системи естетико-філософських координат традиційне поле досліджень в українському музикознавстві розширятиметься й у цьому напрямі.

1. Чижевський Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму / Д. Чижевський. – Тернопіль, 1994. – 480 с.
2. Чижевський Д. І. Філософія Г. С. Сковороди / Д. І. Чижевський ; [підготов. тексту та передн. сл. проф. Л. Ушкалова]. – Харків, 2004. – 272 с.
3. Мишанич О. Григорій Сковорода. (1722–1794) / О. Мишанич // Григорій Сковорода. Твори у 2 т. / редкол.: О. Пріцак (голова) [та ін.]. – К. : Обереги, 1994. – Т. 1 : Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. – С. 13–30.
4. Багалій Д. Український мандрований філософ Григорій Сковорода / Д. Багалій. – 2-ге вид., випр. – К. : Обрій, 1992. – 525 с.
5. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Прага, 1941. – 175 с.
6. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – К., 1922. – 278 с.
7. Сковорода Г. Кільце. Дружня розмова про душевний мир / Г. Сковорода // Григорій Сковорода. Твори у 2 т. / [редкол.: О. Пріцак (голова) та ін.; передм. О. Мишанича]. – К. : Обереги, 1994. – Т. 1 : Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. – С. 360–369.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2001. – 284 с.
9. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні / М. Грушевський. – К. : Освіта, 1992. – 192 с.
10. Федорак Н. Людина епохи бароко: метафора Григорія Сковороди / Н. Федорак // Григорій Сковорода: загадковість присутності : матеріали конф., присвяч. 280-річчю від народження Григорія Сковороди / відп. ред. О. Купчинський. – Львів : НТШ, 2005. – С. 7–16.
11. Шреер-Ткаченко О. Григорій Сковорода-музикант / О. Шреер-Ткаченко. – К. : Музична Україна, 1972. – 94 с.
12. Маценко П. Давня українська музика і сучасність / П. Маценко. – Вінніпег, 1952. – С. 19–23.
13. Іванько І. В. Григорій Сковорода і народна пісня / І. В. Іванько // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 1. – С. 81–90.
14. Мишанич О. Григорій Сковорода і усна народна творчість / О. Мишанич. – К., 1976. – 151 с.
15. Самойленко А. Новая символика в творчестве Оливье Мессиаана / А. Самойленко // Семантичні аспекти слова в музичному творі: зб. ст. / Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 28 : До 90-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського. – С. 111–118.
16. Сковорода Г. Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим / Г. Сковорода // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / ред. кол.: І. О. Дзевєрін (голова) [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 260–286.
17. Криса Б. Вступ / Б. Криса // Григорій Сковорода: загадковість присутності : матеріали конф., присв. 280-річчю від народж. Григорія Сковороди / відп. ред. О. Купчинський. – Львів : НТШ, 2005. – С. 3–6.
18. Скоць А. Григорій Сковорода: “Сад” його душі” / А. Скоць // Григорій Сковорода: загадковість присутності : матеріали конф., присв. 280-річчю від народж. Григорія Сковороди / відп. ред. О. Купчинський. – Львів : НТШ, 2005. – С. 25–31.
19. Колесса Ф. Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі / Ф. Колесса // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / [редкол.: Л. М. Ревуцький та ін.]. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 401–408.
20. Сироїд О. Пісні Григорія Сковороди в усній традиції / О. Сироїд // Григорій Сковорода: загадковість присутності : матеріали конф., присвяченої 280-річчю від народж. Григорія Сковороди / відп. ред. О. Купчинський. – Львів : НТШ, 2005. – С. 64–72.
21. Булат Т. Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу / Т. Булат // Історія української музики : у 6 т. / ред. кол. М. Гордійчук [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1989. – Т. 1. – С. 242–255.
22. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – Прага, 1942. – 143 с. – (Наукова бібліотека ; ч. 22–23).
23. Криса Б. Світоглядні основи українського поетичного барокко / Б. Криса // Українське барокко : матеріали I конгресу Міжнар. асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К., 1991. – С. 47–53.

¹ Семиотическая модель и её типы в инструментальной музыке // Юрій Созанський (до 80-ліття). Спогади. Матеріали. Дослідження. – Львів, 2006. – С. 135–155.

24. Тихолоз Б. “Човен серед моря” як топос філософської лірики (Григорій Сковорода – Іван Франко) / Б. Тихолоз // Григорій Сковорода: загадковість присутності : матеріали конф., присвяч. 280-річчю від народж. Григорія Сковороди / відп. ред. О. Купчинський. – Львів : НТШ, 2005. – С. 83–102.
25. Філософія Григорія Сковороди. – К. : Наук. думка, 1972. – 310 с.
26. Погорілий С. Символи у Сковороди / С. Погорілий // Сучасність. – 1973. – Ч. 3 (147). – С. 18–24.
27. Сковорода Г. Начальная дверь ко християнскому добронравію / Г. Сковорода // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / редкол. І. О. Дзеверін (голова) [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1983. – 544 с.
28. Іваньо І. В. Григорій Сковорода / І. В. Іваньо // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / редкол.: І. О. Дзеверін (голова) [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 5–32.
29. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / О. Цалай-Якименко. – К. ; Львів ; Полтава, 2002. – 490 с.
30. Швець Н. Поетика камерно-вокальних кантат Олега Ківи / Н. Швець // Українська музика: Традиції та сучасність : зб. ст. / редкол.: Я. Якуб'як (голова) [та ін.]. – Львів, 1993. – С. 22–29.
31. Забужко О. Шевченків міф України: спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 143 с.
32. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко / Н. Герасимова-Персидська // Українське барокко : матеріали I конгресу Міжнар. асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К., 1993. – С. 244–250.
33. Тилик І. Про особливості світосприйняття Артемія Веделя / І. Тилик // Постать Артема Веделя в історично-культурному контексті / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – Вип. 11. – С. 77–83.
34. Корній Л. Артем Ведель у контексті української культури другої половини XVIII ст. / Л. Корній // Постать Артема Веделя в історично-культурному контексті / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – Вип. 11. – С. 89–93.
35. Щербаківський В. Олександр Антонович Кошиць / В. Щербанівський. – Лондон, 1955. – 135 с.

В статті предложена характеристика некоторых барочных особенностей натурфилософии Г.Сковороды: тематика, образы, символика, стихосложение его произведений в контексте музыкально-поэтического мышления. Определено ее родство с поэзией Т.Шевченко, проведены аналогии с А.Веделем, А.Кошицем. Подчеркнуто значение идей Г.Сковороды для семиологического аспекта современного музыкального мышления.

Ключевые слова: мировоззрение, философия, морально-этические нормы, Библия, образность, музыкальное мышление, тематика, символизм, стихосложение, знак.

The characterization of some baroque features of H.Skovoroda's naturale philosophy is presented. The subjects, images, symbolism, poetry of his writings are analyzed in the context of the music-poetic thinking. The relationship with T.Shevchenko's poetry and the analogies to the music of A.Vedel and O.Koshyts are discussed. The significance of Skovoroda's ideas for the semiology aspect of the modern music thinking is stressed.

Key words: world outlook, philosophy, moral-etic norms, Bible, imagery, music thinking, subjects, symbolism, write poetry, sign.

УДК 78.072 : 159.95

ББК 85.310.04

Наталія Вакула

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ГАЛИЦЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ

У статті розглядаються деякі аспекти галицької ментальності, її роль у культурно-мистецькому хронотопі ХХ століття. Кожен період загального еволюційного процесу вирізняється певним комплексом індивідуально-художніх рис, котрі обґрунтовуються в контексті пропонованих спостережень.

Ключові слова: ментальність, культурно-мистецький хронотоп, еволюційний процес.

Ментальна самототожність кожної нації виявляється в “домінуючих життєвих настроях людей, у характерних особливостях світовідчуття, світосприйняття, у системі моральних вимог, норм, цінностей та принципів виховання, у співвідношенні магічних та технологічних методів впливу на дійсність, у формах взаємин між людьми, у сімейних засадах, у ставленні до природи, в організації праці та свят” [1, с.13].

Метою статті є розгляд деяких аспектів художньої ментальності та її ролі як саморегулюючої системи, що творить інтелектуально-емоційне середовище й актуалізується культурою в конкретних мистецьких формах.

Специфіка українського духовного світу споріднена з духовним світом усіх європейців. При цьому в питаннях формування генетичних і психічних відмінностей визначальними чинниками виступають *місце життєпроживання та кліматогеографічні ознаки*. В економічному, політичному та психологічному планах ще з праісторичних часів населення території України розвивалося як населення європейської держави. Водночас її східні кордони межували з Великим Степом на незначній відстані від великих цивілізацій Сходу, що й спричинило деякі азійські впливи. Проте, на відміну від азійської, українська ментальність закладалася через усвідомлення соціальної свободи, політичної розкритості з визначальною функцією економічного чинника світовідчуття.

Відповідно укладався й *художній менталітет* української нації. Його основною ознакою стало “земне”, гармонійне ставлення до навколишнього світу. Самозаглибленість, ліризм, філософічність та естетизм українського менталітету – це риси, притаманні, зазвичай, інтровертному психофізичному типу¹. Логічним продовженням цих рис є споглядальність і медитативність.

Геополітична ситуація східноукраїнських земель сформувала ще одну знакову ментальну рису українського національного психотипу – *vita minima*, принцип “зачаєного” існування, що ґрунтувався на “хованні у собі”, самозануренні. Тому дух експериментаторства, радикального зламу існуючих засад технології творчості, прагнення шокувати публіку настільки ж не притаманні українській культурі, наскільки сердечність, м’яка лірика, тісний зв’язок із фольклорною обрядовістю, корені якої сягають у глибину тисячоліть, а через них філософська зосередженість на вічних проблемах буття, становлять її найістотніші прикмети.

Ідеться про те, що в кожного народу існує складна система неусвідомлених правил та установок, які тою чи іншою мірою засвоюються етносами цього народу. Неусвідомлені правила впливають на художню діяльність і тенденції мистецького життя певної країни в певний історичний період.

Думки про позитивну функцію впливу національної ментальності на мистецтво не раз зустрічаються на сторінках праць Н.Герасимової-Персидської та Л.Кияновської. Ці музикознавці солідарні в тому, що збагнути динаміку розвитку музичного мистецтва Галичини можна лише за умов “зміни традиційного ракурсу дослідження і більшого акценту... саме на культуротворчих, історично обумовлених процесах...”, а не лише констатації фактів музичного життя або аналізу творчості видатніших авторів” [4, с.4].

У проблемному полі української ментальності художня ситуація Галичини постає настільки строкатою, що будь-яка спроба розглядати її як явище цілісне приречена на невдачу.

Упродовж багатьох століть неодноразові переділи світу кардинально змінювали політичну та соціальну ситуацію в Галичині. Почергово знаходячись то зі східного, то із західного боку імперських кордонів, ця територія оцінювалася політиками як маргінальна. Проте її соціокультурний вміст, зокрема значення Львова як потужного адміністративного центру, поступово сягав європейського рівня.

Перемінність політичних функцій (центр, периферія, маргінес), як це не парадоксально, у проекції на художній менталітет мали й свої позитивні наслідки. Динаміка політичних подій позначалася на характері менталітету, культурному розвої, характерними рисами яких стали *мобільність сприйняття* та активність міжкультурних взаємодій, асимілятивність.

Як наслідок, на початку ХХ ст. “strett’ність” історичних подій сягнула своєї кульмінації. На ментальному рівні відбуваються якісні зрушення. Їх сутність полягає в тому, що ідея національної самоідентифікації галицького українства актуалізується інтелектуальною елітою. Це виокремлює галицьку територію в суверенне ментальне утворення, що асимілювало традиції

¹ Знаковим видається той факт, що в XVII ст. на Львівській вежі красувалося гасло: “Felix civitas qui praesant philosophi” – “Щасливе місто, очолюване філософами”.

пруської господарності, вірмено-грецької торгівлі та винарства, австрійського та єврейського побутового музикування, італійської опери, польської поезії тощо.

Багатоміжкове формування художнього менталітету Галичини визначило її соціальний і національний склад. У другій половині ХХ ст. до цього процесу долучилася радянська ідеологія. Усупереч урбанізації та тотальній індустріалізації європейських міст і провінцій, Львову вдалося зберегти своє самобутнє культурне обличчя. Полягає це в тому, що з початком ХХ ст. становлення промисловості не позбавило галицьку спільноту значного відсотка ремісничого виробництва. Саме в ремісничому середовищі плекали й свято дотримувалися етики високої майстерності: основним критерієм досконалості був *високий професіоналізм*. Витоки цієї етики сягали ще цехової культури доби Середньовіччя. Отже, ремісництво, будучи чільною соціальною компонентою, охороняло традицію як вищу естетичну цінність. Така позиція впливала й на виробництво, і на побут, карбуючи ментальне відчуття *виваженої стабільності*. Водночас, оскільки Львів незмінно залишався торговельним центром Європи, тут формувалася ще одна визначальна риса колективного психотипу – *звучність сприйняття*. Яскравим прикладом свідомого тяжіння до індивідуально-ментальної достовірності в мистецтві вже з кінця ХVІІІ століття став глибинний психологізм галицького портретного живопису.

Ще одним визначальним чинником, який структурував художню ментальність Галичини, був її незмінно *багатонаціональний* склад. Ментальні цінності Галичини органічно поєднували часом контрастні звичаї своїх обивателів. Це були візантійські релігійні традиції, асимільовані вірою львівських вірмен, іудейський містицизм і культ пізнання, шарм і галантність гувернерів та танцюристів із Франції, німецький педантизм, австрійський демократизм і пантеїстичний філософізм східного українця. Усупереч європейському антиромантизму початку ХХ століття, на галицьких теренах рятувними виявилися загальнолюдські ідеали високої моральності, добротності, акуратності та надзвичайно високий рівень освіченості. Відтак галицький тип культури емоцій, який керувався принципом *sapientibus sat!* (розумному достатньо!), на чільне місце культурного й інтелектуального життя ХХ століття вивів українську національну ідею. Така ідея інспірувала установку на необхідність незалежної державності, плекання української мови й українського мистецтва як символів не тільки національної самоідентифікації, але й аутоемансипації.

30-ті роки ХХ століття закладають в європейську суспільну пам'ять настрої відносного заспокоєння, однак і тут шлях духовного оновлення культури в Західній Україні вирізняється своєю соціодинамікою. Адже в цей час на сході України відбувається трагедія Голодомору, катастрофа українського геноциду та розстріляного Відродження, політика ідеологічного поневолення й винищення української інтелігенції. Навіть побіжне порівняння публікацій Заходу й Сходу відразу виявляє полемічність, розмаїтість критичних оцінок і суджень галицької преси. Ця полемічність є виразним антиподом одноманітності та загрозливої однастайності преси Східної України 30-х. Виходячи з того, що З.Лисько, Р.Савицький, В.Витвицький, І.Дзюба, Я.Михальчишин, Д.Дувірак, Д.Гординська характеризують 30-ті роки ХХ століття як пік експансії української культури в європейський Захід, піонерами цієї експансії, безперечно, були митці Галичини. Насамперед то були музиканти-виконавці та художники.

Отже, західноукраїнський менталітет – це вагомість віри, культ каяття та очищення через сповідь, дотримання норм християнської етики, довіра державному судочинству, свідоме й послідовне меценатство, усеохопність театрального та музичного аматорства, вуличне музикування, музичні кав'ярні, паркові концерти та розкішні міські бали. До складу аматорських симфонічних оркестрів входили адвокати, лікарі, гімназисти. Подібні явища й процеси структурували поведінкові моделі й осідали в ментальному просторі 30-х років. Пов'язана з родом занять і національною свідомістю, повсякденна окремішність галичанина в мистецькому просторі відходила на другий план, компенсувалася відчуттям приналежності до єдиної художньої спільноти. Адже всі, хто мав причетність до музики, літератури, живопису, переважно називалися "артистами". Без уточнення фаху в ментальному просторі мистецтва об'єднувалися різні його види. Визначником субординаційних стосунків був лише рівень професіоналізму. Потужне збагачення галицької ментальності відбулося з появою геніальних творчих постатей: Івана Франка¹, Леопольда Стаффа, Станіслава Людкевича, а згодом і Станіслава Лема¹. Вони

¹ Праця І.Франка "Із секретів поетичної творчості" – одна з перших спроб розкриття психологічних механізмів творчого процесу митця.

інспірували встановлення моста, що інтегрував галицький художній простір у царину європейської культури.

Вагомим результатом окреслених процесів виступають семантичні пріоритети галицької музичної традиції. Її символи, сенси чи не найбільш виразно актуалізують ідеї сецесії на європейській сцені. Піднесення другорядного, непомітного, маргінального, провінційного... У численних дефініціях на чільне місце виводиться те, що ховалось у сутінках бурхливих емоцій романтизму, натуралізму, експресіонізму. Субтильність і вишукана декоративність проникають у грандіозні архітектурні композиції, а орнамент стає самодостатнім джерелом емоцій в ареалі художнього мислення на зламі ХІХ–ХХ ст. Корені цього явища містяться у витонченій ліриці М. Колесси, у вишуканих поетичних текстах І. Франка, В. Стефаніка, І. Антонича, у “хроматичних” новелах О. Кобилянської. Їх творчість – це духовні змагання високоосвічених особистостей, що усвідомлюють усю велич і потребу простих людських почуттів, тому в їх творчості відсутня агресія, мотиви руйнації. В опоетизованих “дрібницях” галицькі митці прагнули почути та відтворити подробиці свого особистісного мікро- та макросвітів, вписуючи, вкраплюючи їх у мозаїку незмірного Буття.

Знецінення високих ідеалів Першою світовою війною, хвиля розчарувань, атеїзм, передчуття катастрофи змусили до пошуків нових рятівних ідей. У цих пошуках спостерігається прагнення *зрозуміти, а не пізнати*. Так простягається мистецька арка до міфу, а не до історії, до подієвості універсальних сюжетів.

У галицькому мистецькому просторі нове відчуття конечності людського Буття, на відміну від європейського занурення в гротеск, озвучується пошуком “вічних” етичних ідей, які з плином історії структурували духовний універсум європейської спільноти. Тож логічним наслідком таких пошуків стало звернення до Біблії та міфології. Зрештою, ще не структурований досвід державотворення на початку ХХ ст. налаштував галицький менталітет на міф, що неодмінно пов’язувався з моральними цінностями, філософським підґрунтям і значною художньою вартістю, компенсуючи, а часом нівелюючи історичні та буденні негаразди. Міф, що має досить умовний зв’язок із подією конкретикою, незмінно всотує плоди ментальних надбань, у яких містяться великі духовні перспективи. Недаремно етичні пріоритети корифеїв Галичини були позначені образами Мойсея, Прометея, Бар Кохби, Довбуша – тобто образами, у яких легендарна постать є вагомішою, ніж історичні подробиці.

Два джерела виповнюють ментальне підґрунтя образності, котра є семантично визначальною для сучасної мистецької свідомості Галичини. Перше – це стійка духовна генетика релігійної традиції. Друге – віками затамовувана жага суб’єктивного висловлювання без озирання на державно-історичні утиски та коректури. У широкому діапазоні настроїв і думок, що охоплюють галицьку музику в цілому, існує щось незмінне, що надає цій музиці неповторного колориту.

Складними, бурхливими та неоднозначними виявилися для Галичини 50–60-ті роки ХХ століття. Характеризуючи окреслений період, О. Зінькевич указує на панівне значення “естетики тотожності” (за Ю. Лотманом). Українська культура, за незначними винятками, стала мистецьким підґрунтям ідеології, її обслугою. У складі радянської “українська культура перетворилася на уніфіковану систему, де не існувало творчого обміну з оточуючим середовищем. Ігрова сутність була перетворена на псевдогру за наперед зумовленими правилами. Культура стала підставою для самовиразу... і працювала на вироблення психологічної установки на досягнення істини як готового повідомлення про чуже розумове зусилля” [2, с. 78]. Це провокувало суспільство до інтелектуального споживацтва.

Натомість існує й інший погляд на еволюцію художньої ментальності того часу: “У тих, хто сформувався в кінці п’ятдесятих – початку шістдесятих... витворився особливий погляд на світ, об’ємна багатозначність призм, крізь які “homo ludens” бачили градації життя. Внутрішньо суперечливий і дивний, цей час зіштовхнув колючі площини, несумірні між собою: завса

¹ Галичанин за походженням, письменник, футуролог Станіслав Лем у своїх романах-пророцтвах відтворює динаміку художньої ментальності. Ирреальні образи, створені уявою героїв, повністю детерміновані зовні поведінковими моделями, ментальністю своїх творців – реально існуючих індивідів. “Сталкер” – це філософська алюзія на замкнутий простір реальної подійності, де справжньої вольової динаміки герої набувають кожен – лише в суб’єктивному ментальному просторі.

помпезного, соціалістичного реалізму відсунулась і... як строкатий калейдоскоп замиготіли вдаль усі можливі – “ізма”... У суб’єктивній реакції на синхронність вражень, що мали б розтягнутись принаймні на тридцять років, у хитросплетінні... потрясінь від “вільного мистецтва” і відкладених у... підсвідомості штампів “народного, класового, партійного, в осяйному розумінні свого неповторного “я”... народжувався світогляд, схильний до релятивності..., до толерантного трактування всього спектру естетичних понять, до синтезу... всього звукового... оточення. Подібний синтез став наріжним каменем духовної символіки шестидесятих”, – стверджує Л.Кияновська [3, с.16]. Саме така реконструкція панорами ментальних потоків і духовних пошуків видається більш адекватною сучасним культурним процесам та їй, зрештою, більш справедливою в історичному сенсі.

І все ж мистецька практика тих часів наділяє ознаками самобутності галицький культурний простір. То був період нового відкриття інтонаційного образу радянської музики крізь призму творчості С.Прокоф’єва, Д.Шостаковича, Г.Свиридова, А.Хачатуряна, виконавського мистецтва С.Ріхтера, Д.Ойстраха, Л.Когана та інших.

Водночас ідеологічне підґрунтя, безперечно, викликало ефект пролонгованого стресу. Паралельно з бурхливим становленням концертності як публічної, виконавської діяльності спостерігається очевидна стагнація в продуктивній композиторській ділянці. Тут актуалізується тенденція “зачаяності” в поєднанні зі специфікою галицької ментальності – виваженим осмисленням ситуації. Рефлексивність галицького художнього психологізму гальмувала концептуальну сміливість творчих намірів на рівні великих жанрів.

Оригінально реалізувався індивідуальний композиторський потенціал в естрадних піснях і камерних жанрах, високопрофесійному камерному виконавстві й творчості. Саме у творах 50–60-х років (С.Людкевич, М.Колесса, В.Барвінський, А.Солтис, А.Кос-Анатольський) вибудувалася мистецька арка, що об’єднала високопрофесійний, креативно насичений ментальний простір минулого із сьогоденням.

По-іншому структурувалася художня ситуація 70-х. Утиски галицької інтелігенції активізували появу новітньої композиторської генерації, лідером якої виступив Мирослав Скорик. Його музика до фільму “Тіні забутих предків” захопила сучасників не лише своєю художньою майстерністю, але й талановитим утіленням національної ідеї.

Таким чином, слід погодитися з думкою Л.Кияновської в тому, що “численні явища в українській музиці першої третини ХХ століття, які важко пояснити з точки зору розвитку традицій вітчизняної культури чи інших стильових явищ того часу, отримують цілком логічне тлумачення, якщо врахувати внутрішню динамічну і суб’єктивну лінію естетики сецесії, а також знайти лінію *перетину* з національною ментальністю, *імпульсами*, закладеними у *художньому мисленні* нашого народу в глибині віків” [3, с.236].

1. Варій М. Соціальна психіка нації / М. Варій. – Львів : Сполом, 2002. – 181 с.
2. Зінькевич О. Від історії-розповіді до історії-проблеми / О. Зінькевич // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності : науковий збірник. – Львів : Сполом, 1997. – С. 74–81.
3. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку / Л. Кияновська. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 2003. – 294 с.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
5. Шишка О. Наше місто – Львів / О. Шишка. – Львів : Вид-во “Центр Європи”, 2000. – 192 с.

В статье рассматриваются некоторые аспекты галицкой ментальности, ее роль в культурно-художественном хронотопе двадцатого века. Каждый период общего эволюционного процесса отличается определенным комплексом индивидуально-художественных черт, которые обосновываются в контексте предлагаемых наблюдений.

Ключевые слова: ментальность, культурно-художественный хронотоп, эволюционный процесс.

Some aspects of Galychyna mentality and its role in cultural-artistic chronology of the XX century are examined in this article. Every period of general evolutionary process is selected by the certain complex of individually artistic lines which are grounded in the context of the offered supervisions.

Key words: mentality, cultural and art khronotop, evolutionary process.

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА ГАЛИЧИНИ
В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНУ
(кінець XIX – перша чверть XX ст.)

Автор статті простежує процес зародження й розвиток галицького модерністського театру в контексті європейського модерну кінця XIX – першої чверті XX століття. Розглядаються фактори, які впливали на формування театру Галичини, а саме: географічне розташування краю, європейська й українська модерна драматургія, діяльність представників нового режисерського театру.

Ключові слова: театр, модерн, авангард, символізм, режисери-новатори, театральна критика, естетика театру.

Проблематика галицького театрального модерну кінця XIX – першої чверті XX ст. дотепер не знайшла повного відображення в мистецтвознавчій літературі. Відтак не існує не тільки його цілісної картини і, відповідно, уявлення про його функціонування в контексті європейських естетичних та стильових напрямів, але й виразних термінологічних окреслень самого поняття. І навіть питання про те, чи був він, галицький театральний модерн, по суті, залишається відкритим. Отже, перед нами виникає комплекс питань, висвітлити які в такому обмеженому обсязі було б необґрунтованою претензією.

Мета статті – визначити найбільш суттєві контури зазначеної проблематики, спонукати дослідників галицького театру до її подальших розробок.

На межі XX ст. в Європі тривав пошук різноманітних форм театру. Ще наприкінці XIX ст. режисерські пошуки Андре Антуана у Франції, Отто Брама в Німеччині, Томаса Джекоба Грейна в Англії були пов'язані з утвердженням на сцені принципів реалістичної школи. Вони послужили поштовхом до виникнення протилежного за своєю естетикою символічного театру. Так, француз Поль Фор організував у Парижі “Художній театр”, діяч символічного театру Гордон Крег проголосив абсолютне єдиновладдя режисера в театрі. Помітний внесок у розвиток театральної культури XX ст. зробив німецький режисер Макс Рейнхард, збагативши її виразними засобами музики, скульптури, живопису. Модернізм або стиль модерн блискавично заповнив мистецтво всіх цивілізованих країн, залишивши по собі помітний слід у кожній національній культурі. Епоха модерну проіснувала недовго – 20–30 років у різних країнах, проте його вплив на всі види мистецтва вражаючий. Що стосується театру, то режисери-модерністи Англії, Німеччини, Росії, Франції впродовж усього XX сторіччя виносили різноманітні ідеї радикальної трансформації сценічного мистецтва.

Галицька літературно-мистецька інтелігенція у прагненні до створення новітнього сучасного національного театру тяглася “до надбань західноєвропейського культурного осереддя, до нових, модерністських художніх віань” [14, с.4–6]. До того ж модернізм на західноукраїнських землях не був новим явищем – його витoki сягають створеної ще 1907 р. групи західноукраїнських письменників-модерністів “Молода Муза” (М.Яцків, П.Карманський, В.Пачовський, Б.Лепкий, С.Чарнецький та ін.). Беззаперечний вплив на його поширення мали культурні зв'язки галичан із Віднем, Краковом, Мюнхеном, Парижем, Прагою, де навчалися молоді українські митці, пізнаючи сутність нових явищ та естетичних ідей, що генерувалися у великих культурних центрах Європи.

Поняття галицького модерного театру відноситься до того ряду понять, зміст якого на повсякденному рівні сприймається як сам собою зрозумілий. До того ж спроби визначити одним терміном епоху, що прийшла в кінці XIX ст. на зміну реалізму, не припиняються й сьогодні. Його визначають як *модернізм, декаданс, символізм, неоромантизм*. У переважній більшості культурологи й літературознавці перевагу надають терміну “модерн”, який через соціально-психологічний або лірико-психологічний реалізм (неореалізм) трансформувався у класичний реалізм. Проте якщо апелювати до рецензій ще не цілком сформованої театральної критики означеного в статті періоду (С.Чарнецький, П.Карманський, О.Луцький, Б.Лепкий), то низка ознак того, що розумілося під “авангардом”, доповнюється “космополітизмом”, “формалізмом”, “безідейністю” тощо. У першому десятилітті XX ст. критика “молодомузівців” відіграла, можна сказати, головну роль у розвитку галицької сцени, оскільки І.Франко, який мав колосальний вплив на її діяльність у 1890-х роках, у цей час уже відійшов від театральних проблем.

Отож, формування галицького модерного театру кінця XIX – першої чверті XX ст. тою чи іншою мірою проходило в контексті ідей англійського символістського театру Гордона Крега, німецького епічного театру Бертольда Брехта, російського театру соціальної маски Всеволода Мейерхольда, трохи згодом – французького “театру жорстокості” Антонена Арто. “Силою геополітичних обставин, – писав видатний український історик театру Григор Лужницький, – західні землі України стояли ближче – впродовж розвитку галицького театру – західноєвропейського театрального репертуару, а тим самим мали можливість черпати повною пригорщею із цієї світової скарбниці театральної культури, що мало вплив як, з одного боку, на драматургів-авторів, так, з другого знову ж боку, на духовне формування актора та смаку глядача” [5, с.235].

На початку XX ст. класична мелодрама, позначена етнографізмом, уже не могла задовольнити вдумливого глядача. На той час європейська драма Г.Ібсена, М.Метерлінка, Г.Гауптмана, Б.Шоу позначилася на розвитку нової (модерної) української драми, діставши нову модифікацію у творчості талановитих українських драматургів. Епоха модерну в українській драматургії була представлена останніми п’єсами корифеїв українського професійного театру (п’єса “Хазяїн”, діалогія “Суєта”, “Житейське море” І.Карпенка-Карого, які знаходилися на межі між побутовою, традиційною й новою драмою), експериментально-психологічною драматургією В.Винниченка, символістичними етюдами Олександра Олеся, неоромантичною драмою С.Черкасенка, соціальною драмою Г.Хоткевича, авангардистськими драматичними творами І.Кочерги і Я.Мамонтова.

Одночасно театр виховував глядачів за національно-патріотичними переконаннями, а розвиток мистецько-естетичної думки “коригував” поступ сценічного мистецтва. Г.Лужицький зазначав, що “першим драматургом між двома світовими війнами, який заохотив галицького глядача до театру, був Володимир Винниченко, зокрема його п’єси “Співочі товариства”, “Панна Мара”, згодом “Брехня”, “Гріх”, “Закон” та ін. познайомив галицький загал із драматичною творчістю Винниченка спершу Львівський “Незалежний театр” під дирекцією д-ра Г.Нички, а пізніше один із найвидатніших наших режисерів Олександр Загаров” [5, с.262].

Перешкоди, котрі гальмували розвиток нового галицького театру перших десятиліть XX ст., об’єктивно визначив Г.Лужницький, зазначаючи, що “першою й основною причиною була відсутність українського стаціонарного театру. Так що всю репрезентацію театральної справи в умовах польської влади в Галичині, за малими винятками, прийшлося виконувати т. зв. роз’їзним театрам. Друга причина – це великі матеріальні труднощі, серед яких доводилось жити українському акторові. А третє – це репертуар, який створював окрему проблему” [6, с.187–191]. Як засвідчує літературознавець Степан Хороб, на початку XX століття “в Західній Україні, по суті, було лише кілька художників слова, які так чи інакше спричинялися до розгортання драматургічно-театрального процесу краю” [14, с.3].

Незважаючи на те, що галицький театр ніколи не дистанціювався від мистецьких, зокрема, сценічних надбань Наддніпрянської України (для галичан в усі часи притаманним було одвічне прагнення до цілісності українського національно-духовного простору), він так чи інакше зазнавав впливу західноєвропейської театральної культури. Аналізуючи наявні тоді вади театрального руху, діячі культури, починаючи з 1920-х років, сприяли піднесенню національного театру. А тому осмислення суспільно-історичних і театральних процесів у Галичині кінця XIX – першої чверті XX століть неможливе без уважного вивчення джерел, а надто частинної реконструкції сценічних творів того часу. Історичне тло, на якому розвивалася західноукраїнська культура в міжвоєнний період, досить повно схарактеризувала Стефанія Андрусів, яка зазначає, що “у міжвоєнному двадцятилітті, після поразки українських національно-визвольних змагань, передовсім у 1930-х рр. XX ст., коли розвіялися ілюзії щодо українськості УРСР, після голодомору й запуску сталінської репресивної машини, /.../ Західна Україна, передовсім Галичина, хоч і сама була окупована Польщею і також пережила психотравму після поразки української революції, була єдиним українським тереном, який репрезентував не придушену, не викривлену українськість нашої культури та свідомості” [1, с.9].

Серед театральних діячів, які прокладали шлях західноєвропейському репертуару на галицьку сцену, першим слід назвати одного з відомих організаторів національного театрального руху в Західній Україні, актора й режисера Йосипа Стадника. Його творчі принципи, особливо в системі професійного виховання актора, наближалися до театральної педагогіки К.Стані-

славського й польського режисера Т.Павліковського. Жанрова й стилістична гнучкість акторів, вихованих художньою системою Стадника, особливо знайшла свій вияв у сценічному втіленні драматургії Г.Ібсена, Г.Гауптмана, Л.Толстого, А.Чехова та ін. Репертуарну афішу Українського незалежного театру у Львові склали твори європейської драматургії “Тартюф” і “Скупий” В.Шекспіра, “Уріель Акоста” К.Гуцкова та ін.

До незаперечних заслуг Й.Стадника слід віднести виховання в галицькій молоді прагнення до пізнання національного театального мистецтва. Спільно з товариством “Рідна школа” щонеділі й щосвята театр за зниженими цінами показував вистави для шкільної молоді. Перед кожною виставою представник “Рідної школи” виголошував коротку доповідь, знайомлячи галицьких школярів із п’єсою, життєвим і творчим шляхом її автора. Молодь “горнулася до театру, театральна зала Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові при вул. Шашкевича ч. 5 кожного пообіддя в неділі й свята була заповнена по береги українською шкільною молоддю” [7, с.16].

Український незалежний театр в історії українського театру, а галицького зокрема, був провісником нової доби, яку започаткував Олександр Загаров. Його діяльність стала знаковою віхою того часу – завдячуючи режисеру-новатору, український галицький театр пізнав нові принципи побудови репертуару, знайшов ту драматургію, яка на той час мала місце на російській, польській і західноєвропейській сценах. Із часток талановитої старшої й плеяди молоді акторської генерації йому вдалося сформувати злагоджений ансамбль, в основу якого він заклав розуміння й професійне володіння технікою акторської майстерності. В особі О.Загарова український театр у Галичині здобув європейського режисера ХХ ст. Без нього навряд чи реалістично-психологічний театр, хоч і не будучи довершеним концептуально, досягнув би у такому цілісному вигляді галицької сцени, якій за короткий час вдалося повністю пройти визначальний етап у становленні й розвитку нового театального мистецтва початку ХХ ст. [3, с.4].

Використовуючи реалістичний, іноді навіть натуралістично-психологічний підхід до втілення драматичного твору, а також виконавців ролей, О.Загаров не тільки досягав духовного зв’язку між самими акторами, а й на шляху до реалізації надзавдання об’єднував їх з глядачами. Докладно вивчивши всесвітню драматургію, Загаров намагався донести її до українського глядача, підняти його духовність над рівнем буденності, до якого наближав його український побутовий, часто примітивний репертуар. Він збагатив театр професіоналізмом, свіжими методами реалістично-психологічних стилів у режисурі й акторській майстерності, накреслив мету організації в Галичині театальної школи, а головне – навчив галичан серйозно розуміти сценічне мистецтво, призначення якого вбачав не тільки в розвагах, а й вирішенні важливих суспільно-політичних і культурно-просвітницьких завдань.

Упродовж дворічного існування театру під керівництвом О.Загарова галичани мали змогу подивитися вистави за п’єсами В.Винниченка “Гріх”, “Закон”, “Брехня”, “Панна Мара”, “Молода кров”, “Натусь”, М.Гоголя “Ревізор” та “Одруження”. Із світового драматичного репертуару – Г.Гауптмана “Візник Геншель”, Г.Зудермана “В рідній сім’ї” і “Бій метеликів”, Г.Ібсена “Примари”, “Гедда Габлер”, “Нора”, А.Стріндберга “Батько”, О.Уайльда “Ідеальний муж” (переклад Г.Лужницького) і “Шоколадний солдатик” Б.Шоу, “Тартюф” Мольєра, “Мірандоліна” К.Гольдоні, Г.Гайєрманса “Загибель “Надії”, Ю.-Х.Бергера “Потоп” та ін.

Згадуючи про режисерський театр і творчий стиль О.Загарова, молодий ще тоді актор, згодом – режисер-новатор В.Блавацький у своїх спогадах писав: “Театр – це мистецтво колективне, і актор не сміє на сцені пам’ятати тільки про себе і про ролі, яку сам відтворює. Він повинен шукати контакту із своїми партнерами, в них шукати поштовхів для своєї дії і під вмілою диригентською паличкою режисера творити одну колективну цілість, віднайти одноцілєзвучання п’єси /.../ не тільки відчути але й зрозуміти роль, зрозуміти відношення до других дієвих осіб і вміння завжди знати чому я так, а не інакше кажу свою фразу ролі, чому так, а не інакше дію на сцені. Відповідь: “Бо я так відчуваю” його (Загарова. – А.Г.) не задовольняла” [2]. Уже в першій виставі Загарову вдалося досягнути ансамблю в грі акторів, що часто-густо вважається одним з найважчих випробувань керівника театального колективу, чого деколи важко домогтися впродовж довгого періоду роботи в театрі.

Розвиток театального життя в Галичині в міжвоєнний період пов’язаний передовсім з ім’ям Володимира Блавацького. Завдяки його генію, який поєднав у собі таланти режисера,

актора, драматурга й перекладача світової літератури, були по-новому осмислені на галицькій сцені твори В.Шекспіра, Г.Ібсена, Г.Гауптмана, Ф.Шиллера і Ж.-Б.Мольєра, здійснені постановки невідомих до цього українському глядачеві п'єс європейських драматургів. В.Блавацький мислив українську культуру винятково в загальноєвропейському контексті. Головною передумовою всіх його режисерських починань у 1930-х роках було прагнення вивести український театр за межі замкнутості й однобокості, розширити його творчі обрії, утвердити в нові естетичні й етичні принципи. Театр Блавацького – це пошуки модерних форм у сценічному втіленні української класичної драматургії, активне освоєння світового репертуару й репрезентація сучасної української та західноєвропейської п'єси. Посилена увага до візуальної значковості в театрі В.Блавацького співвідноситься з поняттям видовищності. До постановок Блавацького критика найчастіше вживала саме термін “видовище” з різними означеннями: “романтичне видовище” (“Тарас Бульба”), “релігійне видовище” (“Голгота”), “сценічне видовище” (“Камо грядеши”), “історичне видовище” (“Слово о полку Ігоревім”), відзначаючи при тому й образну виразність сценічних планів, і вимовність декоративного оформлення, і багатство й стильність костюмів.

Багатою на символіку в масових сценах була вистава В.Блавацького за романом Б.Лепкого “Батурина” (інсценізація Л.Лісевича), особливо в останній дії на згарищах Батурина, де передавалася боротьба білих і чорних духів, які символізували долю України. Незвичному, але правдивому образу вистави допомагало символістське оформлення Л.Боровика: спалене дерево на згарищі у формі похиленої руки, що ніби простяглася над Україною. Емоційний настрій глядачів підсилювався вдалими образними символами – тілом порубаного козака й дідовим фінальним віщуванням про краще майбутнє [12, с.23]. Як зазначає у своїх спогадах актор-“загравець” Анатоль Радванський, “п'єса своїм глибоким патріотичним змістом та великою динамікою потрясаюче діяла на нашу аудиторію. Маса селян приїздили з далеких сіл подивитися на виставу” [10, с.26]. Зображене у виставі винищення Батурина російським царем Петром І перекликалося з тодішніми подіями “пацифікації” в Галичині та голодомором у радянській Україні.

Невдовзі репертуар театру поповнили вистави за п'єсами “головного в українських виставах” драматурга Г.Лужницького. Першою з них була історична драма “Ой, Морозе, Морозенку”. Головного героя драми Нестора Морозенка драматург змалював як відважного в боях лицаря, сповненого любові до свого народу. Нестор мовить до батька: “Це ви моя кров і моя кість, тільки у вас сумління вбите майном і становищами, вбите вигодами і розкішшю. І ви не можете розрізнити, що справедливе, а що ні. Ви не чуєте скарг цієї землі, стогонів і зойків розлогих степів. А я їх чую” [8, с.29].

У 1934 році В.Блавацький здійснює постановку вистави за новелами Василя Стефаника “Вона – земля”, “Сини”, “Марія”, “Злодій”, “Побожна” й “Morturi”, з використанням у пролозі новели “Мое слово” (загальна її назва “Земля”). У цій виставі, як і в “Батурині”, режисер використовує певні модерністські прийоми “Березоля”. Пролог “Мое слово” виголошував хор, названий режисером “Слова поета” на зразок вистави Л.Курбаса “Гайдамаки” за Т.Шевченком. У сценічному творі режисер досягнув символічної асоціації з класичним грецьким театром, а найголовніше – значного заглиблення в текст письменника. Цікаво, що після другого перегляду вистави Стефаник сказав Блавацькому, що театр “виводить його в люди”. І дійсно, вистава “Земля” сприяла читанню творів письменника галичанами.

“Земля” за новелами В.Стефаника, що мала великий успіх в оновленій формі побутової вистави, разом підказала В.Блавацькому ідею створити таку виставу з класичного побутового театру, яка б сповна продемонструвала в ній сучасні театральні засоби, заперечуючи довголітні штампи побутово-етнографічного театру. Вибір режисера припав на найпопулярнішу драму побутового театру, що зазнавала безліч трафаретних рішень на різних сценах – на драму “Ой не ходи, Грицю...” М.Старицького.

Про створення цієї постановки В.Блавацький писав: “Я не мав наміру шукати дешевого ефекту. Деякі “знавці” театральної справи мали вже готову рецепту “європеїзації” “Гриця”, а саме – доволі було, на їх думку, одягнути Грицю у фрак, а Марусю в балеву сукню, перенести дію вечорниць із сільської хати в модерний дансинг-бар і в такий примітивний спосіб модерний “Гриць” готовий” [12, с.153–154]. Залишивши текст М.Старицького, Блавацький переробив

монологи на діалоги, увів нову дійову особу – господиню хати Хоми, реконструював оформлення першої дії в хату й подвір'я Хоми. Оскільки оформлення було умовним, то вся увага присутніх переносилася на акторів. Новаторська вистава була схвально прийнята глядачами й критикою.

Упродовж 1936–1938 рр. театр Блавацького втілює на сцені історичну драму Г.Лужницького “Дума про Нечая” та релігійну драму “Голгота”. Сценічне оформлення постановки режисер вирішив у вигляді конструкції із численними площинами на сцені, де відбувалися окремі картини, та пересуванням завіс. Деякі сцени були оформлені так, що нагадували копії картин відомих митців – “Темна вечір” Леонардо да Вінчі та “Магдалена” Гвідо Рені [13, с.689].

Репертуар театру Блавацького був наповнений творами й інших українських драматургів, зокрема, трагедією “Обітована земля” Олександра Олеся, драмою “Тарас Шевченко” Зенона Тарнавського, комедією “Муза в офсайді” Івана Керницького. Про новаторську постановку вистави “Тарас Шевченко” Г.Лужницький писав: “Саме тут треба усвідомити собі, що геній українського слова, пророк національного відродження був людиною, яка терпіла і вмерла самотньо. Шевченко силою слова та пророчим духом перейшов у нас в міт*, але автор, так і режисер черпали з творів життя Шевченка тільки те, що конечно було для Шевченка-Людини, не Шевченка-генія, не Шевченка-пророка української нації, не Шевченка-міту. Це, сказати б, відтяження самої особи Шевченка є головним мотивом п'єси. Відтяження як політичне, так і письменницьке. Те, що ми бачимо на сцені, може, є то, що навіть і пережив не один з нас. Романтичне кохання, суд, зрада, присуд, смерть” [11, с.31].

Неочікуване режисерське вирішення в театрі В.Блавацького знайшла драматургія Лесі Українки, до якої часто подумки звертався режисер. Свій задум, що складався з двох драматичних поем – “Йоганна, жінка Хусова” і “На полі крові”, він реалізував 1938 р. у “Вечорі Лесі Українки”.

Якщо говорити про перекладний репертуар з європейської драматургії, то в “Заграві” він посідав досить значне місце. По-перше, цьому сприяли ширші можливості безпосередніх контактів із Західною Європою, по-друге, значно поміркованіша польська цензура в порівнянні з радянською. Перекладні драми нової європейської драматургії були різні за жанрами. Велику частину їх становили драми реалістичного плану із символістичним забарвленням, комедії характерів і ситуацій, водевілі й фарси. Деякі з них з'являлися у власному прочитанні Блавацького, з властивою тільки йому інтерпретацією.

Серед перекладних п'єс одне з найперших місць належало виставам “Будівничий Сольнеса” Г.Ібсена й “Тетто” Г.Гейрманса. Наступними експериментальними роботами В.Блавацького була вистава за інсценізацією “100 днів тюрми” К.Француза, “Цвіркун у запічку” за Ч.Діккенсом, комедія манер угорського драматурга Габора Дрегелі “Гарно вшитий фрак”, витримана в мистецьких засадах комедії манер із прикметами легкої сатири середньої й вищої верств суспільства. Подібним сатиричним забарвленням позначена комедія “Верблюду вухом голки” чеського драматурга Ф.Лянгера. З репертуару О.Степового перейшла до “Заграви” ситуаційна англійська драма детективного жанру “Поїзд-марево” (А.Рідлей), побудована на популярних історіях про духів.

Таким чином, В.Блавацький, ідучи в ногу із часом, прагнув осмислювати здобутки передових європейських театральних шкіл, вивчаючи творчі стилі режисерів і драматургів, адаптував галицький модерновий театр до нових європейських стандартів.

Окреслюючи історичний шлях українського галицького модерного театру кінця XIX – першої чверті XX ст., доречно також зазначити, що паралельно з ним перші свої кроки робила українська драматична школа. Заснована стараннями Олександра Загарова в 1922 році при Музичному інституті ім. М.Лисенка, вона стала першим у Галичині навчальним закладом, покликаним готувати національні кадри для українського театру. Заступником, а згодом директором цієї школи був М.Вороний, який разом із Загаровим працював у театральній комісії львівської “Просвіти”. Викладачами драматичної школи в різні роки були Л.Білецький [9, с.309], М.Вербицький [4]. З 1922 року керівників аматорських драматичних гуртків готувала Театральна

* Тут – міф.

комісія при товаристві “Просвіта” у Львові, очолювана о. І.Туркевичем, а в 1930-х роках тут працювала театральна студія Л.Кривіцької.

У 1935 р. власник видавничого концерну “Українська преса” у Львові І.Тиктор запропонував Гр.Лужницькому очолити редакцію нововідкритої серії “Аматорський театр”. Створена товариством “Просвіта” мережа аматорських гуртків у Галичині не мала відповідного репертуару й користувалася перестарілими п’єсами, що не влаштувало глядачів. Щоправда, у видавництві о. о. Василіанів у Жовкві видавалася серія “Бібліотека релігійної драми” (згодом у тій серії вийшла “Голгота” Гр.Лужницького з передмовою В.Блавацького та його режисерськими коментарями для аматорських гуртків). Утім, з огляду на велику кількість дійових осіб і сюжетів з життя святих, ці п’єси не завжди відповідали вимогам аматорської сцени. “Аматорський театр” щоквартально друкував п’єси з малим складом дійових осіб, з передмовою та режисерськими примітками, що сприяло розвитку масового театрального руху в Галичині.

Незважаючи на те, що присутність модерну в сценічному мистецтві Галичини була недовгою, значення його художніх впливів простягається далеко за хронологічні межі. Тенденції, визначені авангардистською естетикою, відіграли принципову роль у розвитку новаторських художніх форм та ідей. Оскільки сучасний український театр активно користується надбаннями театрального модернізму й авангарду, ми намагалися схематично відтворити достовірну картину функціонування театрального модернізму в Галичині, спонукаючи тим самим учених-театрознавців до поглибленого вивчення вагомих мистецьких здобутків українського галицького театру в контексті європейського модерну кінця XIX – першої чверті XX ст.

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років XX ст. / С. М. Андрусів. – Львів : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка ; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
2. Блавацький Володимир. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Ревуцький Валеріан. – К. ; Харків ; Нью-Йорк, 1995. – 243 с.
3. Боньковська О. Народний театр товариства “Українська бесіда” у Львові: завершальний період діяльності (1918–1924 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Боньковська Олена Олегівна. – К., 2002. – 20, [1] с.
4. Вербицький Михайло Михайлович [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ukraine-europe.info/ua/extras/amb_ua/hymne.doc.
5. Лужницький Г. Український театр : наукові праці, статті, рецензії : у 2 т. / Григор Лужницький. – Львів, 2002. – Т.1 : Наукові праці. – 340 с.
6. Лужницький Г. З історії українського театру. Доба Олександра Загарова / Григор Лужницький. – К. ; Філадельфія, 1953. – Ч. 2. – 191 с.
7. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань / Григор Лужницький // Наш театр : у 2 т. / Об’єднання мистців української сцени (ОМУС). – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1975. – Т. 1 : Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. – 846 с.
8. Лужницький Гр. Вибране / Григор Лужницький. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 268 с.
9. Наріжний С. Українська еміграція / Симон Наріжний. – Прага, 1942. – Ч. 1. – 372 с.
10. Радванський А. Записки актора / Анатоль Радванський. – К., 1954. – Ч. 1. – 62 с.
11. Ревуцький В. “Заграва”: кілька слів про театр. 1933–1938 рр. / Валеріан Ревуцький. – Львів, 2000. – 55 с.
12. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріан Ревуцький. – К. ; Харків ; Нью-Йорк, 1995. – 243 с.
13. Совачева Г. Ставимо “Голготу” / Г. Совачева // Наш театр : у 2 т. / Об’єднання мистців української сцени (ОМУС). – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1975. – Т. 1 : Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. – 846 с.
14. Хороб С. Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2008. – 190 с.

Автор статті прослідковує процес зародження і розвитку галицького модерністського театру в контексті європейського модерну кінця XIX – першої чверті XX века. Рассматриваются факторы, которые влияли на формирование театра Галичины, а именно: географическое расположение края, европейская и украинская современная драматургия, деятельность представителей нового режиссерского театра.

Ключевые слова: театр, модерн, авангард, символизм, режиссёры-новаторы, театральная критика, эстетика театра.

The author of the article traces the process of the origin and development of Galychina modernist theater in the context of European modernism of late XIX – the first fourth of the XX century. The factors which influenced the formation of the theater of Galychina are examined. They are the geographical location, European and Ukrainian modern dramaturgy, the representatives of the new producer theater.

Key words: theater, modernism, advance-guard, symbolism, producers-innovators, theatrical criticism, aesthetics of theater.

УДК 785.11 (477)

ББК 85.310.04

Олена Ізваріна

МУЗИЧНИЙ ПОБУТ ПАНСЬКИХ САДИБ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ В УКРАЇНІ

У статті розглядаються музичний побут панських садіб в Україні, особливості маєткової культури та їх вплив на формування національної культури.

Ключові слова: музичний побут панських садіб, маєткова культура.

Нині Україна переживає період надзвичайного національного піднесення, коли, незважаючи на економічні негаразди, не припиняють свого поступу наука й мистецтво. Цьому розвитку сприяє прагнення не лише творити на майбутнє, а й шанобливо вивчати історію культури й мистецтва минулого. Тільки глибоке знання й розуміння культуротворчих процесів попередніх часів може стати запорукою стрімкого злету мистецтва сьогодні та його розвою в майбутньому.

До однієї зі сторінок, яка викликає постійне зацікавлення дослідників, належить оперне мистецтво. За часи від народження опери наприкінці XVII ст. і дотепер про неї написані численні фундаментальні праці. Проте музикознавці розглядали оперу з мистецтвознавчих позицій, насамперед як вид мистецтва: аналізувалися жанри, музичні форми номерів, драматургія тощо. Сьогодні набуло актуальності дослідження оперного мистецтва з культурологічних позицій.

Розглядати процес формування й розвитку оперного мистецтва в Україні необхідно від самих витоків, зокрема, своєрідної соціальної атмосфери XVIII – першої половини XIX ст. Цей період насичений глибокими контрастами, серед яких заборони проявів національної самобутності та своєрідності. Водночас це – доба високого розвою національної культури й мистецтва, яка заклала підґрунття формування нових жанрів мистецтва, зокрема, української опери. Саме ці складні соціальні умови привели до появи маєткової культури, однією зі складових якої є музичний побут панських садіб.

Картину музичного життя панських маєтків сьогодні можна уявити, звернувшись, насамперед, до архівних джерел, серед яких перші козацькі літописи (Самійла Величка, Якова Лизогуба), особисті щоденники (генерал-підскарбія Я.Марковича, генерал-хорунжого М.Ханенка), спогади (кн. П.Шалікова, кн. І.Долгорукого, поета О.Толстого, письменника О.Перовського (Антоня Погорельського), раритетні видання (праці Я.Штеліна, К.Копержинського, А.Васильчикова). Але справжній інтерес до музичного побуту поміщицьких садіб в Україні виникає на початку XX ст. і постійно поглиблюється. Так, першими матеріалами із цього питання в минулому сторіччі були статті К.Широцького (1914), Д.Щербаківського (1924), Ф.Ернста (1924). Частково про це йшлося в дослідженнях І.Павловського (1910), М.Грінченка (1922), рукописних джерелах О.Дзбанівського (1927), П.Козицького (1959). Подальші наукові розвідки означеного періоду української художньої культури пов'язані з 70–80 рр. XX ст. Ці матеріали висвітлили коло питань, що стосуються музичної культури, зокрема, періоду XVIII ст., дозволили ввести в науковий обіг досі не знані архівні джерела, мемуарні записи та відомості щодо нотних раритетів. Зокрема, існування симфонічної музики в побуті панських садіб частково розглядав М.Гордійчук, історію та долю нотної бібліотеки родини Розумовських висвітлили Т.Шеффер і К.Черпухова (у співавторстві, 1971).

До проблем музики в поміщицьких садибах, а також музичного побуту XVIII ст. зверталися й такі відомі українські музикознавці, як Т.Шреєр-Ткаченко (1980), Т.Шеффер (1989),

Л.Корній (1996). Серед досліджень останнього десятиріччя відомі праці О.Васюти (1998), О.Лісюк (1998), Л.Баранівської (2001), у яких частково розглядаються й проблеми музичного побуту панських і магнатських садиб і маєтків XVIII – першої половини XIX ст. в Україні. Свідчення про музичний побут магнатських маєтків подає Л.П.Корній у підрозділі “Музична культура в Україні” академічного видання “Історія української культури” (2003). О.Путро досліджує історію українського державотворення, розглядаючи постать К.Розумовського як діяча національної культури й музичного мистецтва (2008). Вивченню нотної колекції О.К.Розумовського на новому рівні дослідження присвячена праця Л.Івченко (2000).

Актуальність звернення до цього питання зумовлена зацікавленістю історією й культурою тієї доби як своєрідного джерела високої духовності українського народу, прагненням дати правдиву оцінку музичного побуту поміщицьких маєтків як значної сторінки національної художньої культури XVIII – першої половини XIX ст., яка сприяла її подальшому розвитку.

Метою статті є прагнення узагальнити відомості різних часів про музичний побут панських садиб в Україні XVIII – першої половини XIX ст. як чинника національного культуротворення.

Маєткова культура різноманітна, вона містить у собі не тільки культуру аристократичних кіл, але й культуру передової поміщицької інтелігенції і кріпаків – фахівців із мистецтва й елементи народної культури. Культура панських маєтків мала суперечливий характер, який відбивав глибокі соціальні протиріччя того часу. Розквіт культури садиб збігся з посиленням подальшого закріпачення селян і зростанням прав панівної верхівки та магнатів. Жорстока експлуатація закріпачених складала економічне підґрунтя маєткового процвітання. Проте життя поміщика в садибі не було відокремлене від життя селян якоюсь неподоланою перешкодою. Отже, народна культура поступово проникає в побут можновладців, викликає в освічених прошарків панства зацікавленість фольклором, його збиранням. Серед прогресивно налаштованого панства зростає нове ставлення до кріпака як до повноцінної особистості, повага до його праці.

Поміщицькі садиби та маєтковий побут стають невід’ємною частиною культури XVIII – першої половини XIX ст. Маєткова культура набула настільки значного розвитку, що продовжувала існувати аж до середини XIX ст. і почала згасати лише зі скасуванням кріпацтва в 1861 р. Уже саме це свідчить про значний взаємозв’язок поміщицької та народної культури, про велику роль кріпаків-митців у живленні маєткового культурного побуту та національної культури як такої.

Як відомо з культурознавчих джерел, панський маєток XVIII ст. являв собою цілісний ансамбль. Російський дослідник поміщицької культури XVIII – XIX ст. В.Дедюхіна відзначала, що “багатоманіття різних мистецтв з’єдналися, аби створити цілісний маєтковий ансамбль: архітектура, паркобудівництво, живопис, скульптура, поезія, музика” [2, с.221].

Формування маєткового побуту та художнього середовища починається з розбудови архітектурних споруд – панських палаців та облаштування парків навколо них. Завдяки мистецтву архітекторів, серед яких були й кріпаки, і садово-парковому мистецтву екстер’єр палацу гармоніював із навколишнім середовищем.

Значні площі маєтків і садиб дозволяли розташовувати там споруди ансамблю: палац, церкву, сад, парк з альтанками та павільйонами, а також господарчі й адміністративні служби. Архітекторами палаців часто запрошувались іноземці. Так, садиба К.Розумовського в Батурині спроектована Ч.Камероном, визнаним майстром неповторних споруд.

Інтер’єр палацу відбивав наймодніші смаки доби та власні вподобання володаря й повинен був розкривати його хист до прекрасного. Найчастіше пани захоплювалися колекціонуванням літературних творів, витворів образотворчого мистецтва, книжкових раритетів і стародруків, рідкісних речей тощо. Так, цінними художніми колекціями володіли О.Безбородько та родина Розумовських. Пам’ятки старовини й витвори мистецтва збирали представники українських шляхетних родів Тарновських, Капністів, Скоропадських, Ханенків.

Інше популярне вподобання власників маєтків – книгозбирання. Колекціонували літературні твори, а також рідкісні манускрипти. Серед бібліотек того часу вирізняються зібрання К.Розумовського в маєтку Яготин Полтавської губернії. Тут було вибудовано спеціальне приміщення для цієї книжкової колекції, у якій налічувалося 40 тисяч томів. Проте такі бібліотеки рідше виняток ніж правило.

Освічене шляхетне панство у своїх садибах розважалося літературними вправами, малюванням, садівництвом. Так, О.Г.Розумовський серйозно захоплювався ботанікою й вирощував квіти та диковинні рослини.

У цьому сузір'ї вишуканих мистецтв і панських розваг музиці належала роль оздобити до такої рафінованої прикраси, якою виступав палацовий ансамбль. Музика виходила на перший план у мистецькому побуті магнатських маєтків, ставала не лише модним атрибутом, а й підкреслювала вельможний статус господаря. Через деякий час серед ясновельможного панства почалися справжні змагання за кращий хор, оркестр, а згодом – театральну або оперну трупу. Подібні розкоші вимагали значних коштів, тож не кожен пан міг собі дозволити виконання своїх забаганок. Звідси музичний побут у садибах обмежувався можливостями панського гаманця. Значного поширення набувають так звані оркестрові “капели”. Склад цих оркестрів був дуже різним, що впливало на репертуар. Оркестрова музика лунала не лише в домашніх концертах, вона супроводжувала прогулянки панства в парках і під час обіду. Важливо підкреслити, що саме кріпацькі оркестри передували появі в музичному побуті панських садиб кріпацьких оперних труп.

Значний вплив на процеси національного культуротворення в Україні відіграла родина Розумовських. О.Г.Розумовський дуже кохався в музиці, гарно співав і грав на кількох інструментах. Він утримував два оркестри загальною чисельністю понад 50 осіб. Його брат К.Розумовський у своїй резиденції в Глухові мав хор, оркестр і театр. Виступ хору в московському палаці гетьмана (1753) викликав захоплення аристократичної публіки [4, с.984]. Кріпацький симфонічний оркестр з успіхом грав при дворі Катерини II. К.Розумовський утримував хори й оркестри також у маєтках у Почепі та Батурині.

Про високий професіоналізм виконавців свідчить нотний репертуар бібліотеки графської родини. Дослідник О.Путро відзначає, що “музична бібліотека, яку Кирило Григорович збирав багато років, стала найбагатшим нотозібранням у всій Східній Європі” [6, с.198]. Дослідниця Л.Івченко переконливо доводить, що нотні бібліотеки мали Олексій, Кирило й Андрій Розумовські. Вона зауважує, що “нотні рукописи і видання, представлені в колекції, дають змогу проаналізувати музичний репертуар камерно-інструментальної і симфонічної музики, що звучав впродовж останньої третини XVIII ст. у О.К.Розумовського” [3, с.169]. Тут представлені твори 225 композиторів, серед яких Й.Гайдн, Й.К.Бах, Л.Боккеріні, Й.Мислівечек, К.Стаміц, Дж.Тартіні, А.Кореллі, Г.Ф.Гендель, Й.К.Каннабіх, Н.-М.Далейрак, С.Ледюк.

За Розумовського оркестрові капели в Ніжині й Козельці вважалися найчисельнішими й високопрофесійними. Керівниками симфонічних оркестрів у родині Розумовських були як вітчизняні (А.Рачинський), так і зарубіжні (Дж.Астаріта) диригенти й композитори. На замовлення для оркестрової капели писали також Дж.Сарті та Дж.Паїзіелло.

Отже, стають можливими аналіз естетичних уподобань елітного прошарку суспільства в галузі музики, репертуару музичних колективів, а також простеження процесів національного культуротворення в Україні XVIII – першої половини XIX ст. та їхні опосередковані (через музичні твори) зв'язки з культурними процесами в Західній Європі.

З другої половини XVIII ст. мати власні оркестри було модним у панському середовищі. За свідченнями музикознавців, великі оркестри при своїх садибах утримували Д.Апостол, І.Брюховецький, І.Мазепа, К.Розумовський, Галагани, Тарновські, Й.Іллінський, М.Любомирський, П.Селецький, М.Куликівський, А.Полуботок, Д.Ширай, Овсянико-Куликівські. Родина Кочубеїв утримувала на Полтавщині не лише оркестр, а й домашній театр. Сенатор Іллінський володів оркестром, хором, театальною й балетною трупами та навчав своїх кріпаків музичного мистецтва за кордоном.

Серед вельможного панства були щирі знавці музики, такі як родина Галаганів, шанувальників мистецтва й меценатів. Заснував оркестр Іван Галаган у Сокиринцях, а вже в його сина Григорія були також хорова капела й балетна трупа. Син Григорія Петро переїхав до Дігтярів, де його оркестр збільшився до 30 осіб. Саме при П.Г.Галагані (1792–1855) оркестр набуває свого розквіту. Він випишував з-за кордону в маєток Дігтярі капельмейстерів, сплачував за навчання кріпаків-музикантів відомим педагогам. Зокрема, перша скрипка його оркестру на ім'я Артем (Артемка) три роки навчався в К.Ліпінського в Дрездені. У Сокиринцях Галаган створив хорова капелу (1820), яка виконувала як твори класичної музики, так і україн-

ські народні пісні. П.Г.Галаган був у дружніх стосунках із Г.Данилевським, К.Ліпінським, Т.Шевченком. Його син Г.П.Галаган (1819–1888) у Сокиринцях створив музей народного побуту. Він був знайомий із багатьма діячами культури свого часу, зокрема, приятелював із Т.Шевченком. Великий Кобзар згадував про нього у своєму “Щоденнику”, де по-дружньому незмінно називав “Грицьком” [7, с.200–201; с.211].

Оркестр Галагана був одним із найкращих на той час в Україні. Не поступалася йому й оркестрова капела Г.Тарновського, який також був пристрасним шанувальником мистецтва. Василь Васильович Тарновський-старший (1810–1866) приятелював із М.Гоголем і Т.Шевченком. Його син, Василь Васильович-молодший (1837–1899) колекціонував витвори образотворчого мистецтва й старовинні рукописи, листувався з Шевченком. Поет із шаною ставився до мецената. Молодший Тарновський допомагав розповсюджувати Шевченків “Кобзар” в Україні. Він також купив значну кількість пейзажів художника, а згодом уклав величезну колекцію малюнків, офортів, меморіальних речей і рукописів митця (усього 211 оригінальних пам’яток) [5, с.891].

Попри це найбільш відомою особою в родині Тарновських був Григорій Степанович (1788–1853), дядько Василя-старшого. Його маєток на Чернігівщині – Качанівка – це справжній осередок художньої культури в Україні першої половини ХІХ ст. Качанівку часто відвідували письменники М.Гоголь, О.Маркович, Марко Вовчок, поет В.Забіла, композитор М.Глінка, художники І.Репін, В.Єров, В.Штернберг, К.Маковський, В.Маковський. Гоголь тут читав свої нові твори, зокрема, комедію “Одруження”. Глінка працював із кріпацьким оркестром, який уперше “озвучив” два номери з опери “Руслан і Людмила” (Персидський хор і Марш Чорномора). Автор зауважив, що вони “були добре виконані” [1, с.83]. Тут само композитор писав Баладу Фінна до названої опери, яку згодом часто співав у супроводі кріпацького оркестру.

У Качанівці Глінка познайомився з поетом В.Забілою, на вірші якого написав романси “Гуде вітер вельми в полі” та “Не щечечи, соловейку”. На честь гостинного господаря композитор створив “Гімн хазяїну” на слова М.Маркевича [1, с.83]. Проте Глінка дав критичну оцінку неповному оркестру та його капельмейстеру.

Художники змальовували краєвиди Качанівки. Садово-парковий ансамбль, спланований і закладений у 70-ті роки ХVІІІ ст. архітектором М.Мосцепановим, вражав сучасників. Так, В.Штернберг написав картини “Садиба Г.С.Тарновського в Качанівці” (1837), “В Качанівці у Тарновського” (1838), а К.Маковський – кілька портретів господаря. І.Репін тут збирав матеріал для картини “Запорожці пишуть листа турецькому султанові” та розпочав роботу над полотном “Вечорниці”. Т.Шевченко листувався з Г.Тарновським. У 1842 р. навіть переслав йому примірники поеми “Гайдамаки”, яка щойно вийшла друком. Проте в оповіданні “Музикант”, написаному російською мовою, Шевченко вивів Г.С.Тарновського в образі поміщика Арновського як жорстокого й властолюбного кріпосника [8, с.116]. Біографи Шевченка наголошують, що основу твору складають реальні епізоди життя кріпаків-музикантів, які працювали на Г.Тарновського в Качанівці та В.Галагана в Дігтярях і Сокиринцях.

Композитор Глінка, який 1838 р. гостював у Г.Тарновського, був зовсім протилежної думки про порядки в Качанівці й про самого господаря. У своїх “Записках” він часто згадував родину Тарновських і своє перебування в маєтку. Так, змальовуючи вигляд хазяїна, Глінка вважає, що “він був смуглявий і худорлявий”, “років під 50” [1, с.82], у той час як герой оповідання Шевченка бачить у ньому руїну, щось схоже на мерзенного поліпа [8, с.134].

Тарновські утримували також кріпацький театр, де ставилися п’єси як західноєвропейських, так і українських драматургів, зокрема, І.Котляревського (“Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник”) та Г.Квітки-Основ’яненка (“Сватання на Гончарівці”).

Особливого розвою набувають оркестрові концерти в родині Розумовських. Так, К.Г.Розумовський (1728–1803) зібрав велику колекцію художніх творів, а також утримував у Глухові театр (з 1751 р.), у якому ставилися опери й балети. Придворною хоровою капелою в складі 40 осіб кріпаків керував А.А.Рачинський (1724–1794) – відомий у той час диригент і композитор. Старший син К.Розумовського Олексій (1748–1822) зібрав найбільшу в тодішній Росії бібліотеку природничих книжок. Молодший син Андрій (1752–1836) зібрав значну картинну галерею. У період перебування у Відні на дипломатичних посадах був знайомий із Й.Гайдном, В.-А.Моцартом, Л. ван Бетховеном. Саме Бетховен присвятив А.Розумовському три квартети

ор.59. З 1808 р. утримував струнний квартет під керівництвом І.Шупанціга. Нотна бібліотека родини Розумовських містить твори різних жанрів. Започаткував нотозбирання Кирило Григорович, продовжили його сини, онука княгиня Варвара Олексіївна Репніна (1778–1864) та її донька княжна Варвара Миколаївна (1808–1891).

Оркестрова музика в панських маєтках – це не тільки серйозні симфонічні твори, а й танцювальна музика, яка лунала на численних балах і танцювальних вечорах. Улюбленими танцями панської верхівки були полонез, контраданс, алеманда, менует, екосез, гросфатер, котильйон, матрадура, тампет, мазурка, вальс, а також українські народні танці метелиця, голубець, козачок, горлиця, журавель. За свідченнями Т.Шеффер, горлицю танцювали в Кибинцях у Д.Трощинського, у Булюбаша в Гриньках – метелицю й журавля [9, с.339]. Т.Шевченко вводить сцену панського балу в оповіданні “Музикант” і називає танці, які там виконувалися: полонез, кадрили, вальс, гросфатер [8, с.85–86].

Панські оркестри з початку ХІХ ст. існували вже не лише задля задоволення чи пихи їх володаря. Вони стають джерелом прибутку. Кріпацький оркестр Галаганів виступав із концертами на музичних ранках у Києві під час контракткових ярмарків, оркестр М.Куликівського – на відкритті театру в Одесі (1809), оркестр В.Попова – у концерті на відкритті Полтавської гімназії (1808). З появою міських театрів кріпацькі оркестри супроводжують вистави. Так, магнат Іллінський за винагороду здавав свій кріпацький оркестр в оренду театрам у Житомирі, Бердичеві, Кам’янці-Подільському, а оркестр прилуцького поміщика Раковича супроводжував постановки полтавського театру [9, с.347–348].

Незважаючи на те, що кріпаки-музиканти були музично й гуманітарно освіченими людьми, деякі навчалися за кордоном, ставлення їхніх панів до них було як до звичайних слуг. Найчастіше музиканти виконували обов’язки камердинерів, лакеїв, а то й ремісників чи будівельників. Обдаровані музиканти й композитори з кріпаків не могли цілком проявити себе в умовах пансько-маєткової культури. Вони лише обслуговували володарів, виконували їхні музичні забаганки.

Таким чином, пансько-маєткова культура досягла інтенсивного розвитку у ХVІІІ – першій половині ХІХ ст. Її типовими рисами були: своєрідність палацового ансамблю, що синтезував у собі мистецтва архітектури, садово-паркового будівництва, декоративно-ужиткового, образотворчого, музичного; взаємозв’язок професійного мистецтва й народних музичних традицій; несаможиттєвість і підлеглість творчості кріпаків-музикантів смакам їхніх володарів; цілковита залежність життя кріпака від сваволі пана.

Основними осередками розвою музичного побуту в панських і магнатських садибах і маєтках були Чернігівщина, Полтавщина, Харківщина, Київщина. Найрозвиненішим музичним побутом уславилися родини Розумовських, Тарновських, Трощинських, Галаганів. Ці ж родини проявили себе як знавці культури й мистецтв, фахівці-колекціонери та меценати.

Особливого значення в розвитку української культури набувають кріпацькі оркестри періоду ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. Вони відіграли значну роль у музичному побуті маєтків: супроводжували урочистості, бали, прогулянки, обіди вельможного панства; розповсюджували західноєвропейські музичні взірці (симфонічні твори відомих композиторів); популяризували перші симфонічні твори національного характеру. Панська верхівка зналася на розвитку європейського мистецтва, розуміла величезну роль музики в художньому житті Європи того часу. Звідси прагнення створити у своєму маєтку “куточок Європи”.

Значення кріпацьких оркестрів полягає ще й у тому, що вони передували появі кріпацьких театрів у маєткових осередках. Починаючи з інструментальної музики, формування симфонічних оркестрів, володарі-меломани переходили до створення оперних труп і виконання ними відомих творів західноєвропейських композиторів. Розвитку музичних смаків еліти слугувало мистецьке оточення, розуміння палацового ансамблю як єдиного цілісного художнього організму. Отже, музичний побут набуває суттєвої ролі як чинник національного культуротворення в Україні ХVІІІ – першої половини ХІХ ст.

1. Глінка М. И. Записки / М. И. Глінка ; [подгот. А. С. Розанов]. – М. : Музыка, 1988. – 222 с.
2. Очерки русской культуры ХVІІІ века / [под ред. акад. Б. А. Рыбакова]. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – Ч. 4. – 382 с.

3. Івченко Л. В. Нотна колекція О. К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Л. В. Івченко. – К., 2000. – 202 с.
4. Історія української культури : у 5 т. – Т. 3 : Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / редкол. тому: Смолій В. А. (голов. ред.) [та ін.]. – К. : Наукова думка, 2003. – 1246 с.
5. Історія української культури : у 5 т. – Т. 4, Кн. 1 : Українська культура першої половини XIX ст. / редкол. тому, кн. 1 : Скрипник Г. А. (голов. ред.) [та ін.]. – К. : Наукова думка, 2008. – 1007 с.
6. Путро О. І. Гетьман Кирило Розумовський та його доба (з історії українського державотворення XVIII ст.) : монографія : у 2 ч. / О. І. Путро. – К. : ДАКККіМ, 2008. – Ч. I. – С. 198.
7. Шевченко Т. Г. Твори в п'яти томах / Т. Г. Шевченко. – К. : Вид-во худож. л-ри "Дніпро", 1985. – Т. 5. – 525 с.
8. Шевченко Т. Г. Повести / Т. Г. Шевченко. – К. : Веселка, 1984. – 226 с.
9. Історія української музики : в 6 т. – Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) [та ін.]. – К. : Наукова думка, 1989. – 448 с.

В статье рассматриваются музыкальный быт помещичьих усадеб в Украине, особенности усадебной культуры и их влияние на формирование национальной культуры.

Ключевые слова: музыкальный быт помещичьих усадеб, усадебная культура.

The article considers the musical everyday life of reach landowners' farms in Ukraine, the peculiarities of the farm culture and influence on formation of the national culture.

Key words: musical everyday life of farms, farm culture.

УДК 374.94 : 78.03

ББК 85.31р

Росіна Римар

СПІВАЦЬКА ОСВІТА В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ В XIX ст.

У статті висвітлюються основні тенденції становлення й розвитку музичної співацької освіти та специфіка її функціонування в навчальних закладах Подільської губернії впродовж XIX ст. Визначаються структура освіти, особливості навчальних програм, репертуар співаків і хористів.

Ключові слова: освітня система, співацька освіта, духовні навчальні заклади, Західне Поділля, регент, співацький репертуар.

Духовні навчальні заклади православного відомства Поділля, як показує вивчення архівних та інших джерел кінця XIX – початку XX ст., мають багату й укр. цікаву історію, на жаль, ще далеко не досліджену. Діяльність духовних навчальних закладів православного відомства в Подільській губернії знайшла певне висвітлення в українській історіографії, хоч якраз в історії музичної освіти їй приділялася менша увага. Вона зацікавлювала передусім церковних діячів, учених, а також дослідників-краєзнавців протягом другої половини XIX – XX ст.

Мета статті полягає у відтворенні структури співацької освіти в навчальних закладах Південно-Західного Поділля в XIX столітті та їх практичної хорової діяльності на основі архівних джерел і періодичних видань. Основне завдання, яке впливає з мети, полягає у визначенні значення духовного хорового співу в краї.

У другій половині XIX – на початку XX (до 1917 р.) ст. на Поділлі, як і в цілому в Східній Україні, склалась і діяла мережа середніх і початкових духовних навчальних закладів православного відомства, що перебували у віданні Святішого Синоду, а на місцях – епархіальної училищної ради. Їй підпорядковувалися такі навчальні заклади: Кам'янець-Подільська духовна семінарія, Тульчинське епархіальне училище, духовні (чоловічі й жіночі) училища, більше 10 церковно-вчительських шкіл, майже 2 тисячі церковно-парафіяльних шкіл і шкіл грамоти (останні діяли на Поділлі до початку 1908–1909 навчального року) та інші. Зокрема, Кам'янець-Подільське св. Іоано-Предтеченське братство, виконуючи місію християнської благодійної діяльності, утримувало в губернському центрі двокласну школу-притулок для хлопчиків-сиріт і дітей бідних батьків із ремісничими класами, в якій навчали столярного, токарного і чоботарського ремесел, а також особливу жіночу однокласну церковнопарафіяльну ремісничу школу та тимчасові літні ясла для дітей бідних робітників [17, с.81].

У ХІХ ст. співацька наука в міських навчальних закладах України не регламентувалася спеціальними програмами й обов'язковими вимогами, тому й посідала вельми скромне місце в системі навчання. Вона передбачала, передусім, знайомство з основами хорового співу, який неодмінно супроводжував літургійні служби. Документальних відомостей про навчальний процес, пов'язаний зі співами, збереглося зовсім небагато, але, зведені разом, вони проектують картину музично-освітнього життя в цих закладах.

Велика увага приділялася навчанню співів у духовній семінарії, яка за рангом вважалася вищою від шкіл загального освітнього профілю та різного роду училищ, тож відповідно забезпечувалася кращими професійними кадрами. “Наприкінці ХVІІІ ст. духовні семінарії було відкрито в Луцьку, Волинську, Кам'янці-Подільському” [8, с.25]. У 1797 році була заснована семінарія в Шаргороді при св. Миколаївському монастирі першим Подільським єпископом Іонакієм, який за розпорядженням св. Синоду розпочав діяльність щодо переведення семінарії в Кам'янці-Подільському. Поступово, отримавши в 1805 р. будинок у розпорядження духовного відомства, єпископ Іонакій, з 1806 по 1808 рр., перевів два старших класи VI–VII (філософський і богословський) та заснував п'ять перших класів для дітей священників із найближчих до Кам'янця повітів [13, с.195].

Як і в інших закладах цього типу, навчальна співацька практика була досить розвиненою, і дітей навчали, переважно, грамотно співати з нот. На відміну від шкіл і училищ, де на заняттях співів засвоювалися одностайні пісенспіви та нескладні гармонізації мелодій, у семінаріях учили складні три- або чотириголосні хорові твори, партесні концерти. Підтвердженням того є те, що на одному з урочистих заходів семінарії 27 вересня 1817 року чоловічим хором був виконаний концерт Д.Бортнянського “Господи, силою твоєю возвеселится Цар”, і “Достойно Есть” (рос.) [1, с.4–5]. А на відкритті гуртожитку семінарії прозвучали: “Царю небесный”, “Отче наш”, “Днесь благодать св. Духа нас собра” [14, с.207].

Як у парафіяльних школах, так і в семінаріях у навчанні музики використовувалися традиційні методи, у яких переважали емпіричні форми: спів із нот і на слух. Нотну грамоту засвоювали найбільш здібні учні, інші ж, хто вчився співу на слух, не отримували спеціальних теоретичних знань і не брали активної участі в хорі. Найталановитіші учні, наприклад М.Д.Леонтович (про це буде мова нижче), допомагали вчителю, а інколи й самі диригували хором.

Заняття “церковним співом” відбувалися протягом години один раз на тиждень у кожному класі [4, с.6], хоча в церковнопарафіяльних двокласних училищах на “нотное пение” відводилося дві години на тиждень [1, с.17].

Під час ознайомлення з архівними документами й свідченнями про успішність було виявлено, що результати кожного року навчання фіксувалися на спеціально виготовлених бланках-свідченнях, де ставилися оцінки відповідно до вивчених предметів. У кожному свідченні знаходилася оцінка за “церковное пение”, але, як свідчать документи, не всі учні володіли знаннями з цього предмета. Так зустрічаються оцінки “5 – отлично; 4 – очень хорошо; 3 – хорошо; 2 – посредственно; не обучался” [2, с.198].

У документах початку ХХ ст., а саме – у розкладах іспитової сесії, зустрічаються записи, що в кожному класі мав відбутись іспит із церковного співу, а екзаменували його ректор отець А.І.Кильчевський, священники – В.Кіорескул¹, В.О.Корнієвський, Н.А.Соколов [4, с.65]. Постановою про перездачу екзамену із церковного співу “не допускається, так як неуспішність залежала від не наполегливості та лінощів учня” [4, с.72]. А згідно з іншим документом за 1885 р. “церковное пение относится, по существу своему, к разряду искусств а не наук, и способность к изучению этого предмета зависит от состояния здоровья и устройства физических органов учащихся, то хотя обучение этому искусству обязательно для всех учеников, тем не менее балу по церковному пению, при переводе из класса в класс, и при окончании ими полного курса учения, не следует придавать одинакового значения с балами по наукам семинарского курса” [4, с.73].

Отже, можна зробити висновок про розподіл навчальних предметів у семінарії, про те, що існував розподіл між обов'язковими та другорядними науками. Володіння якісними знаннями із церковного співу, з одного боку, підтримувалося, тому що була потреба в якісному звучанні

¹ Василь Кіореско (Кіорескул) у 1904 році закінчив духовну семінарію в м. Кишинів [5, с.2].

хору під час служби, а з іншого, – було й урахування індивідуальних особливостей кожного з учнів, бо фізіологічна будова, домашнє виховання, ставлення до музики в учнів відрізнялись, як і вокальні можливості та музичні здібності загалом. Тому лише деякі з вихованців ставали регентами або простими хористами в інших церквах єпархії. Наприклад, відомо, що син диякона Кам'янецької кладовищної церкви, вихованець духовної семінарії Адріан Станкевич був регентом церкви, де Служби Божі правив його батько [15, с.207].

Але треба звернути увагу, що під час вступу до семінарії, до якої можна було вступати тільки після закінчення духовного училища, серед екзаменів із російської, церковнослов'янської та грецької мов, арифметики, церковного уставу обов'язковими вважали знання із церковного співу й треба було здавати із цього предмета вступний іспит [3, с.3].

Ще одним підтвердженням серйозного ставлення до співів у системі церковної освіти Поділля в названий період може вважатися перелік книг церковно-музичного спрямування, що знаходилися в бібліотеці Кам'янець-Подільської духовної семінарії: “Скорочений обіход для церковного нотного співу” у 2-х частинах [3, с.12]; “Підручник російського церковного співу” О.Ряжського; “Обіход церковного нотного співу”; “Керівництво до вивчення нотного співу” Н.Потулова; “Ірмолой простий”; “Каноник”; “Мінея обра”; “Мінея празнична”; “Октоїх простий”; “Послідованіє молебних співів”; “Псалтир”; “Служебник”; “Требник”; “Триодъ”; “Часослов”; “Ірмолой нотного співу”; “Октоїх нотний”; “Коротке впровадження у початкове вивчення церковного співу за квадратною нотою” Д.Соловйова; “Навчальний обіход нотного церковного співу”; “Свята нотного співу” та ін. [3, с.134].

Отже, звертає на себе увагу виключно російський репертуар духовної традиції. Адже в часи царату спостерігаємо засилля російської культури й панування страху перед можливими змінами з боку місцевих чиновників, спричинене Валуєвським та Емським указами, а українська культура, якщо існувала, то дуже обмежено, і всіляко утискалася. Так само й при чоловічій гімназії музичний репертуар для хору й оркестрів переважав в основному російський. Та, можливо, саме засилля російської культури і її агресивне насадження сприяло внутрішньому протесту українських інтелігентів, яскравому прояву національного відродження в середовищі патріотичної молоді, що згодом об'єднувалася навколо “Просвіти”.

Наступною ланкою освіти були духовні училища, як чоловічі, так і жіночі, у яких також належним чином опановували науку церковного співу. Прикладом може послужити звіт уроків церковного співу Тульчинського жіночого училища Подільської єпархії за 1887 рік, що дозволяє припустити аналогічну систему в навчанні інших духовних жіночих училищ. Отже, “в I класі розучено біля 10 простих пісень народного наспіву з голосу, декілька церковних молитов теж з голосу, народний гімн і в загальних рисах викладена теорія співів; в II класі – продовжили знання з теорії співів, вивчали “Всенощное бдение”, літургію Іоанна Златоустого за обіходом Бехметьєва і декілька світських п'єс; в III класі – спеціально вивчали церковний спів за обіходом Бехметьєва і інших композиторів та розучено до 15 світських п'єс, дещо складніших” [11, с.31]. А в чоловічій гімназії викладач співів навчав “правильному нотному пєнію по уставу церковному”, причому проводив заняття у вільний від уроків час – 4 години на тиждень (2 години – церковний спів, 2 години – світський), крім того, перед літургією кожного недільного, святкового та Високоурочистого дня відбувалася ще й додаткова репетиція хору [6, с.3]. Таким чином, виявляється, що паралельно з духовною музикою вихованці вивчали й світські хорові твори.

Вивчення хорової літератури в середніх навчальних закладах, володіння духовним і світським репертуаром стає приводом для публічних концертних виступів як окремих навчальних закладів, так й у зведеному складі, а саме: утворюються мішані хори з учнів чоловічих і жіночих гімназій. Сумісна концертна практика духовних хорів із різних установ, а також світських хорових колективів постійно згадується в пресі та періодичній літературі того часу.

Наведемо кілька характерних прикладів. У день пам'яті померлих, після Воскресіння Христового у квітні 1894 року, під час хресного ходу до міського кладовища “соединенный хор певчих” співав ірмоси пасхального канону. Хор архієрейський і кладовищної церкви “запел трогательные стихи 118 псалма “Блаженны непорочне”, а літургія відправлялася на 2 хори [15, с.280]. У “Подільських єпархіальних відомостях” описується святкування 6 квітня 1885 року 1000-ліття від дня смерті св. Мефодія, архієпископа Моравського, первоучителя слов'ян, у

якому взяв участь хор учнів гімназії “под управлением знатока и любителя пения, директора мужской гимназии В.И.Петра, замечательно стройно пропел величание св. Кириллу и Мефодию тропарь и духовный концерт. ... Во время обедни, стройно и мелодично пел хор воспитанниц училища девиц духовного ведомства, под управлением учителя пения, дьякона Снятынского. ... Громогласное и стройное пение канона Пасхи соединенными двумя певческими хорами, архиерейским и семинарским, в продолжении всего крестного хода, чередовавшееся с гармоническими звуками военной музыки, длинный ряд икон и хоругвей, целый ряд священнослужителей в блестящих церковных облачениях, а затем густые толпы двигающегося в шествии и толпящего по сторонам его народа – все это производило на зрителей могущественное впечатление великого всенародного торжества” [10, с.280]. Вшанування пам’яті св. Мефодія проходило не тільки в місті (Кам’янець-Подільському), а й у деяких містечках і селах Подільської єпархії. Такі відомості зустрічаються щодо святкувань у Кам’янецькому повіті – у містечках Оринін, Смотрич, Городок, Гусятин; у Проскурівському повіті – у містечках Ярмолинці, Фельштин, Черноострів, де сільські хори, що склалися з хлопчиків і дівчаток місцевих народних училищ, під керівництвом учителів співали тропар, кондак, величання й складені в честь св. Кирила та Мефодія гімни [9, с.420].

Навчання співів дяків, регентів, які згодом мали працювати в сільській місцевості, було явищем типовим, адже людей духовно об’єднувала християнська віра. Хорова музика значною мірою була пов’язана з традиціями церковних обрядів і, звичайно, із церковним співом. При цьому сільські кліри комплектувалися головним чином за рахунок місцевих жителів, яких слід було вчити нотної грамоти й готувати для виконавської практики, тому в недільних школах на заняттях із церковного співу дітей додатково вчили початкових молитов, деяких святкових тропарів і стихир. Щодо методики навчання співів у сільських школах, то вона була гранично простою та для неї було розроблено спеціальні рекомендації: “Передусім учитель мав роз’яснити учням матеріал “по статтях” і багаторазово повторювати їх для кращого засвоєння. На наступних заняттях все вивчене слід було перевірити, а потім закріпити на конкретних зразках з обов’язковим виправленням помилок і нагадуванням про те, що вважалось складним” [8, с.38].

Тож, як зазначалося в “Подільських єпархіальних відомостях”, на території Кам’янецького й Проскурівського повітів у другій половині ХІХ ст. існували хорові колективи при різних навчальних закладах, де обов’язковим предметом у навчанні був церковний спів. Це привело до того позитивного наслідку, що в містечках і селах виникла потреба в навчанні дітей церковного співу та музичної грамоти. Опираючись на дослідження В.Ф.Іванова про навчання співів на селі у ХVІІІ ст., можна припустити, що й у ХІХ ст. практика навчання на селі була аналогічною. “Діти, які вчилися при церковних школах, здобували початкову музичну освіту, а найздібніші з них згодом співали в хорі. Той, хто особливо старанно вчився, часто займався додатково, то потім сам ставав учителем в іншому селі чи співаком у професійній капелі. ... Щодо методики навчання співів, то ... було розроблено спеціальні рекомендації ... Передусім учитель мав роз’яснити учням матеріал “по статтях” і багаторазово повторювати їх для кращого засвоєння. На наступних заняттях все вивчене слід було перевірити, а потім закріпити на конкретних зразках з обов’язковим виправленням помилок (якщо вони є) і нагадуванням про те, що вважалось складним” [8, с.38–40].

Щоб дати об’єктивну кількісну характеристику основних типів церковних шкіл православного відомства Поділля в кінці ХІХ ст., наведемо дані із звіту єпархіальної училищної ради за 1898 рік. Загальна кількість церковних шкіл – 1831, що діяли в єпархії, поділялася так: а) двокласних нараховувалось – 3; б) другокласних церковнопарафіяльних – 8 і другокласна дяківська; в) однокласних церковнопарафіяльних – 1132; шкіл грамоти – 686; г) братська церковнопарафіяльна [18].

Як видно з вищеописаного, переважаючи більшість в освітній структурі представляли початкові церковнопарафіяльні й школи грамоти, вони були найбільш доступні для дітей і в них була можливість навчати якомога більшу кількість вихованців не тільки загальноосвітнім предметам, але й прищеплювати вокально-хорові здібності й учити співати за церковними службами.

Отже, підготовка співацьких кадрів у семінаріях, духовних чоловічих і жіночих училищах, міських і сільських церковнопарафіяльних школах забезпечувала загалом лише потреби

криласної практики, де хорові колективи мали можливість поповнюватися краще підготованими співаками, такими, що знали нотну грамоту.

“Одним из отградных явлений в деле обучения детей в церковно-приходской школе служит обучение церковному пению. Его желают, о нем заботятся не только священники, но и само сельское население” [12, с.117] – таке спостереження записане в “Подільських єпархіальних відомостях” 1887 р. Завдяки ретельній і плідній роботі псаломщиків у 48 школах губернії діти підготовлені до правильного хорового співу, а хори заведені в 9 приходах Ямпольського повіту; у 9 – Проскурівського; у 8 – Кам’янецького; у 6 – Могилівського; у 5 – Ушицького; у 3 – Ольгопільського й у 3 – Гайсинського повітів Подільської губернії.

Програма викладання церковного співу в церковнопарафіяльних школах передбачала для однокласної школи спів із голосу простих церковних піснеспівів, ознайомлення з квадратною й круглою нотами, назви нот у цефалотному ключі й вивчення літургії Іоанна Златоустого. Ця програма була розрахована на два роки. Для її вивчення виділялося два годинних уроки на тиждень і чотири півгодинних уроки після закінчення занять з інших предметів. У двокласній школі при такому ж розподіленні годин після засвоєння курсу церковного співу однокласної школи в наступні два роки учні вивчали літургію та всенощну кийського, грецького й знаменного розспіву. При цьому рекомендувалося вивчати в школах той розспів, який у даній місцевості є найбільш уживаним під час богослужіння.

Серед багатьох підручників і посібників найбільш уживаними були: “Елементарні уроки співу” й “Учебний посібник для викладання церковного співу в народних школах” Рожнова; “Нотний спів і азбука” Калістратова; “Перша книга для дитячого співу” Д.Соловйова та виданий св. Синодом “Октоїх нотного співу”.

Крім виступів хорів під час літургії або для музичного забезпечення інших церковних потреб, додатково відбувалися концерти не лише місцевих, але й приїжджих вихованців церковноприходських шкіл з інших губерній і країв. Так, наприклад, восени 1896 року планувався концерт, котрий мав складатися з двох програм (світської та духовної). Його повинні були провести в залі чоловічої гімназії, а учасником мав бути хор учнів церковноприходської школи с. Рестео-Атаки¹ Хотинського повіту Бессарабської губернії. Пропонована програма складалася з обов’язкових творів – прославлення царя, аранжувань російських і українських народних пісень і духовних творів різних композиторів.

Подаємо текст афіші в оригіналі:

Светское пение

Часть I

Боже, Царя храни

1) Славься, славься

2) Солнце нызенько

Ой, колола горлица Лободу

3) Лен ты мой лен

Вдоль по улице в конец

4) На улице скрипка грае

Из под дуба из под вяза

5) Дуда веселуха

Часть II

1) Боже, люби Царя

2) Не белы то снеги

Ой, за гаем гаем

3) Эй, ухнем

Разбезсчастный молодец

4) Ходит ветер у ворот

Дощик

5) Спится мне младшенькой

Курочка

Духовное пение

Часть I

1) “Господи, кто обитает” соч. Д.Бортнянского

2) “Благослови, душе моя, Господа” из обихода Бехметьева

3) “Ныне отпускаеши” соч. Ф.Львова

4) “Херувимская №1” соч. Ф.Львова

5) “Достойно есть” соч. Ф.Львова

6) “Слава и ныне Единородный” – Киевское

¹ Атаки – сьогодні село Вінницької області Могилів-Подільського району на кордоні України й Молдови.

Часть II

- 1) “Милость мира и Тебе поем” соч. Старорусского
- 2) “Тебе поем” соч. Ломакина
- 3) Сербская Херувимская
- 4) “Достойно есть” соч. Щербакова
- 5) “Не имамы инья помощи” соч. Рожнова
- 6) “Положил еси на главы венцы” неизвестного автора [7, с.12].

У цьому контексті треба звернути особливу увагу на освітню функцію церковних хорів у другій половині ХІХ ст. у Кам'янці-Подільському, де особливою ланкою в освітньо-мистецькому житті були відкриті народні читання в зимовий сезон 1893–1894 років, у яких брав участь Архієрейський хор під керуванням регента І.Сулковського. Цей захід відбувався в залі міської думи, перед читаннями відслужили молебень Божій Матері. Читання розпочав наглядач Кам'янецького духовного училища Н.І.Яворський складеною ним статтею про литовського митрополита Йосифа Семашка. Для зручності виступ було розділено на дві частини, зроблено перерву для відпочинку лектора, а в перерві (20–25 хв) “в первый день начатия доброго общепользнего дела” Архієрейським хором було виконано концерт Д.Бортнянського “Сей день, его же сотвори Господь, возрадуемся и возвеселимся в он”. Після читань проспівали “Задостойник праздника Введения во храм Пресвятыя Богородицы” в перекладі протоієрея Турчанинова. Такий самий порядок зберігався й у всі наступні читання з 21 листопада 1893 до 10 квітня 1894 рр. у кожен неділю, крім свят [16, с.522].

Під час перерв на наступних читаннях хором, крім церковних піснеспівів і хорових концертів провідних композиторів, авторів православної музики, здебільшого українців за походженням – Д.Бортнянського, Ф.Львова, А.Веделя, В.Давидова й С.Дегтярьова, виконувались і деякі твори, відповідні до предмета читань. Так, під час читання про архімандрита Алтайського Макарія хором були виконані його твори – “Суетен будешь ты человек” і “Привет Алтаю” з першої та другої лепти Алтайської місії; а перед Різдом Христовим виконували старовинні колядки, аранжовані для 4-х голосів регентом Архієрейського хору священиком І.Сулковським [16, с.524].

Отже, просвітницька увага до народних читань з боку архіпастирів, цікаві теми доповідей та участь хору одразу звернули увагу й прихильність кам'янецької публіки й стали вагомим чинником у мистецькій справі.

Таким чином, подільські церковні хори ХІХ ст. були першими в краї носіями традицій акапельного хорового співу й освітніми центрами підготовки кваліфікованих регентів і хористів-виконавців і популяризаторами класичних хорових творів у концертному виконанні. З іншого боку, хорові осередки при церквах відіграли позитивну роль у розвитку української музичної культури. Їхня діяльність була взірцем для розвитку професійних музичних традицій не тільки в галузі церковної музики, а й світської (нагадаємо, що репертуар їх складався з творів композиторів українського походження: Д.Бортнянського, М.Березовського, Ф.Львова, А.Веделя й здобутків російських митців).

1. Державний архів Хмельницької області (далі – ДАХО). – Ф. 64, оп. 1, спр. 1. (Каменец-Подольская духовная семинария. Предписание правления Санкт-Петербургской духовной академии по Киевскому округу о составлении учебных планов на 1817 учебный год).
2. ДАХО. – Ф. 64, оп. 1, спр. 4. (Свидетельства и аттестаты воспитанников об окончании семинарии в 1884 г.).
3. ДАХО. – Ф. 64, оп. 1, спр. 27а. (Протоколы совещаний педагогического совета семинарии – 1901 г.).
4. ДАХО. – Ф. 64, оп. 1, спр. 144. (Протоколы совещаний педагогического совета семинарии – 1920 г.).
5. ДАХО. – Ф. 64, оп.1, спр.163. (Личное дело священника Василия Киореско – 1906 г.).
6. ДАХО. – Ф. 319, оп. 2, спр. 92. (Договоры учителей по обучению учеников гимназии церковному и нотному пению).
7. ДАХО. – Ф. 319, оп. 1, спр. 586. (Переписка с попечителем Киевского учебного округа и генерал-майором Лишиным об организации в актовом зале гимназии концерта смешенного хора учеников церковно-приходской школы с. Рестео-Атаки Хотинского уезда Бессарабской губернии. Программа хора).
8. Иванов В. Ф. Співацька освіта в Україні у ХVІІІ ст. / В. Ф. Иванов. – К. : Муз. Україна, 1997. – 289 с.

9. Подольские епархиальные ведомости. – 1885. – № 20. – 18 мая.
10. Подольские епархиальные ведомости. – 1885. – № 28. – 3 августа.
11. Подольские епархиальные ведомости. – 1887. – № 2–3. – 17 января.
12. Подольские епархиальные ведомости. – 1887. – № 6. – 7 февраля.
13. Подольские епархиальные ведомости. – 1894. – № 10. – 5 марта.
14. Подольские епархиальные ведомости. – 1894. – № 11. – 12 марта.
15. Подольские епархиальные ведомости. – 1894. – № 22. – 28 мая.
16. Подольские епархиальные ведомости. – 1894. – № 27. – 27 июля.
17. Сесак І. В. Духовні навчальні заклади Поділля православного відомства у другій половині XIX – на початку XX ст. / І. В. Сесак // Освіта, наука і культура на Поділлі : зб. наук. праць. – Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2005. – Т. 5. – С. 80–90.
18. Справочная книжка Подольской губернии на 1900 год. – Камянец-Подольск, 1900. – XLI с.

В статье освещаются основные тенденции становления и развития музыкального образования певцов и специфика его функционирования в учебных заведениях Подольской губернии на протяжении XIX в. При этом определяются структура образования, особенности учебных программ, репертуар певцов и хористов.

Ключевые слова: образовательная система, образование певца, духовные учебные заведения, Западное Подолье, регент, репертуар певца.

In the article the basic tendencies of becoming and development of musical education of singer light up that specific of its functioning educational establishments of the Podi'ska province during the XIX-th century. The structure of education, feature of on-line tutorials, repertoire of singers and choristers, is thus determined.

Key words: educational system, education of singer, spiritual educational establishments, Western Podillya, regent, repertoire of singer.

УДК 78.071

ББК 85.313(4 Укр.)

Марія Гереза

ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ ЖІНКИ – ПЕДАГОГИ ФОРТЕПІАНО У ВМІ ім. М.ЛИСЕНКА У ЛЬВОВІ В КОНТЕКСТІ ГЕНДЕРНОГО РУХУ ПОЧАТКУ XX ст.

Дослідження ставить за мету повернути увагу до характеру та напрямів діяльності перших жінок – викладачок українського вищого навчального музичного закладу, ВМІ ім. М.Лисенка (М.Криницької, О.Прокеш, Д.Шухевич-Старосольської, О.Бандрівської) на тлі зародження організованих форм жіночої громадської, професійної, освітньої та творчої діяльності початку XX століття.

Ключові слова: жіночі організації, спілки, товариства, музична педагогіка, концертна діяльність.

Початок XX ст. в Європі характеризується піднесенням боротьби жінок за рівноправ'я, за можливість участі в суспільному житті, науковій і педагогічній діяльності, за можливість більш повної реалізації жінки як особистості. Проблематиці ролі жінок у музичному виконавстві, творчості та педагогіці приділяється дедалі більше уваги. У такому ключі здійснено дослідження С.Павлишин, присвячені С.Туркевич та О.Любич-Парахоняк, сформовано збірку спогадів про І.Крих, на жіночу музичну творчість у контексті громадської, наукової й викладацької праці звертається увага в роботах Л.Серганюк, О.Письменної, З.Лабанців-Попко, О.Ромсік. Однак напрями дослідження зародження українського жіночого руху XX століття в Україні та в Галичині, зокрема з точки зору музичного життя, ще тільки починають розроблятися. Дотичними до цих проблем є монументальна праця у двох частинах О.Ноги "Хроніки міста театрів" і ряд праць, присвячених членам родини Шухевичів, деяка увага до названих представниць львівської фортепіанної педагогіки в контексті іншої проблематики приділена в роботах Н.Кашкадамової, Т.Старух, Л.Мазепи. Із цього огляду розгляд напрямів та особливостей діяльності перших жінок-викладачок українського вищого музичного закладу є актуальним і перспективним завданням.

Жіноче населення Львова на 1900 рік становило близько половини. На початок XX ст. помітним явищем суспільного життя тут стає жіночий рух. Лідерами цих процесів у Галичині були передусім письменниці, художниці й акторки. За умов польського панування утворилися

такі польські жіночі угруповання як “Народна школа”, “Дамський гурток”, “Жіночий осередок” та ін.

Вагомою за значенням і результативністю для розвитку львівського піанізму та фортепіанної педагогіки була діяльність однієї з кращих учениць Кароля Мікулі, асистентки Теодора Лешетицького у Відні, піаністки, організаторки та педагога **Йоанни Ляурецької** (бл. 1860 р., місце народження невідоме – бл. 1926 р., Львів). Донька відомої піаністки-педагога Гелени Оттавової згадувала: “Ще до першої світової війни у Львові знали і цінували двох його (К.Мікулі) учениць зараз уже дуже глибокого віку: Мечиславу Сетмасер(увну) і Йоанну Ляурецьку, засновницю союзу вчительок, авторку підручника теорії музики”.

Й.Ляурецька організувала й очолила у Львові Концесіоновану музичну школу (практично – школу гри на фортепіано), яка діяла найдовше з усіх львівських приватних музичних шкіл – 41 рік – з 1885 до 1926 рр.

Навчання тут тривало: на елементарному курсі – 2 роки, середньому – 3 роки, вищому – 3 роки, концертному – 2 роки. У навчальну програму були включені: фортепіанний ансамбль, теорія, гармонія, історія музики. У власній роботі й у політиці добору кадрів Йоанна Ляурецька керувалася впровадженням методичних принципів Кароля Мікулі та Теодора Лешетицького, завдяки чому вихованці її навчального закладу відрізнялися потужною професійною підготовкою до подальшої виконавської та педагогічної роботи. Діячка усвідомлювала необхідність об’єднання організаційних зусиль педагогів-музикантів і широкого ознайомлення з методично-педагогічними напрацюваннями представників різних навчальних установ. Тому виступила ініціаторкою створення наприкінці 1890-х рр. “Союзу вчительок” (“Związek Nauczycielek”), яким проходилися музично-декламаційні вечори за участю кращих учнів шкіл і приватних педагогів. Вона стала співзасновником (імовірно, що й керівником) Музичної секції Спілки вчительок у Львові, яка постала на початку ХХ століття, у 1911 р. разом із Мечиславом Солтисом була організатором і членом керівництва Львівського відділу Австрійської спілки музичних педагогів (Österreichisches Musikpädagogisches Verband), а згодом у 1919 році (також спільно з Мечиславом Солтисом) – співголовою Польської Музично-Педагогічної Спілки (“Polski Związek Muzyczno-Pedagogiczny”) – організації, близької за завданнями до профспілок, перетвореної в 1927 році на “Польську Спілку Музикантів-педагогів” у Львові (“Polski Związek Muzyków-Pedagogów”) [9, с.135, 157].

Культурну діячку цікавила й галузь методично-наукової роботи. Дослідник історії музичного шкільництва у Львові Л.Мазепа зазначає: “В 1908 році у Львові був надрукований її “Підручник до навчання гри на фортепіано”. У ньому авторка, використовуючи багаторічний педагогічний досвід, подає 25 лекцій-занять, які містять цінні зауваги, спостереження й методичні поради. У другій частині підручника вона подає детальну програму й план навчання, обов’язкові на всіх ступенях науки гри на фортепіано на зламі ХІХ–ХХ ст. Ляурецька переклала з німецької на польську мову працю “Основні засади методу Лешетицького” [9, с.162].

Незважаючи на іноземний гніт, українські активістки-емансипантки зуміли ініціювати такі угруповання, як “Жіноча громада”, “Клуб русинок”, “Молодіжний клуб українок”, “Кружок українських дівчат”. Не залишалися осторонь цього процесу й представниці музичної еліти Львова. Так, дружина визначного громадського діяча, засновника товариств “Руська бесіда”, “Боян” і Музичного товариства ім. М.В.Лисенка Володимира Шухевича **Герміна Шухевич** (1852–1939) виявила себе в суспільному житті як організаторка жіночих товариств, послідовниця Наталії Кобринської – засновниці емансипаційного руху в Галичині. Вона – ініціаторка та голова ради спілки “Труд” (1900–1914 рр.), яка опікувалася дівчатами з робітничих і ремісничих родин, давала їм можливість отримати виробничі навички й згодом влаштуватися на більш висококваліфіковану, а отже, і високооплачувану роботу, займалася також питанням їх працевлаштування, організаторка інтернату, а згодом – інституту для дівчат імені св. Ольги; голова ради товариства “Українська захоронка”; співорганізаторка й голова “Клубу Русинок” у 1892 р.; співзасновниця “Союзу Українок” і першої української жіночої гімназії (1906 р.); разом із Марією Білецькою та Катериною Малицькою організаторка першого віча українського жіноцтва у Львові.

У 1903 р. з ініціативи Українського педагогічного товариства (“Руського товариства педагогічного”, згодом переіменованого на товариство “Рідна школа”) засновано першу дівочу

вчительську семінарію, яка відкрилася як приватний навчальний заклад 1 вересня 1903 р. із дозволу Міністерства освіти, а в 1907 р. при ній відкрито перший клас школи вправ [13, с.172].

Родина Шухевичів слугує взірцем тогочасної галицької сім'ї, яка провадить інтенсивне суспільне життя й плекає у своїх дітях активну національну та громадянську позицію, живе інтересами батьківщини, свого народу. Онука глави цього сімейства Уляна Старосольська згадувала: “Володимир Шухевич був справді патріархом у своїй родині... Але справжньою господинею вдома була завжди його дружина Герміна: усі це відчували, а Володимир дбав про те, щоб так було. Її місце було завжди на чолі святкового стола, а по вечері, коли Володимир – батько, а згодом дідо – сказав своє “дякую” і “перепрошую”, усі діти, а головню внуки, йшли по черзі до Герміни (мами і бабусі) і цілували їй руку” [12, с.38].

З огляду на приналежність до музичного життя Львова й Галичини, на особливу увагу заслуговують життя і діяльність доньки Володимира та Герміни Шухевичів – **Дарії Шухевич-Старосольської** (3.I.1881, Львів – 28.XII.1941, с. Георгіївка Семипалатинської обл., Казахстан) – активної діячки жіночого руху, піаністки й педагога, видавця, редактора, журналістки. Вона закінчила середню дівочу школу та мріяла вступити до університету, однак, як дівчина, можливості навчатися тоді не мала. Тому відвідувала як вільнослухачка лекції, які складали для неї сферу зацікавлення (серед них найбільшою мірою – філософія). Виступала в концертах “Львівського Бояна” як солістка й акомпаніаторка хоровим і скрипковим композиціям, брала участь у концертній подорожі “шістнадцятки” до Яремча та Надвірної.

У 1901 р. разом із Наталкою Будзиновською Дарія Шухевич створила “Кружок Українських Дівчат” та очолила його. У 1905 році організація змінила назву на “Кружок Українок”, про що Дарія доповіла на вічі, присвяченому ідеям емансипаційного руху [1]. Наділена значним літературно-публіцистичним хистом, авторка поезій і нарисів, вона була також редакторкою та авторкою ряду публіцистичних дописів, статей до періодичного видання цього товариства “Мета”, яке почало виходити з 1908 р., була видавцем і відповідальним секретарем часопису для жінок “Наша мета” в 1919–1920 рр. Ця організація і насамперед сама Дарія багато робила для сільських дівчат, що шукали у Львові праці як служниці й потрапляли в надмірну протизаконну залежність від роботодавців. Дарія друкувалась у журналі “Нова хата”, газеті “Діло”.

Дарія Шухевич отримала прекрасну музичну освіту в консерваторії Галицького Музичного товариства у Львові в класі блискучого чеського піаніста-педагога Вілема Курца – згодом ректора Празької консерваторії. У 1901 р. виступила в публічному popisі (відкритому звітному концерті) кращих студентів консерваторії й закінчила курс навчання зі срібною медаллю. Львівський історичний архів зберігає афішу концерту до 50 роковин смерті Т.Шевченка, датовану 13 березня 1901 р., у якому дано анонс концерту, де Дарія Шухевичівна зі студентським оркестром консерваторії в залі Народного дому виконала фортепіанний концерт Е.Гріга. “Дарія Шухевич znana нашій публіці з виступів у салі концертній. Панна Шухевич посідає у великій степені розвинену техніку фортеп’янову, чого найліпшим доказом був Концерт Гріга, котрий вона відіграла в супроводі оркестри з незвичайним піетизмом і бравурою... Попри незвичайну вправність під оглядом технічним, мусимо зазначити також знамените віддання твору, як і його викінчення, котре хвилями робило вражіння, як ніби це не учениця, а скінчена піаністка концертувала. Панна Шухевич виходить тепер з консерваторії яко піаністка дипломована і, можемо сказати, дуже добра сила концертна; проте можна надіятись, що скоро й ширша публіка пізнає цей, будь-що-будь великий музичний талант”, – писала газета “Діло” [2].

Згодом вона стала однією із чотирьох перших жінок-учительок у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка, організованому при Союзі співацьких і музичних товариств її батьком. Л.Мазепа у своєму фундаментальному дослідженні львівської музичної педагогіки наводить текст рекламного проспекту ВМІ ім. Лисенка, поданого в газеті “Діло”, де серед педагогічного складу першого року роботи інституту названо: “М(арія). Криницька (фортеп’ян), О(лена) Ясеницька (фортеп’ян, сьпів сольовий), О(дарка)¹ Шухевичівна (фортеп’ян), О(лена) Прокешівна (фортеп’ян)” [9, с.219–220]. Викладачем ВМІ Дарія Шухевич була протягом 1903–1939 рр. Вона вела заняття на молодшому та середньому курсах, була не лише педагогом з активною

¹ Одарка.

національною та громадською позицією. На звітні концерти й пописи елевів – студентів інституту, нерідко приводила власних дітей.

Свою освіту та світогляд Дарія доповнила заняттями на Літніх курсах Українознавства в 1904 р. у Львові, що були зорганізовані за ініціативою Михайла Грушевського. Серед педагогів, які викладали на цих курсах, окрім видатного політично-громадського діяча й ученого, були кращі інтелектуальні сили української галицької філософсько-естетичної думки, етнології, літератури, історії: Іван Франко, Володимир Гнатюк, Федір Вовк та ін.

Володимир Дорошенко, слухач курсів із Наддніпрянської України, пізніше згадував: “Левко, як усі його знали (Ганкевич) познайомив (нас) із своїми галицькими колегами..., а передусім з красунею, “товаришкою Даркою”, донькою відомого галицького патріота, проф. Володимира Шухевича... Дарка стала після Левка другим нашим приятелем і опікуном. Це була жвава, метка, енергійна, а до того весела дівчина, що своєю емансипантською бравадою викликала мало не страх, а в усякому разі “шокінг” серед жіноцтва. Але що була донька дуже шанованого в громадянстві батька, ця бравада її репутації не шкодила. З Дарки була завзята й непосидюча партійна робітниця – вона скрізь бувала – на всяких забавах, вічах тощо. Вона приятелювала з Настею Грінченківною, донькою відомих наддніпрянських діячів – Бориса Дмитровича і Марії Миколаївни. Обидві стали нашими нерозлучними компаньйонками” [3, с.2].

З приходом радянської влади Дарія з дітьми Ігорем та Уляною були заарештовані як члени родини “ворога народу” чоловіка Володимира Старосольського (юриста-адвоката, громадсько-політичного діяча), що відбував ув’язнення в новосибірських таборах, і вивезені до Казахстану на роботи в колгоспі в с. Новопавлівка та м. Конпекти на будівництві. Через 37 років після її смерті, у 1977 році, син Ігор здійснив перепоховання останків матері в гробівці Старосольських на Личаківському цвинтарі у Львові.

Від першого дня заснування у Вищому музичному інституті викладали також Марія Криницька, Олена Ясеницька-Волошин, Олена Прокеш. Дві перші з них після початкової освіти вдосконалювались у Відні, оскільки для українців-чоловіків за польської влади доступ до навчання був обмежений мізерним процентом, а для жінок – практично недоступним. Онука Володимира Шухевича яскраво відобразила резонансність їх позиції в мемуарній статті: “Три молоді дівчини, Олена Ясеницька, Марія Криницька та Одарка Шухевич, закінчили консерваторію й почали вчити. Працюючі жінки тоді – яка відвага, який виняток! У 1939 році святкували в Інституті 35-ліття їхньої праці” [8].

Марія Криницька (1878–1937, Львів), учениця Віденської консерваторії, була однією з найбільш шанованих, авторитетних і високопрофесійних викладачок закладу, працювала у ВМІ від 1903 до 1936 рр. – від його заснування до останніх днів життя. Вона походила із сім’ї судового виконавця-українця та австрійки, однак ідентифікувала себе як полька (про що свідчать спогади учнів інституту, зокрема У.Любович і М.Колесси). Вихованці її класу: Олександра Пясецька-Процишин, Нестор Нижанківський, Лев Туркевич, Богдан Дрималик, Зиновій Лисько, Оксана Борецька, Микола Колесса¹, Одарка Бандрівська, Галя Лагодинська², Меланія Байлова, Наталія Клімцикевич-Цибрівська [7, с.46–47]. “Добра підготовка дозволила багатьом із них після закінчення ВМІЛ успішно завершувати музичну освіту у Відні, а надалі провадити активну педагогічну і концертну діяльність в Галичині” [7, с.47].

Отримавши освіту у Віденській консерваторії (клас фортепіано Вільгельма Шенера), **Олена Ясеницька-Волошин(ова)** (1882, с. Тирава на Лемківщині – 1980, США) працювала у вищому музичному навчальному закладі не лише як піаніст-педагог, але і як диригент, починаючи від його заснування до 1935 р. У 1908 році, після смерті А.Вахнянина – директора ВМІ, цю посаду недовго займав голова Музичного товариства ім. М.Лисенка В.Шухевич, “але недовзі артистичним директором іменовано піаністку Олену Ясеницьку” [9, с.228], про що повідомила газета “Діло” (26.VI.1908 р.). Таким чином, О.Ясеницька – перша жінка-українка серед керівників львівських вищих музичних навчальних закладів. За її керівництва (1908–1910 рр.)

¹ Починав навчання в класі О.Ясеницької-Волошин, після її від’їзду до Німеччини продовжив заняття в класі М.Криницької. [6, с.44].

² Згодом навчалася у Відні в музичній школі Кайзера, відвідувала приватні лекції в Е.Петрі, викладала в Івано-Франківській філії ВМІ.

до роботи в інституті було запрошено ряд визначних педагогів-українців, зокрема: Ф. Колессу (гармонія і теорія), Є. Перфецького (скрипка), М. Павликів-Новаковську та Г. Пожаковську (з Лаврівських) (сольний спів), уведено викладання віолончелі, організовано оркестр, підготовано реформу навчальних планів, видано регулямін-посібник для студентів. Залежно від потреб часу та суспільної ситуації педагог і керівник брала на себе найрізноманітніші обов'язки: викладала сольний спів, керувала хором, оперним гуртком, була концертмейстером та учасницею камерних ансамблів (зокрема, акомпанувала на концертах “Львівського бояна”, який очолював її чоловік Михайло Волошин, у гастрольних подорожах Модеста Менцінського Галичиною, виступала як камералістка в тріо з Арнольдом Вольфсталем (віолончель) і Станіславом Кребсом (скрипка), у дуєті з Євгеном Перфецьким (скрипка)). Відомо, що в 1930-ті роки її клас знаходився на верхньому поверсі інституту поряд із канцелярією [8]. У молодших класах інституту підготувала велику кількість учнів-піаністів, серед яких Ераст Бурачинський, Катерина Гвоздецька, Микола Колесса, Ірина Любчак-Крих, Оксана Федак-Драгомирецька, Неоніла Цегельська-Дмитрук. “Добровільно уступила своє місце й учнів іншим викладачам, для яких ця робота була єдиним джерелом заробітку.” Другу половину життя вона провела в еміграції у Польщі, Німеччині й, зрештою, у США, де викладала фортепіано до 84 років [7, с.50].

Олена Прокеш(івна) (1865(75) – після 1926) – представниця методичних засад К. Мікулі, яка пройшла курс навчання та педагогічну практику в школі Й. Ляурецької, тобто була першою викладачкою, яка отримала фахову педагогічну освіту (“завадова учителька”). Окрім роботи у ВМІ, вела власні школи фортепіанної гри¹ (зокрема, першу українську концесіоновану школу за адресою вул. Пекарська, б. 14, діяльність якої тривала від бл. 1901 р. до 1926 р. [9, с.121]). Значимість цього закладу висвітлює тогочасна преса: “Попис школи гри на фортепіано пані Прокешівної в залі товариства “Gwsazda” стягнув чимало львівської руської публіки... В пописі взяло участь 20 учениць, з того 15 русинок і один ученик русин. Продукції учениць... дали доказ, що школа пані Прокешівної в нічім не уступає аналогічним польським школам, коли навіть не превищає їх” [3]. Піаністка брала участь у мистецькому житті українців Львова, виступаючи як солістка й акомпаніаторка в збірних концертних програмах. В інституті працювала протягом 1903–1908 рр.

Однією з перших викладачок була й **Ольга Бандрівська** (1890–1970) – талановита піаністка, випускниця ВМІ, племінниця Соломії Крушельницької. Вона працювала у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, найімовірніше, у період близько 1917–1939 рр., ведучи фортепіанні класи молодшого та середнього рівня в “централі”, основному корпусі, та у філії на Богданівці, а від 1940 р. – у Музичній спеціалізованій школі-десятирічці.

Жінки – педагоги фортепіано в Галичині відіграли надзвичайно важливу роль у зміні статусу жінки в суспільному та культурному житті. О. Ясеницька, Д. Шухевич, О. Бандрівська, М. Криницька у Львові, так як і учениця Віденської консерваторії та музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка в Києві Ольга Окуневська й керівниця філії ВМІ в Перемишлі Ольга Ціпановська, тернопільчанка Софія Дністрянська – згодом культурна діячка Чехії й Австрії, активно формували освітнє та культурне середовище свого краю. Самі викладачки й учні їх класів брали активну участь у музичному житті міста, у концертах ювілейних академій, семестрові та річні звітні концерти були значними мистецькими подіями, які мали великий суспільний резонанс, супроводжувалися рецензіями в пресі, що формувало новий рівень слухацької культури та готувало нові ступені мистецького розвитку суспільства.

1. Бережницька-Будзова О. Кругок Українських Дівчат / О. Бережницька-Будзова // Нова хата. – 1939. – Ч. 5–8.
2. Ганінчак Р. Публічний конкурс кращих учнів консерваторії / Р. Ганінчак // Діло. – 1901. – № 131. – 13 (26) червня.
3. Діло. – 1903. – Ч. 131–132. – 14 червня.
4. Діло. – 1908. – Ч. 141. – 26 червня.
5. Дорошенко В. В Галичині 50 років тому / В. Дорошенко // Свобода. – 1955. – Ч. 125. – 1 липня. – С. 2.

¹ Л. і Т. Мазепи наводять архівні документи щонайменше на два навчальні заклади, зареєстровані на ім'я Олени Прокешівни (відкритий бл. 1895 р.) і Гелени Прокешувни (період діяльності бл. 1901 – бл. 1926 рр.) [9, с.120–121].

6. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста / Л. Кияновська. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, НТШ, 2003. – 294 с.
7. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини / З. Лабанців-Попко. – Львів : НТШ, 2008. – 223 с.
8. Любович У. Сірий дім, число п'ять / У. Любович // Ратуша. – 1991–92. – № 131 (168), 10 (189), 12 (191).
9. Мазепа Л. З. Шлях до музичної Академії у Львові / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.
10. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920–1944 років / О. Нога. – Львів : НВФ “Українські технології”, 2006. – 268 с.
11. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900–1920 років / О. Нога. – Львів : НВФ “Українські технології”, 2007. – 720 с.
12. Старосольська У. Володимир Старосольський 1878–1932 / У. Старосольська // Записки НТШ: іст.-філос. секція. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1991. – Т. 210. – 411 с.
13. Толошняк Н. Система музичної освіти в навчально-виховних закладах “Рідної школи” / Н. Толошняк // Музика Галичини = Musica Galiciana. – Львів : СПОЛОМ, 1999. – С. 171–180.

Данное исследование преследует цель привлечь внимание к характеру и направлениям деятельности первых женщин – преподавательниц украинского высшего учебного музыкального заведения, ВМИ им. Н.В.Лисенко (М.Криницкой, О.Прокеши, Д.Шухевич-Старосольской, О.Бандрильской) на фоне зарождения организованных форм женской общественной, профессиональной, образовательной и творческой деятельности начала XX века.

Ключевые слова: женские организации, союзы, общества, музыкальная педагогика, концертная деятельность.

This research is pursued by a purpose to come into a notice to character and directions activity of the first women – teachers of Ukrainian higher educational musical establishment, VMI the name of M.V.Lisenko (M.Krinicka, O.Prokesh, D.Shukhevich-Starosol'ska, O.Bandrivska) on a background the origin of the organized forms womanish public, professional, educational and creative activity began XX- ages.

Key words: womanish organizations, unions, societies, musical pedagogics, concerto activity.

УДК 78.071.1: 78.08

ББК 85.313(4 Укр.)

Любов Серганюк

ПРЕЗЕНТАЦІЯ В ЄВРОПІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ДОРОБОК ЛЕСІ ДИЧКО

Серед українських митців, чії твори надзвичайно широко інтерпретуються у світі й трактуються як репрезентативна складова сучасної національної музичної культури, є Леся Дичко. Її твори представляють музичне мистецтво України на фестивалях, конкурсах і в концертних програмах багатьох країн світу: США, Канади, Франції, Великої Британії, Німеччини, Голландії, Бельгії, Данії, Іспанії, Італії, Угорщини, Болгарії, Польщі, Росії, а також України. Творчість Л.Дичко є показовою в плані популяризації українського професійного мистецтва у світовому масштабі.

Ключові слова: композиторська творчість, популяризація, мистецькі акції, інтерпретація, інтеграція, презентація.

Музичне мистецтво України в роки здобуття незалежності все активніше інтегрується в загальноєвропейський культурний контекст, упевнено засвідчує досягнення й національну самобутність. “Сучасне виконавське мистецтво відіграє важливу роль в утвердженні національної української культури у світі. Тому, завдання кожного музиканта-виконавця, в першу чергу, полягає у гідному представленні нашої музичної культури за кордоном, у популяризації її за межами країни, донесенні найкращих зразків української фортепіанної музики до слухача... На сучасному постмодерному культурному просторі з’являється багато талановитих композиторів, які, продовжуючи надбання своїх попередників, створюють музику, котра відображає усю складність сучасного музичного мислення, роблять нові кроки у пошуках новітніх засобів звукового відображення дійсності” [8].

Цей процес відбувається на кількох рівнях, насамперед, на виконавському й творчому. Професіоналізація концертно-гастрольної діяльності, розмах і вдосконалення конкурсно-фести-

вального руху, проведення численних і різновекторних міжнародних музичних акцій в Україні зумовлюють якісно новий щабель вимог до інтерпретації та якості виконання й стимулюють композиторську творчість, створюючи потужний репертуарний запит. З іншого боку, численні перемоги й успішні виступи на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях творчих колективів на чолі з М.Гобдичем (хор “Київ”), О.Бондаренком (“Фрески Києва”), Л.Бухонською (хор “Хрещатик”), Г.Горбатенко (жіночий хор Київського державного вищого музичного училища ім. Р.М.Глієра), С.Фоміних (жіночий хор Миколаївського обласного науково-методичного центру культпросвітньої роботи та Миколаївського училища культури), співаків, солістів-інструменталістів, камерних й оркестрових колективів свідчать про органічне входження національного українського хорового мистецтва в контекст світової музичної культури. Власне тому прослідкувати взаємозв’язок композиторської творчості та виконавської традиції як складний взаємозумовлений процес постає актуальною потребою й цікавим завданням.

Великий доробок композиторки, риси індивідуального творчого стилю, особливості окремих жанрів давно знаходяться в полі зору музикознавців-дослідників. Такими є: монографічне дослідження М.Гордійчука; особливості творчого осмислення фортепіанних, хорових, театральних, літургичних жанрів аналізували О.Фрайт, О.Письменна, А.Терещенко, В.Тилик, О.Бенч-Шокало; специфіку рис індивідуального стилю, музичної мови, роботи з фольклорним матеріалом характеризували О.Козаренко, Б.Фільц, Б.Сюта, Є.Дзюпина, Н.Степанченко, Н.Гречуха. Дослідження доробку Л.Дичко в контексті творчих процесів другої половини ХХ століття, серед яких декілька дисертаційних, демонструє, наскільки потужних якісних перетворень зазнала жанрова система у взаємодії з глибинними пластами українського фольклору, які вплинули на еволюцію різних жанрів, зумовили характерні риси індивідуального композиторського стилю. Однак виконавська традиція, її представництво й статистичні дані, історія і проблематика першопочитань, взаємозумовленість творчості композиторки та її інтерпретації залишаються в них на маргінесі, обмежуючись цитатами анонсів та популярних рецензій періодики. У зв’язку із цим **метою** дослідження є виділити основні напрями презентації доробку Л.Дичко як складової музичного мистецтва України сучасності на міжнародному рівні.

Популяризація творів українських мистців є важливою установкою виконавства ряду визначних інтерпретаторів музичного мистецтва, солістів і творчих колективів нашої країни. Відродженню шедеврів національної духовної музики, пропаганді у світі сучасного українського мистецтва послідовно приділяє увагу Державна чоловіча капела ім. Л.Ревуцького, яка виконувала композиції Л.Дичко в Бельгії, Англії, Німеччині, Франції та інших країнах. Візитною карткою молодій незалежній Україні називають камерний хор “Київ” – його гастрольна географія охоплює численні міста США, Ірландії, Шотландії, Валії, Англії, Франції, Італії, Голландії, Австрії, Німеччини, Данії, Польщі, Білорусі, Росії, представляючи українську культуру на сценах Carnegie Hall (New York), Washington National Cathedral, Concert Hall of George Mason University, концертного залу BBC (London), концертного залу “Россия” (Москва), оперних театрів Мінська, Києва, у кафедральних соборах міст Rouen, Reims, Amiens, Strasbourg, Charter, Nancy, Le Havre Main, філармоніях міст Utrecht, Rotterdam, Amsterdam, Berlin, Мінська, Києва. Спеціально для нього пишуть твори українські композитори Л.Дичко, Є.Станкович, В.Степурко, В.Зубицький, Ю.Алжнев, оскільки хоровій музиці підвладні найвищі художні та технічні труднощі. Так, зокрема, яскравою подією мистецького життя Вашингтона із широким резонансом у ЗМІ стали гастролі цього колективу в 1997 році, у програмі якого були також композиції Л.Дичко.

Показовим прикладом може послужити й діяльність київського муніципального хору “Хрещатик”, який здобув перемоги в міжнародних конкурсах і фестивалях в Ірландії, Угорщині, Німеччині, Франції, Латвії, Великій Британії, Іспанії, Чехії, Росії та Польщі, має фондові записи на Національному радіо України та Бі-Бі-Сі в Лондоні. Від самого заснування співочий колектив заявив про себе, з одного боку, як носій автентичної хорової традиції, а з іншого боку, як новатор, творчим кредо якого є виконання сучасної хорової музики, зокрема, творів найбільш відомих українських композиторів.

Так, 28 травня 2008 р. члени української громади Берліна та численні німецькі гості мали нагоду вітати відомий київський хор (під проводом художнього керівника П.Струця), що приїхав на запрошення українського посольства у Німеччині та центральної спілки українців Німеччини. Виступ, який був частиною великого концертного турне містами Європи, відбувся в

приміщенні культур-форуму Хеллерсдорф. Окрім великої великодньої театралізованої хорово-ігрової дії для хору “Веснянки – Гаївки”, колектив на “біс” виконав твір Лесі Дичко “Достойно є”, що, на думку зарубіжної преси, стало духовною кульмінацією вечора [10]. Цим самим твором завершувалася програма духовної музики з виступу цього колективу 7 травня 2008 року на Międzynarodowym Festiwalu Najnowsze Dni Vuzyki Cerkiewnej (Міжнародному фестивалі “Дні церковної музики в Гайнувці”, Польща). Наступного, 2009 року, Леся Дичко вже входила до складу авторитетного журі цього широковідомого Міжнародного фестивалю-конкурсу православної церковної музики “Хайнувка-2009”, який традиційно проводиться щороку в місті Білосток (Польща). У його перебігу було виконано твір Лесі Дичко “Урочиста Літургія”, який представив на конкурс Академічний камерний хор ім. В.Палкіна з Харкова (керівник Андрій Сиротенко).

“Праця новатора не буває легкою чи безхмарною. Твори Л.Дичко зустрічали неабиякий опір в колах консерваторних хористів, що воліли (спираючись на тогочасні ідеологічні настанови) орієнтуватися на класичну стилістику ХІХ ст. Красномовно засвідчує це доля кантати Дичко “Здрастуй, новий добрий день” для дитячого хору без супроводу. Її збойкотували як переускладнену. Лише після того, як твір заспівав знаменитий таллінський хор “Еллерхейн” (в перекладі на естонську мову), він зазвучав і в Україні” [9]. Сама композиторка згадує, що керівник естонського хорового колективу Хейно Каллюсте переклав цю композицію естонською мовою, вивчив із хором за два місяці й блискуче виконав на фестивалі “Золотоверхий Київ”. Нині Л.Дичко реалізує проект виконання літургії латвійським хором “Ave sol” [2]. У своєму репертуарі твори Л.Дичко мають грецький хор під керівництвом Дж.Цонтакіса (США) [9], St.Lawrence Choir з Монреаля. “Яскрава музика композиторки викликає живе зацікавлення хормейстерів. Її кантати для дитячих колективів співають не лише в Україні (“Щедрик”, керівник І.Сабліна; Великий дитячий хор Національної радіокомпанії України, керівник Т.Копилова), а й за рубежем (естонський хор “Еллерхейн” під керівництвом Х.Каллюсте). Тож, без сумніву, монументальні кантати для дитячого хорового виконання Лесі Дичко відкрили нову сторінку в українській хоровій музиці для дітей, засвідчили високий фаховий рівень митця, її яскравий талант і нескінченні творчі можливості на шляху прогресу в даній галузі мистецтва” [11].

Твори Л.Дичко (зокрема фрагменти з літургії) популяризує молодіжний хор “Світич” Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (керівники хору Людмила Шумська та Людмила Костенко) – неодноразовий переможець престижних міжнародних та всеукраїнських конкурсів, учасник фестивалів, важливих державних акцій, урядових концертів. Колектив веде інтенсивну гастрольну діяльність і представляє українське мистецтво в Італії, Німеччині, Угорщині, Польщі, Сербії, Туреччині, але своїми найвагомішими здобутками вважає перемогу на ІІІ Національному хоровому конкурсі ім. М.Леонтовича та на І Всесвітній хоровій Олімпіаді в Австрії, де “Світич” виборов Золоту медаль. Однак 2009 рік приніс колективу нові досягнення: оргкомітет XV Міжнародного хорового фестивалю “NANSY VOIX DU MONDE” (Франція), який у цьому році відзначив тридцяті річницю існування, визнав “Світич” кращим хором фестивалю – тому він був удостоєний честі завершувати великий заключний концерт. Наш колектив нагороджений “Почесним дипломом” і спеціальним призом – символом фестивалю “NANSY VOIX DU MONDE”. Протягом п’яти днів фестивалю ним було відпрацьовано вісім концертів, проведено декілька творчих зустрічей із французькими хорами, у яких поряд з обробками народних пісень і композиціями Є.Станковича, Г.Гаврилець виконувалися твори Л.Дичко. Народна артистка України, лауреат Національної премії України ім. Т.Шевченка відзначила: “Світич” є окрасою не тільки Ніжина, але й всієї України. Йому притаманна чистота інтонацій, гармонійність ансамблю, серйозна робота над драматургією твору. Обоє художніх керівників та диригентів хору – заслужені діячі мистецтв України Людмила Шумська та Людмила Костенко – є справжніми музикантами, майстрами своєї справи” [3]. Львівський молодіжний хор “Євшан” має у своєму репертуарі чимало творів композиторки, серед яких “Сонячний струм”, “Лісові далі”, “Ой, зеленое деревце-каліно”. У 1999 році в програмі гастрольного туру по Німеччині колектив із великим успіхом виконував першу частину з її літургії “Благослови, душе моя, Господа”.

Органні композиції Л.Дичко незмінно включає до своїх програм переможниця ряду міжнародних конкурсів, солістка Національного будинку органної та камерної музики заслужена

артистка України Ірина Калиновська, яка виступала із сольними концертами в Прибалтиці, Росії, Білорусі, Молдові, Словаччині, Югославії, Польщі, Німеччині, Італії, Фінляндії, Англії. Послідовною популяризаторкою українського органного мистецтва є солістка Національного будинку лауреатка Всеукраїнського конкурсу органістів Ольга Дмитренко, яка брала участь у численних міжнародних органних фестивалях в Україні, Росії, Литві, Латвії, Вірменії, Польщі, Німеччині, Італії, першою презентувала твори українських композиторів Л.Дичко, В.Зубицького, М.Шуха, Б.Льонка, Г.Саська, В.Гончаренка, Н.Самохвалової, І.Щербакова, В.Губи, Л. та Ж.Колодубів.

Однак сама композиторка не обмежується лише творчою роботою, вона активно включається в процес формування виконавської традиції, налагоджує новітні шляхи мистецької співпраці, сприяє популяризації українського мистецтва у світі. Л.Дичко – член журі хорового конкурсу ім. М.Леонтовича, оргкомітетів фестивалів “Київ-Музик-Фест”, “Музичні прем’єри сезону”, член почесного комітету хорового фестивалю “Золотоверхий Київ”, член журі Всесвітнього хорового конкурсу сучасної музики в м. Дебрецен (Угорщина) та голова журі хорового Форуму християнської молоді України (Київ, 1999). Як член хорової комісії композиторка була в Грузії, Вірменії, Ірані, країнах Прибалтики й дальнього європейського зарубіжжя (зокрема, у Франції). 1989 року на запрошення канадської діаспори вона відвідала хоровий симпозіум в Едмонтоні, грандіозний за масштабністю захід, який об’єднує провідних діячів хорового мистецтва та виконавські українські хорові колективи з усієї Канади. “Там я познайомила з пані Марією Дитиняк та її чудовим хором “Дніпро”. Їй я присвятила свою хорову акапельну оперу “Золотослов”, – згадувала згодом Леся Дичко. – ... У мене в Канаді багато друзів – піаністи Люба та Іриной Жуки, співачка Лілея Волянська, яка виступала в нашій опері. Я дуже люблю цих людей і присвятила їм декілька своїх творів. З Лілеєю Волянською ми зараз працюємо над компакт-диском, де вона виконує фрагменти з кантати “Червона калина” та духовну музику” [2]. Позицію композиторки великою мірою ілюструє теза, висловлена інтерв’юерці газети “День”: “У мене була зухвала думка, яку я може й досі не залишаю, – створити хорову лігу українців і через неї об’єднати всі українські хори світу” [2].

Так, у складі оргкомітету фестивалю “Прем’єри сезону” Леся Дичко співпрацює з Ольгою Шокало-Бенч, Ігорем Щербаковим, Анатолієм Кориськом, Інною Євещкою, Ганною Гаврилець, Галиною Степанченко, Сергієм Зажитьком, Андрієм Матвеевим, Ганною Щербаковою та прес-секретарем фестивалю Іриною Сікорською. Цей захід відбувається під егідою Міністерства культури і туризму України, Національної спілки композиторів України, Головного управління культури і мистецтв Київської міської державної адміністрації, Фонду сприяння розвитку мистецтв. “Фестиваль показав вседозволеність у позитивному значенні слова, тяжіння до природності в поєднанні з екзотичністю, злиття різних видів мистецтва; до асоціацій з древніми язичницькими обрядами, з театром. Як приклад можна навести хореографічну версію Фресок для фортепіано “Алькасар. Дзвони Арагона” Лесі Дичко¹. ... Яскрава музика, яка немовби породжувала в уяві спекотні пейзажі та екзотичну архітектуру Іспанії, в першому творі поєднувалася з оригінальною сучасною хореографією... Мабуть, головне завдання фестивалю – надати публіці вирішувати долю нових музичних опусів, створити тим самим для себе сучасне культурне середовище, яке включало б у себе талановиті, нетривіальні твори” [1].

Серед фестивальных подій “Київ-Музик-Фест” вагоме місце займають прем’єрні виконання творів зарубіжних (з Норвегії, Фінляндії, США) та українських авторів, серед яких В.Сильвестров, І.Щербаков, Ю.Іщенко, Л.Колодуб, Б.Фільц, Л.Дичко та інші.

Другій літургії Л.Дичко в програмі фестивалю “Київ-Музик-Фест’94” був присвячений спеціальний концерт у Києво-Могилянській академії, де твір виконували три камерні хори: “Київ”, “Хрещатик” і “Відродження”. “Значущість цієї події зібрала в Конгрегаційному залі усіх зарубіжних композиторів і музикантів, які брали участь у фестивалі. Грандіозна художня ідея з вичерпним охопленням літургійного дійства, втілена авторкою з оперною рельєфністю і концептуальною силою конфліктної симфонічної драматургії” [9].

¹ Виконання відбулося на фестивалі 2006 року.

Прем'єрні виконання "Цвітіння вишні" із циклу "П'ять прелюдій в стилі "жень-шуй" на вірші японських поетів (1989) у Будинку вчених НАН України та фортепіанних композицій "Замки Луари" (1994), "Алькасар. Дзвони Арагона" (1995) у Концертному залі Спілки композиторів України відбулися в рамках дев'ятого "Київ-Музик-Фест'98" (27 вересня – 3 жовтня).

У фестивалі 2000 року композиції авторки фігурували в ряді програм, у т. ч. у "Хорових антифонах", де прозвучала духовна музика сучасних українських композиторів: фрагменти літургії Л.Дичко, псалми "Які любі оселі Твої, Господи Саваоте" Є.Станковича, "Молитва" В.Зубицького та "Дякуйте Господу" В.Степурка. Однак, подією міжнародного фестивалю стало виконання синкретичного театралізованого дійства композиторки. "На тлі основної духовно-канонічної лінії фестивальних концертів яскраво виокремилися ... "Французькі фрески" Л.Дичко ... "Фрески" з їх театралізацією й використанням різноманітних візуальних ефектів, блискуче продемонстрували можливості синтезу музичних і хореографічних засобів. Чітка скоординованість учасників виступу сприяла створенню цілісного враження від цього монументального й водночас вишуканого твору. Безсумнівно, колоритним і технічно досконалим було виконання партитури хором "Хрещатик", який на фестивалі вкотре продемонстрував високий рівень майстерності, максимальної мобільності" [4].

Прем'єрне виконання концерту Лесі Дичко "Швейцарські фрески", написаного на духовні вірші (німецькою, французькою, італійською та ретороманською мовами) у 6-ти частинах для читців, мецо-сопрано, дитячого й мішаного хорів, органа, читця та перкусії, здійснив у фестивальній програмі 2002 року муніципальний хор "Хрещатик" (керівник Лариса Бухонська). "Представник посольства Швейцарії, присутня на концерті, відмітила, що цей музичний твір є першим, який об'єднав в собі чотири швейцарські мови. В цілому полотно вразило масштабністю задуму, яскравою контрастністю різноманітних за настроєм частин, традиційною для метра сучасної музики вишуканістю хорової поліфонії" [5].

19-й Міжнародний фестиваль "Київ-Музик-Фест – 2008", який тривав із 27 вересня по 5 жовтня, проводився в кращих концертних залах Києва, де виконувалися оперні й симфонічні, хорові та камерно-інструментальні твори 130 композиторів, з яких 97 – українці. До участі в мистецькій акції були запрошені композитори з Канади, Швейцарії, Німеччини, США, Японії та інших країн. У рамках 19-го Міжнародного фестивалю "Київ-Музик-Фест – 2008" відбулася науково-теоретична конференція.

"Окрасою камерної частини фестивалю став концерт фортепіанного дуету з Канади у складі заслужених артистів України Люби та Іриней Жуків. Ці імена добре відомі в Україні, бо обидва піаністи – викладачі і роблять чималий внесок у процес музичної освіти нашої країни... До програми виступу дуету, який відбувся 30 вересня у Малому залі НМАУ, увійшли твори сучасних композиторів України, Канади, Естонії... Завершила концерт прем'єра другої частини Драматичного триптиху Лесі Дичко. Твори пані Дичко завжди викликають різноманітні асоціації. Згадана частина триптиху не проста для сприйняття, і, можливо, не всі ідеї та почуття композитора слухачі вловили з першого разу прослуховування. Але, безперечно, високе професійне виконання фортепіанного дуету Люби й Іриней Жуків, їхнє бажання передати слухачам ті емоції і думки, на які їх надихнула нова музика, та загалом їхній ентузіазм просвітителів заслуговують на велику пошану і вдячність. У світі існує небагато фортепіанних дуетів, які протягом десятиліть зберігають свій склад і артистичне кредо, пропагуючи сучасну музику, а особливо українську" [7]. На згадуваному камерному концерті були присутні Л.Дичко та Г.Ляшенко, чий твори також виконувалися в програмі вечора.

У тексті ювілейного привітання з Української Вільної Академії наук у США президента Олекси Біланюка та генерального секретаря Тамари Булат згадується: "Ми пишаємося Вашою безнастанною творчою працею, яка підносить престиж українського народу і його культури, Ваші твори звучать у багатьох країнах світу, зокрема, й в Америці (нам пам'ятною є Ваша "Ода" для фортепіано, присвячена 50-річчю УВАН, яка прозвучала на ювілейному вечорі в Нью-Йорку). Ваші симфонії і кантати, літургії і балети, багаточисленні інструментальні й вокальні твори позначені новаторськими ідеями та оригінальними жанровими формами".

Ще однією формою міжнародної співпраці задля популяризації українського мистецтва є підготовка та запис CD-дисків. Музичні композиції Л.Дичко записані в ряді українсько-

німецьких проєктів¹. На окрему увагу заслуговує подвійний CD-ROM “ОДВЕРТОСТІ ТАЇНИ” (2003 р.) – мультимедійна база даних українських композиторок, який містить текстову, аудіовізуальну інформацію (біографічні дані, твори та виконавці), до якого увійшли “Урочиста літургія” для мішаного хору а саррелла у виконанні муніципального камерного хору “Київ” (диригент Микола Гобдич) та одноактна опера-ораторія “Золотослов” на народні слова для солістів і мішаного хору а саррелла, яку виконали Ніна Матвієнко, народна хорова капела “Орея” (диригент Олексій Вацек) і Київський муніципальний камерний хор “Хрещатик” (диригент Лариса Бухонська).

Підсумовуючи наведений огляд виконань композицій Л.Дичко видатними інтерпретаторами, можна зробити певні узагальнення. Інтеграція сучасного українського музичного мистецтва у світовий мистецький процес (на прикладі творчості Л.Дичко) відбувається завдяки:

- 1) гастрольним і конкурсно-фестивальним програмам вітчизняних виконавців, які орієнтовані на цільову й послідовну презентацію його високовартісних національно-самобутніх зразків;
- 2) прочитанням українських творів представниками музичного мистецтва зарубіжжя, що сприяє його міжнародному престижу і є свідченням визнання художньої вартості поза національного масштабу;
- 3) включенню новітніх творів українських митців до концертних програм солістів і виконавських колективів діаспори, що зумовлює налагодження мистецьких і духовних контактів, новітніх прогресивних форм співпраці з представниками нації в зарубіжжі, вносить оновлення в їх концертний репертуар та усвідомлення поступу в розвитку національного мистецтва;
- 4) ініціюванню та участі в міжнародних мистецьких акціях різного спрямування (конкурсах, фестивалях, релігійних, молодіжних програмах, ювілейних урочистостях тощо);
- 5) реалізації медійних та інтернет-проєктів, що уможлиблює широкий і вільний доступ до ознайомлення й вивчення мистецьких досягнень українського музичного мистецтва;
- 6) здійсненню, тиражуванню й поширенню за межами країни аудіозаписів, телевізійних і відеопрограм, реалізованих національними мистцями та в співпраці з представниками діаспори й зарубіжжя, у яких зафіксовані особливо високі за мистецькою планкою взірці прочитань новітнього музичного мистецтва України;
- 7) стимулюванню, науковою осмисленню творчого та виконавського досвіду українських митців, сприянню й участі в наукових дослідженнях, конференціях, інтерв'ю, круглих столах з указаних питань.

1. Жукова О. Музика високої якості. Кияни почули двісті прем'єр останнього сезону / О. Жукова // День. – 2006. – № 57. – 6 квітня.
2. Зосим О. Леся Дичко: “Я мрію об'єднати вся хори світу” / О. Зосим. – День. – 1999. – № 216. – 23 листопада.
3. Кавунник О. НІЖИН-НАНСІ-ПАРИЖ – ювілейний тур Світлича / Олена Кавунник // Сіверщина. – 2009. – 26 червня.
4. Костюк Н. “Хорові антифони” / Наталя Костюк // Музика. – 2000. – № 6.
5. Летичевська О. Форпост академічної музики. “Київ Музик Фест” зберігає завойовані позиції / О. Летичевська // День. – 2002. – № 187. – 15 жовтня.
6. Степаненко Н. Леся Дичко – явище в українській музиці / Н. Степаненко // Науковий вісник НМАУ імені П.Чайковського. – 2004. – Вип. 35. – С. 11–19.
7. Строчан Н. Музичний Київ / Наталія Строчан. – Режим доступу : http://www.infoukes.com/new/pathway/48-49-2008_Page-26-1.html.

¹Матвієнко Ніна. Золотослов / Камерн. хор “Хрещатик”, худож. кер. і диригент Л.Бухонська; Запис: студія “Аркадія” (КП “Симфокарє”). – [К.] : АТ “Росток Рекордс”, 1997. – 1 кд. (63 хв 40 с) + Бр. (4 с.: портр., іл.). – Зміст: 1. Л.Дичко. Золотослов ... 22. Щедрик, щедрик. – Зроблено в Україні. – DDD. – ISBN CD-0001; Матвієнко Ніна. Золотослов. – К. : КП “Оберіг-XXI”, 1999. – 1 мк. (62 хв 8 с, стерео) + Обкл.: портр. – Зміст: 1. Л.Дичко. Золотослов ... 22. Щедрик, щедрик: Нар. пісня. – Запис 1998 р. – ISBN O-001-4.

8. Панькевич Ю. Проблеми інтерпретації творів сучасних українських композиторів в контексті європейського виконавства / Юлія Панькевич. – Режим доступу : <http://www.tspu.edu.ua/php1/include/pauka/conferenc/online/global/mystectvo/pankevych.pdf>.
9. Пархоменко Л. Дивосвіт музики Лесі Дичко / Л. Пархоменко // Культура і життя. – 1994. – № 41. – 5 листопада.
10. Проскура Н. Виступ хору “Хрещатик” в Берліні / Наталка Проскура // Veranstaltungen Zentral Verband Ukrainer in Deutschland in Zusammenarbeit mit Städtepartnerschaftverein Wilmersdorf. – Режим доступу : <http://www.zentralverband-ukrainer.de/archivVeransatlungen.html>.
11. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів) / Б. Фільц. – Режим доступу : <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art22.htm>.

Среди украинских композиторов, чьи произведения особенно широко интерпретируются в мире и трактуются как репрезентативная часть современной национальной музыкальной культуры – Лесья Дычко. Ее шедевры представляют музыкальное искусство Украины на фестивалях, конкурсах и в концертных программах многих стран мира: США, Канаде, Великой Британии, Германии, Голландии, Бельгии, Дании, Испании, Италии, Венгрии, Болгарии, Польши, России, а также Украины. Творчество Л. Дычко достаточно показательное в ракурсе популяризации украинского профессионального искусства в мировом масштабе.

Ключевые слова: *композиторское творчество, популяризация, интерпретация, интеграция, презентация.*

Lesya Dychko is a Ukrainian artist whose works are widely interpreted in world and are treated representative constituent of modern national musical culture. Her works represent musical art of Ukraine at festivals contests and concerts in numerous countries of the world USA Canada France Italy Hungary Bulgaria Poland Russia and Ukraine. Works of Lesya Dychko are significant in the aspect of global popularization of Ukrainian professional art.

Key words: *composers works, popularization, art actions, interpretation presentation.*

УДК 78.072 : 06.05

ББК 85.311

Наталія Толошніак

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ТА ХУДОЖНЬО-МАСОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ТОВАРИСТВА “ПРОСВІТА” ГАЛИЧИНИ В ПУБЛІЦИСТИЧНІЙ СПАДЩИНІ БОРИСА КУДРИКА

У статті окреслюється амплітуда науково-методичної проблематики публіцистичних зацікавлень знаного українського музикознавця, критика, композитора Бориса Кудрика стосовно культурно-освітньої та художньо-масової діяльності товариства “Просвіта” Галичини, яка розкривається автором на шпальтах Місячника освіти – виховання – культури “Просвіта”.

Ключові слова: *“Просвіта”, художньо-масова діяльність, хор, читальні оркестри, драматичний гурток, науково-методична проблематика, публіцистика.*

Музично-теоретична спадщина доктора музикології Бориса Кудрика (1897–1952) представлена досить об’ємно й розкриває широке коло зацікавлень дослідника та напрямів його діяльності: історичне музикознавство, фольклористику, музичну критику, публіцистику.

Музично-критична, публіцистична та музикознавча діяльність композитора, разом з його педагогічною діяльністю та іншими сферами, творять цілісний портрет непересічного митця української музичної культури першої третини ХХ століття.

Наукові статті, рецензії (переважна більшість була написана в 30–40-х роках ХХ ст.), музикознавчі нариси, виголошені численні реферати Бориса Кудрика – це величезна й титанічна праця. Багато із цих робіт не втратили й донині своєї значущості та актуальності.

Дописи Б.Кудрика представлені в популярних на той час періодичних виданнях Галичини: “Діло”, “Нова Зоря”, “Мета”, “Неділя”, “Життя і знання”, “Дзвони”, “Українська музика”, “Наші дні”, “Львівські вісті”, “Краківські вісті” і складають значну кількість наукових розвідок (близько двохсот), що свідчить про надзвичайну працездатність, цілеспрямованість, організованість та інтенсивність роботи критика-музикознавця, а також про широке коло наукових інтересів музикознавця [14].

Музикознавча діяльність Бориса Кудрика ще недостатньо вивчена, бо доступ до багатьох матеріалів став можливим лише після посмертної реабілітації митця в 1993 році. Окремі напрями наукової діяльності й аналіз деяких жанрових сфер його творчої спадщини вже знайшли свій безпосередній відгук у науковій літературі [10–13].

Тому **метою** розвідки є виявлення амплітуди науково-методичної проблематики публіцистичних зацікавлень Бориса Кудрика стосовно культурно-освітньої та художньо-масової діяльності товариства “Просвіта” Галичини, яка розкривається автором на шпальтах Місячника освіти – виховання – культури “Просвіта”.

Діяльність громадського культурно-освітнього товариства “Просвіта” в Галичині, яке було засноване кращими представниками української інтелігенції в 1868 р., була одним із помітних явищ вітчизняної історії другої половини XIX – першої половини XX ст. Цей період – один із найважливіших у формуванні української національної культури в Галичині, що становить цілу епоху, яка характеризується загальним піднесенням національної духовності та професіоналізації музичного життя. У цей час створюються перші громадські осередки – народні доми, читальні, школи; організуються театральні гуртки, самодіяльні хорові товариства, мистецькі об’єднання, фахові навчальні музичні заклади, поява яких сприяла активізації концертного життя, спонукала до творчості галицьких композиторів і позитивно впливала на формування й становлення музичного виконавства.

Українська громадська організація культурно-освітнього спрямування “Просвіта” в Галичині стала найбільш масовою, впливовою, значущою культурно-освітньою силою. Вона відіграла активну роль у формуванні національної самосвідомості українців. Саме “Просвіта” взяла на себе роль всеосяжної громадсько-політичної інституції, матері багатьох культурних й економічних товариств, таких як “Рідна школа”, “Сільський господар”, “Січ”, “Сокіл”, “Союз українок” та інших.

“Просвіта” розпочала свою діяльність зі Львова, де 8 грудня 1868 р. відбулися установчі збори цієї культурно-освітньої організації. Першим головою Товариства у Львові був знаний композитор, диригент, гімназійний професор А.Вахнянин. Своїми завданнями воно вбачало, “щоби якнайскоріше утворити численну інтелігенцію, щоби повелічатися такою літературою, як у інших народів, щоби заснувати український театр, щоби мати українські гімназії й університети” [1, с.146].

Серед невідкладних завдань “Просвіти” було видавництво популярних книжок, а згодом відкриття читалень, створення хорових колективів, драматичних і спортивних гуртків, оркестрів, кооперативів, навчальних закладів, завдяки чому до її праці було залучено багато міщан і селянства. Філії й читальні “Просвіти” відкривали народні доми, бібліотеки, організували курси, проводили лекції, концерти, вистави, фестини, що сприяло залученню різних верств населення до просвітнянської діяльності.

Товариство пропагувало рідну мову через популярну літературу, часописи, що знайшли своє місце не лише в сотнях читалень, а й у тисячах помешкань галичан. “Просвіта” сприяла поширенню кращих здобутків української та світової культури.

Освітнє товариство “Просвіта” вело досить велику видавничу діяльність. Через друковані видання, читальні, самоосвітні, театральні, вокально-хореографічні, музично-інструментальні гуртки воно несло в широкі народні маси і культуру, і знання, і національну свідомість.

Виступи Бориса Кудрика на шпальтах часописів, які видавало товариство, у першу чергу Місячника освіти – виховання – культури “Просвіта”, розкривають велике коло зацікавлень митця в справі розвою хорового, оркестрового та театального аматорського мистецтва.

Особливої уваги заслуговує стаття музикознавця **“Про виховне значення й належне плекання народної пісні”**. Б.Кудрик, торкаючись такої важливої теми “виховного значення народної пісні”, зупиняється на декількох аспектах цієї проблеми. Це – вікова історія виховного значення народної пісні (від стародавніх греків і до сучасності); нерівноцінність окремих історичних періодів у визначенні вагомості виховного значення фольклорних взірців; роль народної пісні в моральному та ідейному вихованні як усього українського народу, так й окремої людини тощо.

Акцентує свою увагу автор і на вирішенні проблеми “плекання народної пісні”. Б.Кудрик зауважує, що “ми зі своїм багатством пісні, якого нам завидують чужинці, ми – маємо святий

обов'язок зайнятися нашою народною піснею як найосновніше, ми мусимо берегти її від загину, що приносить їй, велике місто і світ машин” [6, с.68].

У цьому сенсі дописувач найважливішу функцію покладає на диригентів просвітянських хорів. Він підкреслює, що: “Тут диригенти просвітянських хорів мають перед собою дуже важне, але й вдячне завдання. Тут замало тільки підготувати хори до концерту щоб потім ці підучені пісні, як це в нас звичайно буває, пішли на вічне забуття. Тут треба, крім концертних підготов звернути дбайливу увагу й на те, що співає наш народ при своїй щоденній праці. Тут треба викоринювати й різні погані звички при співі, всякі вигукування перекривлювання, півкання” [6, с.68].

Підсумовуючи свої міркування щодо виховного значення народної пісні, Б.Кудрик зазначає: “Сказав колись один мудрець, що гноблений народ, який шанує як-слід свою мову, має в руках ключі від своєї в'язниці. А ми додамо: гноблений народ, що ще й плекає як-слід свою пісню має навстіж відкриті двері своєї в'язниці” [6, с.68].

Продовженням попередньої теми слід вважати допис Б.Кудрика “Не занехуймо старого! (кілька слів у справі репертуарів наших просвітянських хорів)”. Автор висловлює думку про те, що незважаючи на те що “після закінчення світової війни, в добі відбудови культурного життя – наше українське хорове музикування опинилося на дорозі, зовсім відмінній від давнішої. ... Настала в нас нова пісня” [5, с. 33], треба не забувати давнішої музики, зокрема, місцевої, старогалицької. Автор мав на увазі твори Михайла Вербицького (1815–1870) й Івана Лаврівського (1822–1873) та їх найближчих послідовників: Анатолія Вахнянина (1841–1908), Віктора Матюка (1852–1912), а також твори Дениса Січинського (1865–1909) й Остапа Нижанківського (1862–1919). Тому, на його думку, надзвичайно показовою у вирішенні цієї проблеми була творчість визначного композитора Станіслава Людкевича, який зробив аранжування значної кількості старогалицьких пісень, які тривалий час майже не виконувалися. І тільки завдяки Людкевичу, як відзначає Б.Кудрик, такі пісні “починають співати. Це такі пісні як: “Там, де Чорногора”, “Як ніч мя покрие”, “З тої гори високої”, “Пою коня при Дунаю” й інші. Всі вони визначаються високо вартними мистецькими мельодіями (нутами), тимто ці обробки Людкевича (на чоловічий та мішаний хор) – це неоціненний дарунок для наших хорів” [5, с.34].

У своїх висновках Б.Кудрик відзначає, що це “тільки початки великого гарного діла”, хоча вже зроблено досить багато у відродженні старогалицької пісні. Тому він із надзвичайним оптимізмом завершує допис побажанням: “Нехай же по узбіччях наших любих високих Карпат, Гологір, Товтрів, Розточчя, над Дністром, Серетом, Прутом та Сяном, і під шум наших рідних лісів та рідних нив загомонить непорочно-чистими звуками наша люба невмируща старогалицька пісня!” [5, с.34].

Цікавими з точки зору просвітницької, а також методичної роботи є статті музикознавця про оркестрові колективи при читальнях “Просвіти”.

Так, у публікації “**Наші читальні оркестри**” автор відзначає, що при читальнях приваляють “трубні” оркестри, тому що, на його думку, “трубна оркестра краще надається до походу, до святкувань під голим небом, ніж яка струнна, тимто їх у нас дуже мало” [4, с.99]. Ця стаття також містить методичний матеріал про “техніку гри” на духових інструментах, викладений доступною мовою, з розшифруванням термінологічного виконавського апарату. Важливе значення в справі розвою оркестрового виконавства, наголошує Б.Кудрик, займає репертуар, який “дуже первісний, невибагливий”. Він вважає, що не всі твори, які є в бібліотеках читалень, вартісні для виконання. Потрібно розширювати репертуар творами “усесвітньо відомих композиторів”, які мають стати базовими для освітянських оркестрів поряд із традиційними маршами та в'язанками народних пісень.

Безпосереднім продовженням попереднього допису Б.Кудрика слід вважати статтю “**Про те, як вести оркестральну пробу**”, у якій автор послідовно зупиняється на проблемі технічної готовності оркестрів до виконавської практики. І це він визначає, як “звертати увагу на гарний тон” [8, с.150]. Автор конспективно подає всі етапи методично-педагогічної підготовки оркестрантів: необхідність проведення планових репетицій, дисципліна відвідання “проб”, попередня репетиційна робота диригента з окремими оркестровими групами, технічна характеристика інструментів та особливості їх виконавської техніки, рекомендації диригентам до опрацювання різних жанрів творів для духового оркестру.

Наступна стаття Б.Кудрика, яка доповнює матеріал про функціонування оркестрів при читальнях “Просвіти”, присвячена проблемам підготовки струнних оркестрів, **“Про струнні оркестри в наших читальнях”**. Автор допису своєрідно пояснює необхідність створення струнних оркестрів: “Воно правда – трубні оркестри годяться до концертів, фестинів чи інших таких імпрез (улаштувань) під голим небом, і передусім до походів. Але ж у замкненій домівці, і то тісній, як то звичайно буває з сільською читальнею, така трубна оркестра не має досить місця, щоб звук розвинувся й тимто вона глушить. Отже в такому випадку добра була б і струнна оркестра, а в заможнішому селі чи містечку можуть при тій самій читальні бути нараз обидві оркестри, трубна й струнна, навіть із тими самими грачами” [7, с.198].

Цікавим, на нашу думку, видається навчально-проблемний напрям друкованого матеріалу. Автор спрямовує читачів у сферу пізнання основ інструментознавства. Борис Кудрик докладно зупиняється на інструментальному складі струнного щипкового та смичкового оркестрів, подає докладну характеристику окремих інструментів (стрій, діапазон, технічні можливості), а також висловлює думку, що “оснувати смичкову оркестру можна хіба лише при міській читальні. Учителю мусить рішуче володіти грою, бодай на скрипці, бо наука на цих струментах має своєрідні труднощі. Бо ж ніюдин смичковий струмент не має на струннику переділок для пальців, як їх мають мандоліни, гітари й тамбуріци – отже лише вишколеним слухом треба шукати належного місця для даного пальця на струні. А опісля численні відміни в орудуванні смиком, скорі пасажі (ряди дрібних нот), акорди, подвійні ноти й багато інших труднощів, заки вдасться вивчити хочби легкий оркестральний дострій до якого народного театрального твору зі співами, от хочби н. пр. “Ой, не ходи Грицю”! для такої мети лекше підвчити щипкову оркестру, очевидячки сильно обсажену, а ніколи – трубно!” [7, с.201].

Товариство “Просвіта” здійснювало низку різноманітних заходів, спрямованих на збереження й розвиток національної культури, плекання духовності та піднесення національної самосвідомості українського населення краю. Просвітницька діяльність здійснювалася через аматорські театральні, співочі, інструментальні та інші гуртки. “Найголовнішою формою просвітньої діяльності, – зазначав часопис “Народня Просвіта”, – було влаштування драматичних вистав і концертів” [9].

Театрально-мистецька діяльність “Просвіти” завжди відігравала суттєву роль у вихованні народу і його національній консолідації. Тому ця проблема також стала об’єктом обговорення на шпальтах часопису “Просвіта” в статті Бориса Кудрика **“Народна співогра”**. На думку автора, “театральні гуртки мають дуже часто гарні співочі та музичні сили. Коли взяти виключно українські театральні твори, що їх виконують ці гуртки, то ті твори майже всі народні оперети або співогри. Тимто тут хочимо поговорити, що таке народня співогра, як вона написана, як повстала й розвинулася, й які вигляди на майбутнє” [3, с.186].

Автор, визначаючи важливість розвою аматорського театрального мистецтва, висловлював необхідність знань історії розвитку театрального мистецтва, жанрових різновидів розважальних вистав українських авторів, найбільш відомих творів у жанрі співогри. Борис Кудрик також висловлює свої сумніви: “Невже ці старі співогри вже невжиток? Правда, слова до них, то так, але музика ні! Найкращий доказ того, це те, що такі співогорні пісні, як “Ми в луг підємо всі з косами” з “Підгірян” Вербицького, “Родимий краю” з Матюкового “Капряля Тимка” та ще не одна така, стали новими народніми піснями. А не такі то далекі часи, як “Підгірян” грали майже в кожній сільській та міській Читальні “Просвіти” [3, с.187]. А завершує музикознавець статтю переконливим зверненням: “Тому ми кажемо: Плекаймо по Читальнях наново нашу старогалицьку співогру! У сценічних творах Вербицького й Матюка живе невмирущий дух нашого рідного села, охопленого у мистецьку форму” [3, с.18].

Діяльність аматорських колективів “Просвіти” спричинилася до поживлення музичного життя всього галицького краю, позначилася на зростанні рівня розвитку культури та музичного мистецтва загалом і стала наймасовішою формою роботи філій і читалень товариства.

Отже, публіцистична спадщина Б.Кудрика відзначається широким спектром жанрів і різноманітною тематикою. Однак статті музикознавця, надруковані в часописі “Просвіта”, виконували необхідну пізнавально-просвітницьку та навчально-методичну функції, оскільки торкалися вагомих подій мистецького й виховного значення, впливаючи на рівень суспільної свідомості та високої духовності в українському середовищі. Борис Кудрик належав до непересічних

діячів музичної культури Галичини 20–40-х років ХХ століття. Його постать особливо вирізняється серед інших культурно-громадських діячів, а публіцистичні виступи музикознавця, музичного критика, рецензента на сторінках численної тогочасної преси відіграли позитивну роль у національному музичному процесі та сприяли розвитку й піднесенню музичної культури України.

1. Гринів О. “Просвіта”: історія і сучасність / О. Гринів // Українська народна енциклопедія. – Львів : Червона калина, 1996. – С. 146.
2. Грицан А. Просвітня зоря Прикарпаття / А. Грицан. – Івано-Франківськ : Сіверсія, 2001. – 180 с.
3. Кудрик Б. Народна співогра / Борис Кудрик // Просвіта. – 1937. – № 7–12. – Липень-грудень. – С. 186–187.
4. Кудрик Б. Наші читальняні оркестри: їх дотеперішній стан та як їх переформувати / Борис Кудрик // Просвіта. – 1936. – № 4–5. – Липень-серпень. – С. 99–100.
5. Кудрик Б. Не занехуймо старого! (кілька слів у справі репертуарів наших просвітянських хорів) / Борис Кудрик // Просвіта. – 1937. – Ч. 1–2. – Січень-лютий. – С. 33–34.
6. Кудрик Б. Про виховне значення й належне плекання народної пісні / Борис Кудрик // Просвіта. Місячник освіти – виховання – культури. – Львів, 1930. – Р. 1. – Ч. 3. – Червень. – С. 67–68.
7. Кудрик Б. Про струнні оркестри в наших читальнях / Борис Кудрик // Просвіта. – 1936. – № 8–9. – Листопад-грудень. – С. 198–201.
8. Кудрик Б. Про те, як вести оркестральну пробу / Борис Кудрик // Просвіта. – 1936. – № 6–7. – Вересень-жовтень. – С. 150–151.
9. Народня Просвіта. – 1924. – Ч. 10. – С. 150–151.
10. Толошніак Н. А. Борис Кудрик : бібліографія наукових праць, статей і рецензій / Наталія Толошніак // Kalophonіa: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2004. – Ч. 2. – С. 347–355.
11. Толошніак Н. А. Борис Кудрик – корифей рогатинської землі / Наталія Толошніак // Наукові записки. Серія “Мистецтвознавство”. – Тернопіль ; К., 2005. – № 2 (14). – С. 29–35.
12. Толошніак Н. А. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика / Наталія Толошніак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. V. – С. 74–84.
13. Толошніак Н. А. Наукові студії Бориса Кудрика в галузі церковної музики / Наталія Толошніак // Музика Галичини. – Т. VI / Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2001. – Вип. 5. – С. 165–169.
14. Толошніак Н. А. Музично-теоретична спадщина Бориса Кудрика / Наталія Толошніак // Матеріали до українського мистецтвознавства : зб. наук. праць. – К., 2002. – Вип. I. – С. 93–95.

В статье очерчивается амплитуда научно-методической проблематики публицистических интересов известного украинского музыковеда, критика, композитора Бориса Кудрика относительно культурно-образовательной и художественно-массовой деятельности общества “Просвіта” Галичины, которая раскрывается автором на страницах Месячника образование – воспитание – культура “Просвіта”.

Ключевые слова: “Просвіта”, художественно-массовая деятельность, хор, читальные оркестры, драматический кружок, научно-методическая проблематика, публицистика.

The article outlines the amplitude of the scientific and methodological problems of analytical interest known Ukrainian musicologists, critic, composer Boris Kudrik for cultural and artistic activities of media companies Prosvita Galicia, which is revealed by the author on the pages of monthly education – education – culture highly active.

Key words: highly active, art and mass activities, choir, reading orchestras, drama circle, scientific and methodological issues, journalism.

УДК 784.3
ББК 85.313(4 Укр.)

Марія Липецька

СТИЛЬОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ НІМЕЦЬКОЇ ПОЕЗІЇ В СОЛОСПІВАХ Б.ЛЯТОШИНСЬКОГО

Стаття присвячена науковому осмисленню нових стильових підходів щодо інтерпретації німецької поезії, продемонстрованих у камерно-вокальній творчості Б.Лятошинського. Проаналізовано ранні солоспіви композитора на слова Г.Гайне та Ф.Гebbеля. Констатується гармонійне поєднання в цих творах українських національних витоків і загальноєвропейської професійної зорієнтованості, притаманних індивідуально-стильовій манері молодого Б.Лятошинського.

Ключові слова: інтерпретація, німецькі поети, поетичний текст, солоспів, українське музичне мистецтво.

Першу третину ХХ століття можна розглядати як переломний етап соціально-історичного й культурного розвитку України, що привів до суттєво нових процесів у культурі й зокрема в музичному мистецтві. На зміну романтичній природі образів приходять як нові виразові системи, так і своєрідні “рефлексії минулого”. Композитори прагнуть поєднати національні традиції з новими естетичними віяннями, причому кожен із них знаходить свій неповторний шлях і формує художній світогляд, орієнтуючись на інші духовні ідеали, аніж попередники. Так, наприклад, можемо відзначити розвиток експресіоністичних і символістичних тенденцій у творах на слова німецьких поетів, написаних Борисом Лятошинським у ранній період творчості.

Метою наукової розвідки є осмислення нових стильових підходів щодо інтерпретації німецької поезії в українській музиці представлених у камерно-вокальній творчості Б.Лятошинського 20-х років ХХ ст. Відповідно в статті вирішуються такі завдання: а) аналізуються солоспіви Б.Лятошинського на слова Г.Гайне та Ф.Гebbеля; б) зіставляються пропоновані інтерпретаційні версії німецької поезії у творчості Б.Лятошинського та композиторів-романтиків попередньої історичної доби.

Солоспіви Б.Лятошинського раннього періоду ще недостатньо висвітлені в музикознавстві. Їм присвячено порівняно невеликі огляди в роботах Б.Фільц “Український радянський романс” [7], Ю.Малишева “Солоспіви” [6], Т.Булат “Романсы Б.Лятошинского” [1]. І найбільше, мабуть, у працях М.Копиці, яка пояснює таку ситуацію з ранніми творами композитора певними жорстокими історичними подіями, і тільки “волею і активними діями самого композитора та його старших колег-вчителів Р.Глієра та М.Мяковського невелика частина з них була надрукована” [2, с.9]. Проте докладніше їх вивчення має велике значення, оскільки в 20-ті роки цей жанр був провідним у творчості композитора й тоді формувався його індивідуальний стиль.

Лятошинський змінює наші уявлення про Гайне. Українські композитори ХІХ ст., які зверталися до поезій Гайне, не робили основний акцент на гайнівській іронії, а звертали увагу на лірико-психологічні рефлексії. У Гайне-сатирика вони побачили одночасно й найбільш хвилюючого лірика, тому намагалися підкреслити єдиний настрій, плавну мелодичну лінію. Лятошинський передає кожне слово гнучкою, індивідуалізованою інтонацією. Він продовжує лінію, котра виникла на межі ХІХ–ХХ ст. у “віршах з музикою”, у яких образи й інтонації тексту є основоположними та визначають увесь хід музичного розвитку. Це й зумовлює декламаційність мелодики, яка в Лятошинського близька до поетичної декламації.

Твори Лятошинського 1920-х років, хоч і написані на поезію Гайне, відображають експресіоністичні тенденції. Це, мабуть, найбільш своєрідні зразки інтерпретації німецької поезії в українській вокальній музиці, але й у них, незважаючи на один час виникнення (1922 р.), спостерігаються доволі відмінні між собою стилістичні орієнтації. Поетичний зміст лише частково може дати тут якусь пояснення. З кількох солоспівів на тексти Г.Гайне та Ф.Гebbеля, створених композитором у 1922 році, найменш оригінальним є хіба що солоспів “Весна грустит”, виразно орієнтований на традиційні моделі російської вокальної лірики, проте значно ускладнений розвитком гармонічної мови в бік хроматики й енгармоніки. Решта солоспівів, безсумнівно, більш оригінальні, зокрема “В піску на дальнім перехресті” та “Прокляте місце”, у їх поетичному змісті заторкуються містичні ноти, це близько кореспондує з експресіоністським колом образів і відповідними мовними засобами, до яких композитор схиляється в згаданий період творчості. Між солоспівами на слова Гайне та інших поетів, до яких Лятошинський звертається

в цей час (зокрема, російські символісти), є ряд спільностей на рівні музичної мови, найважливішими рисами якої в той період були: близька до речитативного викладу мелодична лінія вокальної партії (у солоспівах “Прокляте місце” та “В піску на дальнім перехресті” декламаційність мелодизується завдяки опорі на вузькооб’ємний звукоряд), характерний гармонічний фон у фортепіанному супроводі, експресивність якого забезпечується, головним чином, великими септакордами, інтервалами септими чи нони й ухилом у бік відносної атональності.

Невипадково Лятошинський об’єднує твори на слова німецьких поетів із солоспівами на слова інших поетів у відповідні міні-цикли, позначені опусами:

1922 р. – **ор. 5 П’ять солоспівів для баса й ф-но**

№1 “После боя”, сл. І.Буніна

№2 “На кладбище”, сл. І.Буніна

№3 “Старинная песня”, сл. Г.Гайне

російський переклад А.Шкафа, український переклад Г.Гріневича.

№4 “Похоронная песня”, сл. П.Шеллі

№5 “Мне снилось”, сл. Г.Гайне,

російський переклад П.Вейнберга, український переклад Г.Гріневича.

1922 р. – **ор. 6 Три солоспіви для низького голосу й ф-но**

№1 “Проклятое место”, сл. Ф.Геббеля

російський переклад І.Дорошука, український переклад М.Литвинця.

№2 “Листья шумели уныло”, сл. А.Плещеева

№3 “Зарыт на дальнем перекрестке”, сл. Г.Гайне

російський переклад П.Вейнберга, український переклад Д.Ревуцького.

1924 р. на слова Г.Гайне “Они любили друг друга” російський переклад А.Фета, український переклад Г.Гріневича.

та “Весна грустит”.

Хоча за даними списку творів Б.Лятошинського (вказано, що список відредагований автором – Б.М.Лятошинським)¹ ор. 5 поділений на дві частини, але немає двох солоспівів, які були недавно віднайдені й надруковані вперше в журналі “Музика” – “Вони закохались обоє” [4, с.16–17] та “Весна грустит” [3, с. 17]. Щодо солоспіву “*На черных парусах*”, то М.Копиця припускає, що це може бути один з варіантів назви “Стародавньої пісні” або йдеться про твір, який чомусь не включений у загальний перелік творів композитора [5].

ор. 5 Три солоспіви для баса й ф-но

№1 “После боя”, сл. І.Буніна

№2 “На кладбище”, сл. І.Буніна

№3 “Старинная песня”, сл. Г.Гайне

російський переклад А.Шкафа, український переклад Г.Гріневича.

ор. 5 bis Три солоспіви для голосу й ф-но

№1 “Похоронная песня”, сл. П.Шеллі

№2 “*На черных парусах*”, сл. Г.Гайне

№3 “Мне снилось”, сл. Г.Гайне

російський переклад П.Вейнберга, український переклад Г.Гріневича.

Раннім солоспівам Б.Лятошинського властива ще одна особливість, котра згодом стала типовою для цієї творчості композитора. Якщо в перших солоспівах мелодика розвивалася переважно по акордових звуках, то в наступних неакордові звуки використовуються у вокальній партії щораз вільніше. Характерним є також застосування великих септакордів – одна із суттєвих рис, притаманних гармонічному мисленню Лятошинського. Деякі солоспіви цілком побудовані на великих септакордах (“Прокляте місце”, “Стародавня пісня”). Як і в багатьох композиціях наступних періодів, у ранніх солоспівах цей акорд часто виступає в ролі тоніки.

У кульмінаційних моментах солоспівів дістав розвиток прийом тонального зсуву. Так, у “Стародавній пісні” в момент зміни в сюжетній лінії тексту відбувається й зміна тоніки – ля-до

¹Белза І. Б.М.Лятошинський. – К.: Мистецтво, 1947. – 62 с. та Запорожец Н. Б.Н.Лятошинский. – М.: Сов. композитор, 1960. – 174 с.

дієз-мі-соль дієз тонікою сі-ре дієз-фа дієз-ля дієз. Характерною рисою гармонічної мови ранніх солоспівів є її барвистість, переважно фонічність, зумовлена не функціональним зв'язком, а принципами зіставлень і зміщень. Вона й зумовила мініатюрність їх музичної форми.

Щодо інтерпретації поезії, то вона більшою мірою залежить від вдачі самого композитора. Тому, наприклад, в одній і тій самій поезії різні композитори роблять суттєво різні змістові акценти, безвідносно до мовних засобів чи навіть хронології. Це добре видно на втіленні “Стародавньої пісні” Г.Гайне Б.Лятошинським, з одного боку, і норвезьким романтиком Е.Грігом, з іншого.

Коли Лятошинський звертається до “Стародавньої пісні”, він, очевидно, не може оминати розповідного тону, властивого поезії, але робить це цілком інакше, ніж, приміром, Гріг. Останній, виходячи з розповідного тону вірша, підкреслює баладні риси, що спричинює переважну діатоніку з деякими рисами архаїки та дуже “врівноважену” куплетну (строфічну) форму. Натомість Б.Лятошинський підкреслює динаміку розгортання сюжету та вдається до вільного, речитативного за характером, розгортання вокальної партії (у наскрізній формі). Гріг, отже, акцентує в “Стародавній пісні” епічне, Б.Лятошинський зміщує акцент на трагічне.

Наступну групу солоспівів ор. 6 відкриває твір “Прокляте місце”, музика якого спочатку зворушує, а потім вражає досконалістю й завершеністю форми, де у 18 тактах немає жодної випадкової або зайвої ноти, усе розмірено, просто, лаконічно й гранично виразно. Відчувається досвідчена рука великого майстра, для якого немає проблем голосоведення й акордових послідовностей, є тільки біль у серці та невідступна потреба перелити його у звуки.

Так поетично змалював Ю.Малишев один із перших солоспівів Б.Лятошинського “Прокляте місце”: “Якесь застигле, відчутне до мурашок на спині холодне звучання, побудоване на монотонно повторюваному чергуванні великих септакордів. У широкому розташуванні (понад три октави) вони дивовижно темні і примарні. *Lento misterioso. Piano pianissimo*. Краплини із сталактитів у похмурій печері... Або удари пульсу у мертвій тиші... Тиха речитативна фраза голосу. Друга – більш схвильована, на терцію вище – та сама послідовність акордів. Потім низхідний рух, сповзання в безодню. Ще більш схвильований голос і морок безнадійності в глухому унісоні низьких басів. Знову жажливий дзвін початкових септакордів, заціпеніння й розтавання в небутті. Слова:

Здесь цветы так высоко растут,
Здесь цветы все бледны, словно смерть;
Но меж них одинокий цветок
Посреди весь в багрянце стоит.

Его цвет не от солнца лучей:
Здесь не светит оно никогда,
Его кровью горячей земля
Напоила, напившись сама”.

[6, с.65].

Спорідненими є втілення поезії “Листья шумели уныло” (сл. А.Плещеева) Б.Лятошинським і М.Мусоргським. У них це не стільки солоспів, скільки монолог. Сам Мусоргський це підкреслює підзаголовком “Музична розповідь”, де особлива увага зосереджена на музичному висловлюванні тексту, що впливає вже із самого підзаголовка. Але в цьому випадку Мусоргський не прагне до точної фіксації мовних інтонацій у мелодії. Він прагне, як і Глінка, надати поетичному тексту прозвучати самостійно, обмежуючи мелодію невеликим діапазоном, не даючи яскравих кульмінацій. Музичний образ, як і в Лятошинського, сконцентрований у партії фортепіано, що ніби ілюструє перші слова тексту: “листья шумели уныло”.

Солоспіви ор. 5 і ор. 6 – це своєрідна рефлексія “Пісень і танців смерті” М.Мусоргського. У солоспівах Лятошинського передана філософська ідея життя й смерті через трагедійне трактування художніх образів. Ця музика емоційно стримана, декламаційна за характером інтонування. Але якщо в солоспівах ор. 5 образ смерті постає перед нами реально, то в солоспівах ор. 6 відбувається містичне відсторонення людини від самої себе, образ смерті проступає неначе крізь мереживо. “У трьох солоспівах ор. 6. привертають увагу елементи звуконаслідування,

дисонансовий принцип інтервально-акордових побудов, а також агогічна динаміка, яка втримується протягом усього циклу в межах pp – ppp” [1, с.75].

Вірш Г.Гайне “Sie liebten sich beide” (“Вони закохались обоє”) – одна з багатьох ліричних мініатюр з “Книги пісень”, навіяна нещасним коханням Гайне до його двоюрідної сестри Амалії. Кохання змальоване Гайне не тільки і не стільки в його вищих, поетично-напружених моментах, скільки в його розвитку, русі. Б.Лятошинський звертається до російського перекладу О.Фета “Они любили друг друга”, хоча цей вірш є і в перекладі Лермонтова, на який написали свої романси А.Аренський, М.М’яковський, Г.Свиридов.

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich,
Und wollten vor Liebe vergehn.

Sie trennten sich endlich und sahn sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben,
Und wussten es selber kaum.

Переклад М.Лермонтова (1841р.)
Они любили друг друга так долго и нежно
С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи.

Переклад О.Фета
Они любили друг друга,
Но каждый упорно молчал;
Смотрели врагами, но каждый
В томленье любви изнывал.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье,
И милый образ во сне лишь порою видали, –
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Они расстались – и только
Встречались в виденье ночном;
Давно они умерли оба –
И сами не знали о том.

У перекладі О.Фета, як і оригіналі Гайне, – це історія одного кохання, яке стало джерелом страждань і самотності героїв. Біль цього почуття (скоріше іронія) передається як одно з власних проявів у різноманітності відносин закоханих, які віддалилися один від одного із часом і забули про кохання, якого ніби й не було: “Давно они умерли оба – / И сами не знали о том” (О.Фет).

М.Лермонтов, на відміну від О.Фета, у своєму перекладі відходить від оригіналу.

Вірші Гайне й М.Лермонтова відрізняються всією своєю художньою побудовою, починаючи з ритму – трагічно напруженого дихання довгих, перенасичених рядків із вигуками й витриманими паузами в Лермонтова, і майже розмовних коротких інтонацій, що легко переходять рядок за рядком, у Гайне. У Лермонтова – трагічний вирок любовній драмі, у Гайне – один із сюжетів любовного роману. У Лермонтова – розставання героїв відбувається “в безмолвном и гордом страданьи”, у Гайне – вони просто “розійшлися”. Якщо в Гайне вони “не помітили” як померли, то в Лермонтова для них “наступило за гробом свиданье”, і після довгої паузи ключним акордом сумних роздумів Лермонтова звучить мотив трагічної приреченості на самотність, “но в мире новом друг друга они не узнали”.

Саме в цих творах глибоко поєдналися національні та загальноєвропейські цінності з об’єктивно-індивідуальним світобаченням молодого митця. З листів Б.Лятошинського до Глієра та програм концертів видно, що ці солоспіви часто виконувалися протягом 1920-х років, а в 1926 році відбувся концерт, де виконувалися лише солоспіви Б.Лятошинського. Знову солоспіви Б.Лятошинського, написані в ранній період творчості (1915–1925), прозвучали після довгої перерви в 2000 році на Київ-Музик-Фесті, їх виконали І.Даценко, В.Буймістр, Т.Странченко, Г.Кабка та підготували Іван Карабиць і Анатолій Ільїн.

Без сумніву, солоспіви Б.Лятошинського 20-х років – значна віха творчого шляху композитора – є дуже цінним внеском в українське музичне мистецтво. Тут не можна не погодитися з

оцінкою, даною їм у праці Ю.Малишева “Солоспіві”: “... в романсах Лятошинського український солоспів ... робить гігантський стрибок і підноситься на рівень найвищих досягнень професійної музики свого часу. Цим відразу знімається давня гостра проблема дистанції між професійним рівнем української музичної творчості і більш розвинених музичних культур інших народів...” [6, с.69]. А М.Копиця зазначає, що “... це був блискучий початок процесу “входження” української культури в загальноєвропейський контекст. І Б.Лятошинський почав відлік Нової Доби українського Відродження” [2, с.8].

1. Булат Т. Романы Б.Н.Лятошинского: образно-тематическая и стилевая эволюция жанра / Т. Булат // Лятошинский Борис Николаевич : сб. статей / сост. М. Д. Копица. – К. : Муз. Україна, 1987. – С. 73–84.
2. Копиця М. Листи Майстра до Маргарити / М. Копиця // Музика. – 2000. – № 6. – С. 7–9.
3. Лятошинський Б. Весна грустит / Б. Лятошинський // Музика. – 1985. – № 1. – С. 17.
4. Лятошинський Б. Вони закохались обоє / Б. Лятошинський // Музика. – 2002. – № 4–5. – С. 16–17.
5. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Б. Лятошинський. – К., 2002. – Т. 1: Борис Лятошинський – Рейнольд Глієр: листи (1914–1956). – 768 с.
6. Малишев Ю. В. Солоспіві: нариси та нотатки про українську вокальну музику / Ю. В. Малишев. – К. : Муз. Україна, 1968. – 220 с.
7. Фільц Б. М. Український радянський романс / Б. М. Фільц. – К. : Наукова думка, 1970. – 124 с.

Стаття посвячена научному осмисленню нових стилевих підходів относительно інтерпретації німецької поезії в камерно-вокальному творчестві Б.Лятошинського. Проаналізовано ранні романи композитора на слова Г.Гайне і Ф.Гейбеля. Констатується гармоничне поєднання в цих произведениях українських національних істочків і загальноєвропейської професійної орієнтованості, присущих індивідуально-стильовій манері молодого Б.Лятошинського.

Ключевые слова: інтерпретація, німецькі поети, поетический текст, романс, українське музикальне мистецтво.

The article is dedicated to scientific reading of new stylistic approaches concerning the interpretation of German poetry shown in chamber-vocal works by B.Lyatoshynskyy. Composer's early romances based on the lyrics of H.Heine and F.Hebbel were analyzed. Harmonic combination of Ukrainian national sources and general European professional orientation in the works, peculiar to the individual stylistic manner of the young B.Lyatoshynskyy is stated.

Key words: interpretation, German poets, poetic text, romance, Ukrainian music art.

УДК 783.22

ББК 85.318.9

Ярослав Шипайло

МОЛИТВА “ОТЧЕ НАШ” У ХОРОВІЙ СПАДЩИНІ М.ВЕРБИЦЬКОГО ТА І.ВОРОБКЕВИЧА

Беззаперечне свідчення актуальності духовної тематики в музично-історичному процесі в Україні в період XIX ст. представлено в статті на прикладі хорових “Отче Наш” композиторів, які відкривають і творять новий етап розвитку національної культури крізь призму становлення ідеї романтизму як провідного стилю й напрямку в системі естетичних орієнтирів.

Ключові слова: Бог, молитва, музика, композитори, інтерпретація, “Отче Наш”.

Стаття присвячена розкриттю питання передумов вираження канонічних слів Господньої молитви в інтерпретаційному “полі” композиторів-романтиків. Актуальність тематики зумовлена потребою висвітлення на сучасному етапі принципів музичного втілення одного з текстів сакрального передання. З огляду на це, подаються тези науковців: М.Білінської [1], М.Загайкевич [2], О.Зелінського [3], Л.Кияновської [4, 5, 6], Л.Корній [7], Б.Кудрика [8].

Мета статті: прослідкувати сутність органічного синтезу канонічного слова й музики крізь призму композиторської інтерпретації в добу романтизму на прикладі хорових “Отче Наш” М.Вербицького та І.Воробкевича.

XIX століття – європейські ідеї філософського й літературного романтизму, головним чином австро-німецького, здобули широкий розголос у колах української інтелігенції, яка починає помічати свої традиції, культуру, власну історію, розглядаючи їх як ґрунт для самовизначення. Із цього огляду один з провідних музикознавців пише: “Духовна сфера того часу була однією з найбільших сфер у творчості не лише тогочасних галицьких музикантів, але й художників, поетів, архітекторів” [4, с.104]. Церква в той час виконувала особливо важливу роль у плані національного й духовного об’єднання українців (священники належали до української еліти в Галичині), а духовні семінарії були чи не єдиною можливістю для українців здобути ґрунтовну освіту. Стає зрозумілим, що національне відродження є немислимим без глибокого духовного оновлення й неможливим без опертя на нашу тисячолітню християнську традицію. Оскільки будь-яке національне відродження – це відбудова насамперед структури нації, її самосвідомості, тому в першу чергу сподвижницька культурно-просвітницька місія духовенства була скерована як на піднесення духовності й моралі народу, так і на запобігання асиміляції українства в польському й австрійському середовищі. “Ідея національності стала тією животною силою, яка зрушила русинів від апатії до усвідомлення своєї національної сутності, пам’яті про свою історію, звичаї і культуру” [5, с.27]. Романтичні ідеали в цей період торкнулися всіх видів мистецтва, але чи не найбільше – саме музики.

Активна рецепція естетики романтизму в українській композиторській школі Галичини виявляється (як нам видається) найбільш цікаво у творчості М.Вербицького й І.Воробкевича. При цьому варто зазначити, що ці тенденції проступають у їхньому доробку достатньо яскраво та своєрідно.

У плеяді видатних діячів української музичної культури М.Вербицькому належить особлива роль. Він передусім підхопив “естафету” розвитку музичного мистецтва після смерті Д.Бортнянського і продовжує українську національну традицію як у духовних, так й у світських жанрах, переосмислює інтонації національного фольклору відповідно до нових художніх пошуків європейських шкіл. Опираючись на національний фольклор, Вербицький упроваджує художні засади західноєвропейського романтизму в галицькій музичній культурі, виступаючи як зв’язуюча ланка поміж двома найвидатнішими постатями української класичної музики (Бортнянським і Лисенком). Якщо Бортнянський завершує добу класицизму в українському мистецтві, а Ведель, незважаючи на трансформацію ще барокових засад духовного концерту, у мелодиці та тематизмі підхоплює віяння сентименталізму, то починаючи від Вербицького в національній культурі стверджуються засади романтизму. Шукаючи європейський стильовий прообраз романтичної естетики, на котрому базується М.Вербицький, варто погодитися з Л.Кияновською, що найсправедливіше буде його окреслити “шубертівсько-веберівським” романтизмом. Разом із тим М.Вербицький належить до числа тих, хто закладав підвалини національної композиторської школи, сприяючи становленню самобутнього українського мистецтва та його органічного входження в систему європейської культури. Окреслюючи риси стилю духовної музики композитора, який дав початок новому етапові її розвитку, М.Загайкевич висловлює думку, що “...церковні композиції М.Вербицького у порівнянні з творчим доробком Д.Бортнянського, позначені далеко меншим розмахом музичного мислення і масштабності” [2, с.77]. Із цього ж огляду Л.Кияновська в статті “Релігійна творчість Михайла Вербицького” зауважує: “Саме такий стиль викликає найбільше контраргументів у музикознавців, котрі виходячи з еталонів духовного концерту Бортнянського і Березовського, і пам’ятаючи, що саме ці композитори були зразком для вихованців перемиської школи, закидають Вербицькому надто просту, несконпліковану музичну мову, як у застосуванні поліфонічної техніки, так і в гармонічних послідовностях” [4, с.106]. Духовні твори М.Вербицького хоч і прості за своєю композиційною технікою, але цілком відповідали вимогам церковного культу й естетичним потребам музичних слухачів. Так, зокрема, при аналізі хорових “Отче Наш” Вербицького в першу чергу звертає на себе увагу виразно пісенний характер зазначених творів, перенесений зі світської сфери тип мелодики, більш особистісний, подекуди навіть інтимний характер втілення “божественних” почуттів, відносна простота й демократичність музичного виразу. “У М.Вербицького семантика інтонацій [...] ясно вказує на камерно-ліричне осмислення біблійних текстів. Плавна, заокруглена мелодична фраза з виразними експресивними ходами у композитора співвідноситься з канонічними словами Біблії, як і в пісні музику емоційно наснажує,

виділяє тонкощі поетичного змісту – створює враження суб'єктивної заангажованості описаними у відповідному вірші подіями “Отче Наш” [4, с.109]. Церковна музика М.Вербицького, на думку Б.Кудрика, це: “...звучача емблема нашої галицької духовенщини”, у якій особливо відчувається “...сильний локальний колорит” національної культури, а такі твори М.Вербицького, як “Слава Єдинородний” As-dur, “Отче Наш” g-moll – “Навіки позістануть у народі [...] перлинами нашого релігійного духа” [8, с.94].

У творчому доробку композитора є два хорових “Отче Наш”, один з яких був написаний у 1846–1848 роках і надрукований у 1882 році в друкарні Івана Кипріяна. Форма цього твору складається з двох розділів. У першому розділі “Отче Наш” g-moll переважає компактне акордове чотириголосся, у якому окремо виділяється звернення до Бога з визнанням його сутності за структурою (4+4+3+8). М.Загайкевич із цього приводу зазначає: “...виразне розмежування чотиритактних фразових структур допомагає підкреслити семантику словесного тексту – чергування окремих звернень прохань”, а “...сумовита музика, яку проймає особливий душевний щем, сприймається як довірлива розмова з Богом” [2, с.77]. Другий розділ молитви в згаданій інтерпретації є більш емоційний, тут домінують морально-етичні почуття, починається він з квартету солістів. Мелодика музичного вислову поєднує в собі декламаційність і кантиленність, а подальше хорове tutti позначене більшою рухливістю голосів, вичлененням і протиставленням різних вокальних ліній. Потрібно відзначити, що М.Вербицький від Д.Бортнянського перебирає насамперед диференціацію фактури, замилювання до просторових зіставлень soli, ансамблевих звучань і tutti. Фактура, гармонічна логіка, драматургічний розвиток у духовних творах стисло підпорядковуються обраному композитором типу мелодики, а також специфічному прочитанню культового тексту, котрий переінтонується дуже докладно, і тому відтворюються найбільш тонкі нюанси словесного змісту. Із цього огляду Вербицький у більшості випадків обмежується доволі ясними й простими гармонічними послідовностями, які становлять органічну цілісність між словом і музикою, гнучко реагуючи на зміст і виклад канонічного вислову. Цікавим є і те, що музичний ритм, який підпорядкований силабіці тексту, також підкреслює значимість ключових слів молитви (наголоси тексту збігаються з довгими тривалостями в музиці). Тональний план у першому розділі зумовлений почерговим використанням мажору й паралельного мінору g+V+g+V, причому мажор, вносячи просвітлення в музичну тканину твору, додає елемент надії на вислухання конкретного прохання. Другий розділ написаний також у g-moll, і лише на кульмінації “Но ізбави нас” композитор використовує тональність c-moll – виражаючи почуття розпачу й благання, а в прикінцевому епізоді повертається до початкової тональності g-moll, довершуючи композиційний зміст молитви. Використання певних тональностей із часом позначені закріпленням конкретних емоційно-образних асоціацій (К.Стеценко. Панахида g-moll; І.Соневицький. Панахида g-moll). Семантика інтонацій у кульмінаційних епізодах цього звернення, які припадають на двох останніх проханнях молитви (“Не введи нас во іскушеніє” і “Но ізбави нас”), позначена подібністю з певними характерними ознаками в мелодиці до концерту М.Березовського Das Vater Unser. Змальовуючи агогічну побудову твору, Загайкевич виявляє своєрідну динаміку музики: “...від спокійного поважного тону, що виразно накреслюється у заповнених великими вартостями нот початкових тактів, до схвилюваного, збуреного, котра відтіняє загостреність прохання простити гріхи” [2, с.78]. При цьому важливим буде доповнити, що емоційної градації композитор досягає головним чином за допомогою фактурних засобів. Заключні такти хорової молитви “Отче Наш” складають по-класичному чіткий, розгорнутий каданс, що завершує молитву піднесенням, стверджувальним акцентом. Доречним є зауваження Б.Кудрика щодо місця цезури в поданому зразку, зокрема, він зазначає, що: “...в “Отче Наш” g-moll на мішаний хор цезура не на своєму місці: “Да будет Воля Твоя” кінчається пів паузою, хоча є ще нескінченне, і його продовження “Яко на небеси” починається в новій тонації, за те на черговому пограниччі речення між словами “земля” і “хліб”, де якраз треба цезуру, є радше лігатура через секундовий спад басів f-es-d” [8, с.94]. Серед редакцій цього твору найбільш поширеною є редакція Д.Січинського, хоча аналіз первісних текстів “Отче Наш”, за твердженням О.Зелінського, “...і без додаткових оздоблень [...] можуть зачарувати слухача, надати йому настрою відповідному молитовному змісту” [3, с.12].

Щодо хорового “Отче Наш” a-moll, аналогічного за формою до попереднього, то для цієї мініатюри є характерним поєднання піднесеного, поважного молитовного настрою з властивою

для романтичного мислення емоційною насагою ліризацією вислову. Варто відзначити, що цей приклад один із найбільш пісенно-демократичних у циклі й, за словами Л.Кияновської, “...за мелодикою близький до старогалицької елегії – де композитор використовує паралельно-перемінний лад міноро-мажору a-moll – C-dur. Проте навіть тут на словах “Не введи нас у спокусу” застосована улюблена романтиками прохідна послідовність П6 – DDVII – K64 – D” [4, с.109]. Важливо підкреслити, що в поданому зразку простежується використання композитором у мелодиці інтонацій галицької пісні-романсу. Побутовий лірико-споглядальний характер цього “Отче Наш” приводить до виникнення численних аналогій поміж ними й різноманітними народними піснями чи романсами. Так, зокрема, Л.Кияновська доречно зауважує, що: ““Отче Наш” a-moll у початкових тактах збігається за інтервальною послідовністю з поширеною особливо у священних колах старогалицькою елегією “Там, де Черногора”” [4, с.105]. На “Отче Наш” a-moll особливу увагу звернула Марія Загайкевич. Вона відзначає, що: ““Отче Наш” a-moll є виразно трактований композитором саме як молитва безпосередньо благального звернення до Бога” [2, с.82]. Справді, характер смиренного мовлення – прохання підкреслює введення в хоровій партії речитативних зворотів – повторів одного тону, а також розподіл окремих речень цезурами-паузами. Музика пройнята почуттям тихої покори перед Всевишнім і водночас настроєм душевного спокою та просвітлення. Характеризуючи хорове “Отче Наш” a-moll М.Вербицького, варто відзначити особливо ліричну сторону цієї мініатюри, у чому ця думка збігається з М.Загайкевич і Л.Корній, але Л.Корній додає, що в цій частині “...зароджується емоційна відкритість, посилюється особистісне начало, і лірика набуває індивідуалізованих рис” [7, с.157]. У побудові музичної тканини М.Вербицький часто користується зіставленням співу квартетів солістів з компактними хоровими tutti, що значно урізноманітнює темброву палітру. Цікаво зауважити, що Вербицький у своїх композиціях (хорових “Отче Наш”), наслідуючи західні традиції, організовує тактометричну систему в чітко окреслену побудову, яка протягом твору не міняється. Тональний план мініатюри динамічний і тим самим підкреслює основну суть молитви.

Одним із тих, хто продовжив традиції М.Вербицького, став композитор, письменник, педагог, громадський діяч Ісидор Воробкевич. “За провідними жанрами та стильовими ознаками І.Воробкевич був продовжувачем традицій Перемишльської школи [...], йому була близька інтонаційна сфера міського фольклору” [6, с.72]. Композитор працював у різних жанрах, але чи не найбільш плідно в хоровому (понад 400 хорів, з них близько 250 на власні слова) [9, с.59]. У збірнику “Церковні співи” упорядника Григорія Барановського (управителя хору в Кракові) [10] вдалося віднайти два хорових “Отче Наш” І.Воробкевича (одне під № 17 для однорідного чоловічого хору, а інше – № 18 для мішаного складу). У поданих зразках, подібно як й у Вербицького, простежується тісний зв’язок між музичною тканиною і текстом молитви. Для композитора-поета І.Воробкевича такий органічний синтез слова й музики є характерним. М.Білинська із цього приводу зазначає: “...Воробкевича слід оцінювати і як письменника, і як композитора одночасно”, і далі: “Слово і музика зрослися в нього в органічну єдність так міцно, як Млака і Воробкевич; що недоговорить Млака, те доспіває Воробкевич” [1, с.23]. У Господній молитві композитор підкреслює значимість буквально кожного ключового слова, добираючи при цьому різноманітні музично-виразові засоби. Так, зокрема, у першому випадку (“Отче Наш” для однорідного чоловічого складу) композитор, окрім повторень ключових символів у початкових трьох проханнях Господньої молитви, застосовує секвенційний принцип розвитку мелодики з елементами підголоска, створюючи певною мірою своєрідний сонористичний ефект переспіву між хоровими партіями тенора й баса. Сольні вставки на перемену із вступами хорового tutti у другій половині зазначеного твору, підкреслюючи сутність кожного з прохань молитви, по чергово підготовлюють два кульмінаційні моменти (“дай нам днес” і “от лукавого”), довершуючи інтерпретаційний зміст молитви “Отче Наш” кінцевого епізоду. Семантика інтонацій поданих кульмінаційних виражень позначена в мелодиці подібністю характерних інтервальних ходів із концертом М.Березовського *Das Vater Unser* (аналогічно, як і в М.Вербицького), а повторення слів “но избави нас” в І.Воробкевича слугує засобом для підкреслення емоційної виразності змісту канонічного слова в даному творі. У цілому композиція відзначається нескладною гармонізацією з використанням простих акордів основних ступенів, рідше подвійної доміанти та прохідних зворотів типу I, V₄₃, I₆, IV, V. Вірогідно цей взірць

був призначений і використовувався в літургійній практиці для сільських хорів, де люди не мають спеціальної відповідної музичної підготовки.

У черговому хоровому інваріанті “Отче Наш” із вказаного вище збірника І.Воробкевич, для окреслення квінтесенції кожного з прохань Господньої молитви, добирає аналогічні музично-виразові прийоми, що були вже використані ним у попередньо розглянутому прикладі. Сутність інтенцій-прохань у цьому випадку підкреслена й розгортається в більш насиченій різнобарвній ладогармонічній основі, яка сприяє глибшому емоційному насаженню в осягненні й осмисленні змісту молитви. За рахунок використання в мелодиці нот подрібненої тривалості, їх розспівування, інтервальних стрибків та елементів підголоска спостерігається помітна рухливість хорової фактури, яка тонко реагує на зміст Господніх слів, довершуючи інтерпретаційний зміст даного хорового звернення в типово романтичних ознаках згідно з усталеною традицією. Несподівані еліптичні відхилення наприкінці майже кожного з семи прохань молитви типу $T - DD$ (ім'я Твоє), $DD_2 - T_6 - D \rightarrow a$ (і на землі) і т. д. виражають, окрім індивідуальності стильових особливостей композиторського прочитання Господньої молитви, ще й присутність тісного контакту між словом і музикою, про що йшла мова раніше. У такий спосіб композитор зберігає концентрацію молитовного вислову в музичному втіленні, у якому органічно трансформується синергія божественного Логосу з людською співтворчістю. Цікавою особливістю цієї пам'ятки є відсутність другого прохання “да прийде царство Твоє”. Варто пригадати, що це ж саме прохання було відсутнє й у співаному варіанті “Отче Наш” із Львівського Ірмологіону другої половини 17 ст. Можна припустити, що композитор у цьому випадку вмісно випускає це прохання з огляду на історичну подію першого приходу Христа на землю, у якій вбачає довершений факт царювання в повноті волі Його “як на небі, так і на землі”, але в постійній боротьбі, про що засвідчують два останні прохання молитви “не введи нас во іскушеніє, але избави нас від лукавого”. Ще один важливий момент, який присутній і яскраво простежується в поданому інваріанті хорового “Отче Наш” І.Воробкевича, пов'язаний із повторенням слова “святиться” і його тлумаченням у контексті богословської візії святоотцівського передання. Мова йде про те, що композитор у музичному втіленні шляхом зміщення силабіки наголосу на слові “святиться” диференціює й підкреслює подвійне значення цього ключового символу, у повноті розкриваючи глибину змісту першого прохання в цілому. Так, зокрема, у першому випадку за рахунок наголосу й подовженням крапкою четвертої ноти в слові “святиться” відбувається наголошення другого складу, і в такий спосіб “Да святиться” за І.Золотоустим означає нехай прославиться [11, с.391]. У другому повторі цього слова на хоровому tutti (від усієї громади) засобом подрібнення основної долі на восьму ноту з крапкою й шістнадцяту композитор зміщує наголос з другого складу на перший, унаслідок чого сутність виразу “да святиться ім'я Твоє” набуває іншого значення: “Зроби нас святими, щоб ми прославляли ім'я Твоє” [11, с.392]. Певна річ, не випадковим є й те, що прохання про хліб насущний у цьому ж таки прикладі композитор приєднує до початкових трьох звернень “Отче Наш”, прослави (подібно як й у варіанті хорового “Отче Наш” з Літургії М.Березовського), ототожнюючи тим самим поняття хліба як поживи небесної (насушної), тобто прообразу Хресної жертви: “Я хліб живий, що з неба зійшов: коли хто споживатиме хліб цей, той повіки буде жити. А хліб, що дам Я, то є тіло Моє, яке Я за життя світу дам” (Євангеліє від Івана 6.51).

Розглянуті приклади хорових інтерпретацій “Отче Наш” у композиторській спадщині М.Вербицького й І.Воробкевича репрезентують чергове втілення сакрального тексту молитви у світлі романтичних ідей крізь призму української національного мелосу. Ці твори засвідчують органічність, індивідуальність відбору композиторами музично-виразових засобів, гнучкого їх використання відповідно до вимог нового часу й пануючого стилю, для створення нового типу церковної музики, наближеного рівночасно й до національно-фольклорних джерел, і до вітчизняної професійної традиції. Вербицький демонструє істотно відмінний від попередників тип музичного мислення, тяжіючи до сміливішого, вільнішого застосування експресивних, драматичних прийомів письма, глибше, уважніше вслухаючись у канонічне слово, у кожен його нюанс, і шукаючи для нього найбільш відповідного виразу в музиці. Л.Кияновська справедливо стверджує, що: “... композитор проходить типовий для романтичних митців шлях еволюції від безпосереднього, пісенно-узагальненого сприйняття поезії, використання жанрових стереотипів для конкретизації образного змісту на ранньому етапі розвитку стилю, до переживання речі-

тативно-драматичних зворотів у мелодії, індивідуалізації форми“ [5, с.67]. Натомість хорові “Отче Наш” І.Воробкевича, відтворюючи, з одного боку, видиму присутність Божого слова, а з іншого, – у музичному втіленні наповнюючись характерними рисами романтичної стилістики, започаткованої представниками перемишльської доби, віддзеркалюють глибоке особистісне проникнення митця в сутність канонічного тексту Господніх слів, виражаючи ще й велику відданість і ревність пастирського служіння ієрея Воробкевича в його священничому покликанні.

Варто відзначити, що музичний виклад поданих хорових зразків І.Воробкевича та М.Вербицького максимально пристосований і відповідний практиці богослужбового співу, привносять реальність пережиття й правдивої злуки з Богом у контексті літургійної відправи.

1. Білинська М. І. Воробкевич. Нариси про життя і творчість / М. Білинська. – К., 1958. – 51 с.
2. Загайкевич М. Михайло Вербицький / М. Загайкевич. – Львів : Місіонер, 1998. – 145 с.
3. Зелінський О. Отець Михайло Вербицький. Отче Наш / О. Зелінський. – Львів : Львівська богословська академія літургійних наук, 2001. – Вип. 1. – 11 с.
4. Кияновська Л. Релігійна творчість М. Вербицького / Л. Кияновська // Musica Galicijana : матеріали І міжнар. конф. [“Музична культура Галичини в контексті польсько-українських взаємин”]. – Жешув, 1997. – Т. 1. – С. 103–110.
5. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги-ХХІ, 2007. – 420 с.
6. Кияновська Л. Українська музична література / Л. Кияновська. – Тернопіль, 2002. – 147 с.
7. Корній Л. Історія української музики / Л. Корній. – К. ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. – Ч. 3. – 479 с.
8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 127 с.
9. Муха А. Композитори музичної діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 354 с.
10. Барановський Г. Церковні співи / Г. Барановський. – Краків, 1956. – 115 с.
11. Истолкование молитвы Господней словами святых отцов. – М., 1962. – 508 с.

Безупречное свидетельство актуальности духовной тематики в музыкально-историческом процессе на Украине в период ХІХ ст. представлено в статье на примере хоровых “Отче Наш” композиторов, которые открывают и являются родоначальниками нового этапа развития национальной культуры в процессе становления и распространения идей романтизма как главенствующего стиля и направления в отечественной системе эстетических ориентиров.

Ключевые слова: Бог, молитва, музыка, композитор, интерпретация, “Отче Наш”.

Indisputable evidence of vitality of spiritual themes in the musical and historical process in Ukraine during the period of the ХІХ century is presented in this article on the example of choral “Pater Noster” of the composers, that initiate and create a new stage in the development of national culture through the viewpoint of forming and strengthening of romantic ideas as the leading national system of esthetic aims and objectives.

Key words: God, prayer, music, composer, interpretation, “The Lord’s”.

УДК 78.071.1

ББК 85.313 (4 Укр.)

Катерина Івахова

МИРОСЛАВ СКОРИК: ДО ВИТОКІВ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ФЕНОМЕНА

Автор статті пропонує характеристику педагогічної діяльності відомого українського композитора Мирослава Скорика. Аналіз засад формування музично-педагогічного світогляду композитора дозволив визначити його наступні домінуючі риси, принципи, зміст, форми і методи музично-педагогічної діяльності.

Ключові слова: Мирослав Скорик, композиція, педагогічні принципи, методи навчання.

Звернутися до поданої теми спонукали міркування, які пов’язані, з одного боку, із ситуацією в музичній педагогіці сучасної України, з іншого, – з багатоманітними досягненнями славетного українського композитора Мирослава Скорика як педагога. Обидві ці сфери дозволяють зіставити й визначити лінії перетину “суб’єктивного – об’єктивного” в музично-педагогічному процесі. Тоді висвітлюється ряд сутнісних питань музично-естетичного виховання в

контексті проблеми пошуку людської сутності, що нею займалися деякі провідні вчені, філософи, мистці ХХ століття. Музика ж як важливий елемент впливу на розвиток духовного ества на сучасному етапі теж являє собою одну з ключових проблем, яка викликана процесами її соціального буття й поширення в різних вікових групах, професійних середовищах, національних групах тощо. Пізнання цих процесів є вельми складним і торкається найтонших матерій людської свідомості й підсвідомості. Проте недавно видана об'ємна монографія Л.Кияновської “Мирослав Скорик: людина і митець”¹, де вміщені “Діалоги” з Маестро, у котрих він висловлює, між іншим, і свої погляди на педагогіку, дозволила документально підтвердити гіпотези статті: єдність композиторського й педагогічного таланту Мирослава Скорика, який, у свою чергу, стимулювався обставинами його становлення як людини й митця, подіями його дитинства та юності.

Якщо окремі аспекти його композиторської, гастрольно-концертної, організаторської діяльності дещо висвітлені в наукових працях і публікаціях українських мистецтвознавців Л.Кияновської, Є.Дзюпини, М.Гордійчука, М.Загайкевич, В.Задерацької, Г.Конькова, В.Клина, О.Ващука, М.Боровика, В.Кожухаря, Н.Вігте, Г.Ляшенко, А.Терещенко, А.Снегірьової, О.Шевчук, Я.Якуб'яка та інших, то наукова, музично-педагогічна праця ушанованого митця й талановитого педагога поки ще не знайшла належного наукового узагальнення.

Тому дослідити принципи, зміст, форми й методи музично-педагогічної діяльності М.Скорика є актуальним і необхідним завданням музично-педагогічної науки та складає основну мету поданої статті. У цьому руслі слід проаналізувати шляхи формування його музично-педагогічного світогляду, який впливає на музично-педагогічну культуру видатного українського музичного діяча.

Треба підкреслити, що на формування музично-педагогічної культури М.Скорика впливало багато факторів. Одним із найголовніших чинників у формуванні його світогляду протягом дитячого і юнацького періодів були родинні музичні традиції, етнокультурні, релігійні, національні орієнтації його найближчого оточення, висока національно-культурна свідомість та інтелігентність усього родинного генеалогічного дерева.

Педагогічні традиції в родині Скорика мали давні й розмаїті корені. Його далекий родич із боку матері, Григорій Савчинський, був автором одного з перших у Галичині дидактичних віршів національно-патріотичного спрямування.

Після багатьох життєвих випробувань до педагогічної діяльності схилився і його дід, Михайло Скорик, який знайшов життєву опору й “сродну працю” саме в учительстві в селі Луки на Самбірщині.

Велику педагогічну працю провадив і його батько, Михайло Михайлович Скорик. Він, як і його сестра Ярослава, після закінчення Віденського університету присвятив себе роботі з учнями.

Тож Мирослав Скорик зростав у сприятливому духовно-інтелектуальному родинному середовищі, у родині, яка відігравала помітну роль у мистецькому, науковому, громадсько-культурному житті Галичини.

Співучою була вся родина по лінії його матері – Марії-Соломії Скорик, яка мала добрий голос, знала безліч пісень і вчила їх свого сина. Його дідусь по матері Володимир Охрімович був відомим фольклористом, збирав і записував народні пісні, думи, перекази західноукраїнського регіону. Соломія Крушельницька, славетна українська співачка, якій Мирослав Скорик доводився внучатим племінником, оскільки був внуком її рідної старшої сестри Олени, викладала після повернення в 1939 р. до Львова (до останніх днів свого життя) вокал у Львівській державній консерваторії ім. М.Лисенка. Саме вона першою помітила неабиякий талант внука своєї сестри й тим самим визначила подальшу професійну долю Мирослава.

Наведені приклади – лише невеличка частка педагогічного й педагогічно-мистецького родоводу Мирослава Скорика, але й вона дозволяє зробити висновок про його фундаментальну генетичну спадщину не лише в суто мистецькій площині, але й у педагогічних і конкретно – у музично-педагогічних предиспозиціях, закладених у кількох поколіннях родини Савчинських – Охрімовичів – Крушельницьких – Скориків.

¹ Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. – Львів : Вид-во журналу “І”, 2008.

1947 р. родину Скориків, як і багато інших галицьких сімей, звинувачених у націоналістичному русі, було депортовано зі Львова до Сибіру й поселено в м. Анджеро-Судженськ Кемеровської області.

У важких умовах політичних, економічних і національно-культурних утисків і обмежень батьки Мирослава знаходять можливість продовжувати його заняття музикою. Для проведення уроків по фортепіано й скрипці були запрошені політв'язні: Валентина Ксенофонтівна Канторова – колишня учениця знаменитого московського піаніста-педагога й композитора Олександра Гольденвейзера й Володимир Гаврилович Панасюк – політв'язень зі Львова, талановитий скрипаль, викладач місцевої музичної школи.

Повернувшись із батьками 1955 р. із заслання, М.Скорик успішно здає іспити та вступає на перший курс Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка по класу композиції.

Ще інший модус у спілкуванні з педагогами притаманний композиторові на наступному етапі – під час навчання у Львівській державній консерваторії ім. М.Лисенка у 1955–60 рр. Тут він очікував від своїх педагогів найбільшого розуміння його творчих задумів і новаторських ідей, підтримки в їх розвитку та втіленні, прагнув спілкування з метрами на рівні вільного творчого обміну думками, у якому педагоги мудро й тактовно, не пригнічуючи особистості учня, скеровували та коригували його мистецький талант у потрібне русло. Ці очікування не завжди справджувались і цим пояснюється, зокрема, конфлікт зі Станіславом Людкевичем і Романом Сімовичем, у яких навчався Скорик із композиції на перших курсах. Обидва ці знані й авторитетні педагоги не зрозуміли новаторського пошуку незалежного й оригінального в композиторських пошуках учня.

А от інший його педагог, у якого Скорик і закінчив навчання з композиції, професор, відомий польський композитор Адам Солтис, який ніколи не “натискав” на свого учня під час студій, зумів допомогти талановитому учневі сформуванню основні засади свого композиторського світогляду.

Тією ж обов'язковою, відповідною натурі Мирослава Михайловича взаємоповагою й усіялою підтримкою старшого колеги – учителя до молодшого – учня позначені власні стосунки зі студентами в його класі. Випробуваний і нерідко досить болісний особистий досвід навчання сформував вельми толерантне й уважне ставлення до своїх вихованців.

Навчання в консерваторії сформувало в М.Скорика не тільки композиторську індивідуальність, але й розвинуло музично-педагогічний світогляд, остаточно утвердило його музично-педагогічні принципи й зміцнило основи музично-педагогічної культури. Адже саме Львів і Львівська консерваторія ім. М.В.Лисенка були центром активного музичного життя. Тут концентрувалися кращі музичні діячі Західної України, вирувало духовно-мистецьке життя, що впливало на педагогічну культуру М.Скорика.

Завдяки діяльності видатних українських композиторів і музичних педагогів Станіслава Людкевича, Філарета Колесси, Василя Барвінського, Миколи Колесси, Романа Сімовича, Нестора Нижанківського, Іларіона Гриневецького, Адама Солтиса та інших музикантів Галичини, що гуртувалися навколо консерваторії, у Львові сформувалася могутня високопрофесійна композиторська й музично-педагогічна школа. Вони працювали в музичних школах, Науковому товаристві ім. Т.Шевченка, збирали й обробляли народні пісні та мелодії, виступали на сторінках преси. І Мирослав Скорик був активним учасником цих яскравих мистецьких подій, що утверджувало його як музиканта, композитора, педагога, громадського діяча.

Особливо важливе значення для формування педагогічної культури М.Скорика мало його паралельне навчання на теоретичному відділенні Львівської консерваторії й захист 1960 р. дипломної роботи на тему “Ладова система Сергія Прокоф'єва” (клас С.Людкевича), а також захист 1967 р. кандидатської дисертації із цієї проблеми. Це остаточно сформувало його педагогічні погляди.

Педагогічну діяльність викладачем теорії музики й композиції Львівської консерваторії М.Скорик розпочинає в 1963 р. Музично-педагогічну діяльність він розширяє також керівництвом молодіжним естрадним ансамблем “Веселі скрипки”, який через репертуар, пісні й інструментальні твори його керівника став новаторським явищем у радянській естраді.

З 1964 р. Мирослав Михайлович викладає композицію в Київській консерваторії, а починаючи з 1984 р. – композицію паралельно в Київській і Львівській консерваторіях. Серед його

вихованців багато талановитих українських композиторів. Після смерті Б.Лятошинського в М.Скорика в кінці 60-х – на початку 70-х рр. закінчували навчання по класу композиції Іван Карабиць, Освальдас Балакаускас, Євген Станкович. Пізніше він навчав Олега Ківу, Вадима Ільїна, Ярослава Верещагіна, Володимира Шумейка, Віктора Степурка, Володимира Зубицького, Ганну Гаврилець, Івана Небесного, Богдану Фроляк, Ігоря Корнілевича, В'ячеслава Назарова, Богдана Сегіна та багатьох інших.

Слушний висновок про основні засади музично-педагогічного стилю Скорика робить Л.Кияновська: “Зрештою, навіть ті, хто не вчилися у нього безпосередньо, зазнали значного впливу його особистості і творчої манери. Він здобув собі репутацію серед студентської молоді вдумливого, знаючого, а водночас демократичного педагога, що не нав’язує студентам своєї думки, деспотично стверджуючи, що “має бути тільки так, отже, цей фрагмент слід переробити наступним чином”, не править доскіпливо їх перших опусів. Навпаки, він старанно плекає індивідуальність кожного зі своїх учнів навіть тоді, коли їх погляди істотно розходяться з його власними, і визнає за кожним з них право на неповторне художнє світовідчуття. Єдине, що не пропускається, – алогічність, непрофесійність, “бруд” в оркестровці, фактурі, непомірна і невмотивована розтягненість, нелогічна форма, надумана забава звуками заради кон’юнктури і вторинне наслідування колись модних зразків. Через те і кращі твори більшості його учнів, при всій їх індивідуальності і різних вихідних позиціях світосприйняття – фольклорно-автентичних, замалим не язичницьких, як, приміром, у Шумейка, чи іронічних та інтелектуальних у Козаренка, елегантних, концертно-віртуозних у Зубицького, чи жіночно-щемливих у Гаврилець, конструктивних у Гречки та Небесного чи зосереджених, строгих у Фроляк, а чи й взагалі виявлених більше в пісенній популярній ліриці, як у Горової – позначені рисами школи Скорика, внутрішньо цілісні і органічні, добре зроблені з фахової точки зору, і містять у собі закінчену художню думку, а не просто набір звуків”¹.

Огляд творчості найвідоміших і найвагоміших у музичному житті сучасної України композиторів – учнів Мирослава Скорика – дозволяє вивести певні спільні риси їх художнього світогляду, незважаючи на яскраву індивідуальність кожного з них, прикмети композиторського письма, якими вони завдячують своєму наставникові:

1. У всіх них дуже яскраво виражене почуття питомо національного – не в сенсі поверхової етнографічності й декоративності, а з глибоким розумінням природи української етнічної традиції. Настанови Мирослава Михайловича: “До якого б способу опрацювання фольклору не вдавався композитор, в авторському використанні не тільки народнопісенних цитат, але й жанрів, ладотональних засад, тембральних, виконавських ефектів, які походять з фольклорних джерел, найважливіше – не втратити почуття міри і такту, не піддатись спокусі поверхового етнографізму, бо це ж найпростіше, ніби самоочевидне”², його учні сприймають переконано, і тому настільки переконливою є їх авторська рефлексія інтонаційного образу України.

2. Ніхто з них не виявляє нахилу до чистого авангарду, експерименту, який замикається сам на собі. Навпаки, кожен із них, навіть при найбільш винахідливому використанні авангардових засобів виразності, залишається в межах розумної демократичності виразу – як і сам Маєстро: “Композитор повинен перш за все сам знаходити ті виразові засоби і прийоми, якими він користується, щоби виразити свій задум, а не орієнтуватись на те, що модне чи кон’юнктурне”³.

3. Для всіх них не існує непрохідної межі між “серйозною” і “популярною” музикою. Більшість з них, як і сам Маєстро, успішно реалізує себе як у симфонічних, камерних чи вокально-хорових жанрах, так і в естраді, музиці до кіно й театру.

4. Відповідно вихованці Мирослава Скорика дуже уважно ставляться до виконавця, думають про те, що йому має бути зручно виконувати цей твір. Адже, щоби донести повноцінно задум композитора до слухача, виконавець сам повинен відчутти задоволення від інтерпретації.

¹ Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. – Львів: Вид-во часопису “І”, 2008. – С. 120.

² Там само. – С. 70.

³ Там само. – С. 53.

5. Для всіх учнів Скорика, як і для нього самого, притаманна яскрава колористика тембро-динамічної палітри. Маючи дуже живе та яскраве образне мислення, педагог умів передати це відчуття своїм учням.

Можливість осмислення й застосування окремих елементів індивідуальної педагогічної системи Мирослава Скорика, які він реалізує впродовж тривалої педагогічної діяльності – не обов’язково в класі композиції, але й на інших рівнях музично-естетичного виховання, видається вельми перспективним шляхом упровадження інноваційних методів гуманістичного виховання сучасної молоді. Це здається тим більше закономірним, що вищевикладені принципи індивідуальної педагогічної системи композитора не просто збігаються в найважливіших позиціях із сучасними гуманістичними концепціями естетичного розвитку дитини – підлітка – юнака, але й впливають з національних традицій залучення до мистецтва, які плекались у нашій країні впродовж десятиліть і навіть століть. Це завдання в сучасних умовах – надважливе: адже відомо, що дотепер в Україні проблемою навчання музики є неврахування національних традицій і ментальних особливостей української нації щодо музичної культури, а особливо – стосовно хорового співу й синкретично-обрядових звичаїв, що неодмінно включають спів і музику.

1. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича / Є. Дзюпина // Українське музикознавство – 1982. – № 17. – С. 181–187.
2. Драч І. “Образ часу” в музиці українських “шістдесятників” / І. Драч // Історія музики в минулому і сучасності. – К., 2000. – С. 32–42.
3. Дувирак Д. Мистецтво постмодерної епохи / Д. Дувирак // Syntagmaton : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів : Сполом, 2000. – С. 54–62.
4. Задерацький В. Культура и цивилизация: искусство и тоталитаризм / В. Задерацький // Советская музыка. – 1990. – № 9. – С. 10–14.
5. Задерацький В. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці / В. Задерацький, М. Скорик // Сучасна музика. – 1973. – Вип. 1. – С. 3–24.
6. Інтерв’ю с Мирославом Скориком // Советская музыка на современном этапе: статьи и интервью / [сост. Головинский Г., Шахназарова Н.]. – М. : Советский композитор, 1981.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко; Наукове товариство ім. Т. Шевченка, Українознавча бібліотека НТШ. – Львів, 2000. – Ч. 15. – 284 с.
8. Мирослав Скорик : зб. статей. – Львів : Сполом, 1999.

Автор статті пропонує характеристику педагогічної діяльності відомого українського композитора Мирослава Скорика. Аналіз принципів формування музично-педагогічного мировоззрення композитора дозволив визначити його наступні домінуючі риси, принципи, зміст, форми та методи музично-педагогічної діяльності.

Ключевые слова: Мирослав Скорик, композиція, педагогічні принципи, методи навчання.

The author of the article offers description of pedagogical activity of the known Ukrainian composer Myroslav Skoryk. The analysis of principles of forming of musical and pedagogical world view of composer allowed to define him next dominant lines, principles, maintenance, forms and methods of musical and pedagogical activity.

Key words: Myroslav Skoryk, composition, principles, methods of studies.

УДК 785.7: 78.082.2

ББК 85.315.54

Тетяна Слюсар

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА СОНАТА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ПОЛЬСЬКОЇ ГІЛКИ ГАЛИЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ А.СОЛТИСА Й Т.МАЄРСЬКОГО

Дослідження присвячене розгляду камерно-ансамблевих сонат представників галицької музичної культури А.Солтиса й Т.Маєрського, аналізу значимості цих композицій в еволюції жанру української камерно-ансамблевої сонати, їх впливу на розвиток жанру, зокрема у творчості композиторів львівської школи.

Ключові слова: камерно-ансамблева соната, аналіз, національна культура, львівська композиторська школа.

Музичне мистецтво галицьких теренів розвивалось у контексті української національної музичної культури та її традицій. Водночас йому були притаманні деякі особливі риси, зумовлені загальновідомими об'єктивними чинниками історичного характеру. Одна з них – тенденції взаємовпливу різних національних шкіл. Л.Кияновська в статті “Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини)” формулює тезу, за якою тут: “...природно співіснують, як правило, дві різноспрямовані тенденції художнього розвитку:

- доцентрова, як така, що спрямована на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, має важливе громадсько-політичне значення, сприяє розвиткові самосвідомості нації;
- відцентрова, в котрій природно об'єднуються і розмаїті впливи сусідніх культур, і нові загальноєвропейські стильові віяння, що тяжіє до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх віянь, відкрystalізованих в провідних мистецьких центрах континенту” [1, с.88–89]. За таких умов розвиваються і взаємозбагачуються актуальні мистецькі явища (артефакти) різних національних культур, і одним із прикладів такого симбіозу є твори представників польської музичної культури регіону Адама Солтиса й Тадеуша Маєрського. До розгляду мистецького доробку цих композиторів епізодично зверталися дослідники в контексті розвитку музичного мистецтва Галичини (Л.Кияновська, Л. і Т.Мазепи¹), українсько-польських культурних взаємин (І.Белза, Е.Нідецька, Т.Куржева², Л.Сидоренко³) та особливостей львівської композиторської школи (Т.Старух, Б.Фроляк⁴), камерно-інструментального виконавства (Т.Молчанова⁵, Ю.Волощук⁶, Н.Дика⁷). Цей перелік варто доповнити спогадами сучасників і довідниковими матеріалами⁸. Однак спеціальні дослідження творчого доробку вищезгаданих митців залишаються нечисленними. Так, творчість А.Солтиса розглядається в наукових розвідках С.Невядомського, З.Лежанської, Л.Мазепи, а Т.Маєрському присвячено ряд робіт Й.Волинського, Я.Мендисової, А.Нікодемівича, І.Ліндштетт і Н.Кашкадамової⁹.

При аналізі розвитку жанру львівської камерно-інструментальної ансамблевої сонати стає очевидним, що до вартісних та істотних здобутків у галицькій музиці цього жанру слід зарахувати Сонату для скрипки і фортепіано Адама Солтиса й Сонату для віолончелі і фортепіано Тадеуша Маєрського. **Мета** статті – здійснити аналіз і визначити місце цих композицій в еволюції жанру української камерно-інструментальної сонати. Для цього в дослідженні вирішуються такі завдання:

¹ Мазепа Л. З. Шлях до музичної Академії у Львові / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.

² Куржева Т. Польські піаністи у Львові наприкінці XIX – на початку XX століття: дослідження / Т. Куржева. – Львів : СПОЛОМ, 2005. – 116 с.

³ Сидоренко Л. До проблеми взаємовпливу західноукраїнської та польської музичних культур XIX–XX століть / Л. Сидоренко // Наукові записки. Серія “Мистецтвознавство”. – Тернопіль ; К., 2006. – № 2(17). – С. 74–79.

⁴ Фроляк Б. Кафедра композиції / Б. Фроляк // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – С. 147–155.

⁵ Молчанова Т. Музичне життя в Галичині. Становлення ансамблевого музикування як мистецтва і фаху / Т. Молчанова // З історії ансамблевого музикування. – Львів, 2005. – С. 88–113.

⁶ Волощук Ю. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські тенденції / Ю. Волощук. – К. : Ред. “Бюлетеня ВАК України”, 1999. – 40 с.

⁷ Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні: творчість і виконавство (60–80 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Н. О. Дика. – К., 2001. – 19 с.

⁸ Блажкевич Г. Й. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи / Г. Й. Блажкевич, Т. М. Старух. – Львів : Сполом, 2002. – 226 с.; Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza słuchają muzyki / Z. Ottawa-Rogalska. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk ; Łódź, 1987. – 156 s.; Спілка композиторів України : довідник / [ред.-упоряд.: А. Муха, Н. Сидоренко]. – К. : Музична Україна, 1968. – 276 с.

⁹ Кашкадамова Н. Львівський композитор і піаніст Тадеуш Маєрський / Н. Кашкадамова // Фортепіанне мистецтво у Львові : статті, рецензії, матеріали. – Тернопіль : СМП “АСТОН”, 2001. – С. 101–109.

- конкретизувати значимість доробку А.Солтиса та Т.Маєрського для музичного мистецтва Галичини;
- здійснити розгляд вищеназваних творів як важливих чинників розвитку жанру;
- проаналізувати їх вплив на розвиток жанру української камерно-інструментальної сонати, зокрема у творчості композиторів львівської школи.

Представник польської культури Галичини композитор, педагог, диригент, науковець (доктор музикології), організатор і суспільний діяч **Адам Солтис**, виходець з родини музикантів, провів усе своє життя (за винятком періоду навчання за кордоном) у Львові. Він був невтомним “аніматором суспільно-культурного життя на своєму терені” [2, с.299] (у польській музиці. – *Т.С.*), подібно як і С.Людкевич (в українській). Обидва митці були музикантами універсального типу й проявляли себе в різноманітних сферах музичного життя Львова. Їх естетичні переконання у творчості також мають багато спільного, виникають виразні стильові аналогії у творчості Людкевича й Солтиса як представників двох національних шкіл, позначених адаптацією модерних стильових тенденцій західноєвропейського мистецтва. Адам Солтис (як і С.Людкевич) виявив себе насамперед як пізній романтик: “...очевидно, масштабність, філософська космогонія ідей “лістіанства”, “вагнеріанства” найбільше відповідала художньому світогляду музикантів-просвітителів слов’янських культур” [2, с.271]. Чудовий симфонічний і хоровий диригент, він довгі роки успішно керував симфонічним оркестром Польського Музичного Товариства (до 1919 року Галицького Музичного Товариства) і “...був, мабуть, єдиним диригентом у Львові, який ішов у ногу зі століттям” [5, с.41]. Адам Солтис виявляв великий інтерес до української музичної культури, був постійним відвідувачем українських музичних вечорів, концертів, театральних вистав. Особливо часто він бував на концертах Василя Барвінського, якого надзвичайно цінував як композитора й піаніста. Солтис займався педагогічною роботою – викладав у Львівській державній консерваторії композицію, інструментовку, контрапункт і виховав багатьох прекрасних музикантів – представників різних національних культур. Зокрема, у нього вчилися М.Скорик, А.Нікодемівич, Г.Ляшенко, І.Мацієвський, В.Задерацький, В.Козлов. Як композитор, на думку дослідників, найяскравіше реалізував себе в симфонічному та концертному жанрі, однак у його творчому доробку є також цікавий камерно-інструментальний твір – Соната для скрипки і фортепіано.

Історія написання твору непроста. Перша частина датується 1914 роком. У цей час Адам Солтис навчався в Королівській музичній академії (Берлін), де відвідував лекції Леопольда Вольфа та інших відомих педагогів. До цього періоду належать також перші проби пера: молодий композитор пише сюїти, варіації, сонати, симфонію. Більшість з них не збереглась, а скрипкову сонату А.Солтис завершив у 1925 році – дописав другу й третю частини. У 1958 році композитор утретє звернувся до роботи над твором – тоді була зроблена друга редакція сонати, яку видали в 1961 році в Києві. Загальне стильове спрямування твору – пізньоромантичне, що опирається на кращі традиції пізніх західноєвропейських романтиків (особливо відчутно вплив Вагнера, що проявляється в експресивній насиченості гармонії та симфонічності музичної мови). Перша частина (сонатне *allegro*) – масштабне *Moderato* – написана в дусі розгорнутих лістівських поем із притаманною їм свободою формотворення. Найяскравішою є тема головної партії в скрипки (використання теплої насиченої колористики високого регістру, *sul A*, свідчить про досконале знання композитором тембрових особливостей інструмента – сам композитор добре грав на скрипці). Її мелодія пристрасна, дещо в стилі шуманівської лірики (початкова секста є типовим романтичним символом, своєрідним закличним “мотивом подолання”, який часто присутній у творах пізньоромантичних композиторів. У фортепіано загальний схвильований настрій уособлюють безперервні тріольні пульсації в правій руці. Октавна лінія лівої руки рельєфна, сприяє насиченості, масштабності музичної думки. Вона сміливо вступає в діалог із скрипкою, провокує фортепіано до яскравих сольних реплік. У музичному вислові переважає пізньоромантична альтерована акордика (при збереженні тональних засад), це характерно для музики сонати в цілому. Зерно головної партії (секста – “мотив подолання”) в інтонаційній канві всього сонатного циклу виконує роль монотематичного елемента (лейтмотиву), що фрагментарно зустрічається в другій частині й на якому побудована третя частина, фінал. У проведенні теми побічної партії дотримано традиційного тонального плану (*fis-moll* – *A-dur*), авторська ремарка *Un poco meno mosso* чітко виділяє початок побічної партії, натомість перехід

до розробки розмито, заключна партія відсутня. Розробка першої частини – драматургічний центр усієї сонати. Вона надзвичайно динамічна, насичена всіма традиційними розробковими прийомами. Фактура обох інструментів віртуозно складна (акордові побудови, різноманітні гамоподібні й октавні пасажі фортепіано; октави, подвійні ноти, віртуозні пасажі, інтонаційно складні скачки в партії скрипки). Музична мова розробки сповнена великої внутрішньої сили, що постійно виривається назовні в численних кульмінаціях. Така ж емоційна відвертість є характерною й для репризи. Побічна партія відсутня, натомість надалі домінує розгортання музичного матеріалу в дусі розробковості головної партії. Певний драматургічний контраст втілено в партії скрипки з оберненим секстовим стрибком – настроєва сфера ліричних образів, близьких до побічної партії в експозиції (*a tempo*, *p*, *espressivo*). Завершує розвиток кульмінація-апофеоз, наповнена засобами пізньоромантичного музичного вислову (напружена динаміка, використання віртуозних прийомів, багата фактура, характерні гармонічні й ладотональні звороти), що виливається в тривожне, на фоні тремоло фортепіано, проведення теми головної партії – лейтмотиву сонати – спочатку канонем, згодом в октаву скрипкою й фортепіано. Масштабна перша частина (сонатне *allegro*) завершується в кращих традиціях пізнього романтизму – життєстверджує *Maestoso* звучить у паралельному мажорі, фактурно й інтонаційно дещо нагадуючи тему одного з відомих полонезів Ф.Шопена. Слід також відзначити, що за розмірами перша частина значно переважає другу й третю, узятих разом. Напружений і, водночас, відвертий драматизм, яскравість музичного вислову в першій частині, її масштабність спричинюють ефект “вичерпаності” сонатного циклу вже наприкінці сонатного *allegro*. Невеликі за розмірами друга й третя частини є дещо “недовантаженими” в сонатному циклі. Тому перша частина може з успіхом виконуватися самостійно, як самодостатній твір.

Друга частина (*Adagio*) була дописана в 1925 році. На цей час Адам Солтис уже був автором Першої симфонії, *d-moll*, розпочатої ще в Берліні і, як і скрипкова соната, завершеної у Львові (симфонія також виразно пізньоромантичного спрямування). Експонування наспівної теми в тональності *H-dur* (у ній завершується весь сонатний цикл) має тепле, насичене забарвлення (композитор тонко відчував колористику тональностей). У першому такті теми *Adagio* віднаходимо сексту – своєрідний лейтінтервал – із зерна теми головної партії, яке є основою монотематичної побудови. Форма частини чітка й стисла – проста тричастинна. Середній розділ написано в *gis-moll*, без зміни темпу. Динамічні зрушення (підсилені ладом контрастом) спричинені рухом шістнадцяток у фортепіанній партії, що витончено “підзвучує” скрипкову мелодію. У репризі тема звучить знову в скрипки, у вищому регістрі на фоні динамізованої партії фортепіано. Невелика (6 тактів), але виразна, з делікатним звуковим колоритом (*ppp* у фортепіано, позначка *con. sord.*) кода завершує частину. В *Adagio* яскраво проявилось сприйняття композитором імпресіоністичних тенденцій, що відповідали тонкому ліричному забарвленню музичної мови другої частини.

Вступ до третьої частини розпочинається в настроєвому ключі другої, початково повільне *Adagio* переходить в *Andante* – звучить тема-варіант головної теми сонати (нагадаємо, що це тема головної партії першої частини). Серед вагнерівських еліптичних гармонічних ланцюгів несподівано виникає заклична секста (лейтінтервал сонати). Розгортання теми (романтичні тріольні пульсації-репетиції в лівій руці фортепіано, хроматичні модуляційні зміщення, численні тональні відхилення) має стихійний характер і є уособленням романтичного неспокою. Форму фінальної частини можна визначити як складну тричастинну (деякі дослідники вбачають риси сонатності). Середній епізод складається з кількох розділів, що побудовані на різних темах фольклорного характеру, інтонаційно близьких між собою: *Ritù mosso* (4/4) – *Meno mosso*. Партія скрипки розгортається фрагментарно, натомість фортепіано звучить безперервно, наповнене сольними епізодами, промовистими репліками. Поява лейтмотиву твору (теми головної партії першої частини), його проведення скрипкою на фоні схвильованого тремоло фортепіано *готує* завершальний розділ твору. Закінчується твір лаконічним кульмінаційним звучанням теми середнього епізоду (*Grave*) з романтичними симфонізованими прийомами викладу (крешендує тремоло із заключним акордом, октавний хід лівої руки, що імітує лінію мідних духових інструментів). Як бачимо, складна тричастинна форма фіналу відрізняється вільним комбінуванням основних епізодів, романтичною стихійністю образно-емоційних перетворень,

неочікуваними зміщеннями драматургії кульмінаційних піків. Багатозначним романтичним штрихом є утвердження мажору в кодї, що надає тріумфально піднесеного тону.

Постать **Тадеуша Маєрського**, як і А.Солтиса, є також знаковою для музичної культури Львова, оскільки митець став одним із перших adeptів серійної, додекафонної техніки та естетичних засад експресіонізму в музичному мистецтві краю. Зокрема, Любов Кияновська відзначає, що разом із Коффлером тільки “Тадеуш Маєрський зі всіх галицьких музикантів були прихильниками естетики нововіденської школи” [3, с.231]. Однак Маєрський сприймав і використовував далеко не всі елементи додекафонії (про що згадують його учні). Зокрема, камерно-ансамблеві твори композитора (Соната для віолончелі та фортепіано, Струнне тріо й Фортепіанний квінтет) не належать до його додекафонної спадщини, вони написані в руслі пізньоромантичних тенденцій, але з відчутним впливом авангардних європейських течій початку ХХ ст. (за радянських часів композитор був звинувачений у формалізмі та зазнавав переслідувань, що, однак, не вплинуло на його естетичні засади).

Тадеуш Маєрський був прекрасним піаністом і часто виступав в ансамблі з віолончелістом Дезидерієм Данчковським, що, на нашу думку, інспірувало появу в 1936 році Віолончельної сюїти, присвяченої йому. Її було покладено в основу Віолончельної сонати, написаної в 1949 році та виданої в 1959 році у видавництві “Советский композитор”.

Соната для віолончелі і фортепіано складається з двох частин, сонатна форма трактується доволі оригінально. Усьому циклу притаманна струнка лаконічність і драматургічна завершеність. Дві частини: перша – *Largo ma in tempo rubato*, друга – *Allegro con brio* – ніби доповнюють одна одну й справляють враження одного цілого. Водночас у них відтворено різноманіття багатї палітри напружених внутрішніх переживань, логічною кульмінацією яких є завершальний *C-dur* другої частини.

Перша частина повільна, два такти фортепіанного вступу з позначкою *misterioso* звучать як невмолимї кроки долї, вони також зумовлюють тональне забарвлення частини – трагічний *d-moll*. Тема віолончелі традиційно дуже виразна, наспівна – *molto espressivo* (соната взагалі відрізняється багатою, настроєво різноманітною мелодикою). Форма першої частини проста тричастинна (повільні крайні частини утворюють арку). Середня частина відрізняється примхливими змінами темпів і настроїв (виконавці повинні гнучко реагувати на тонкі нюанси-відхилення для правдивого та переконливого втілення авторського задуму). Якщо в крайніх частинах є змінний метр, вони насичені хроматикою, дисонуючою акордикою, то середня є метрично однорідна, гармонічні побудови (квартові, секстові) звучать легко й невимушено (цьому сприяє відповідна динаміка та штрихи). Цілком очевидним є настроєвий контраст, що робить форму частини переконливо завершеною та стрункою. Хроматизми й дисонуючі акордові ходи в невеликій сольній фортепіанній зв'язці знаменують перехід до лаконічної репризи (*Tempo I*), що повертає образ невблаганної долї (акордова хода в *d-moll*). Головне тематичне зерно експонується без змін, кульмінація завершальної частини підсумовує розвиток *Largo*. У трьох останніх тактах першої частини відбувається неочікувана метаморфоза від упевненого яскравого акордового *deciso* до химерного завмираючого *pp* без ладової визначеності. Таке завершення готує бурхливе *Allegro con brio*, другої частини сонати.

Масштабна за розмірами, друга частина витримана в манері імпровізаційної поємності (з виразним контрастом двох провідних тем). Тональні центри визначити важко, можна говорити лише про деякі ладові устої в баса “побічної” партії в “експозиції” та “репризі”. У той самий час тема уявної головної партії в цих розділах подана без змін. Вона проходить у віолончелі у високому регістрі, віртуозно складна, відрізняється штриховим і ритмічним різноманіттям: тут і стверджувальні синкопи, і жорсткі пунктирні побудови, і штрихові прийоми *martellato*, *staccato*, *pizzicato*. Партія фортепіано насичена блискучими віртуозними пасажами різних видів (наприклад, таких складних, як хроматичні терцеві в поєднанні з акордами). Після дещо розтягнутого переходу до теми “побічної” (тема умовної зв'язуючої партії активно розробляється, настроєво та динамічно трансформується й набуває значення окремого епізоду) поринаємо у світ внутрішнього напруження, що створений за допомогою лаконічних штрихів – аскетичної теми у віолончелі й довгих октавних басових звучань у фортепіано. Але домінуючий настрій емоційного піднесення невдовзі повертається, авторські позначки *agitato*, *appassionato*, *allargando* чергуються з контрастними *molto dolcissimo*, *con magna espressione*. Якщо дошукуватись

ознак сонатного *allegro* в другій частині, то можна відзначити дзеркальність репризи, що підсилює позиції “головної” партії: останнє слово залишається за її героїчно-стверджувальним пафосом. У короткій кодї композитор ставить крапку або, точніше, знак оклику цього сонатного циклу – протягом останніх восьми тактів неочікувано та надзвичайно оптимістично (*Allegro molto, ff, marcato*) звучить *C-dur* – перший і єдиний раз у творі чітко визначено тональність (і що є знаковим – це мажорна тональність).

Польський музикознавець Ева Нідецька вважає, що творчість Тадеуша Маєрського, “... затьмарена спадщиною Коффлера, відійшла в забуття” [4, с.157]. Однак виконавська практика спростовує це твердження. Такі камерно-інструментальні твори композитора, як Фортепіанний квінтет і Соната для віолончелі і фортепіано є окрасою ансамблевого репертуару львівських виконавців.

Камерно-ансамблеві сонати А.Солтиса й Т.Маєрського, позначені яскравою пізньоромантичною спрямованістю, виявляють тяжіння до поміркованого новаторства, благородства драматичного вислову, відсутності прямолінійної декларативності етнографічного використання народних джерел. Це робить їх цікавими й актуальними донині.

1. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Л. Кияновська // *Syntagmation* : зб. наук. статей на пошану професора С. Павлишин. – Львів : СПОЛОМ, 2000. – С. 87–99.
2. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навчальний посібник / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
3. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП АСТОН, 2000. – 339 с.
4. Нідецька Е. Ю. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Ева Юзефівна Нідецька. – К., 2003. – 196 с.
5. Старух Т. М. Музичне мистецтво Львова / Т. М. Старух // Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть. – Львів : ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1997. – 168 с.
6. Paja-Stach J. Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych I postmodernistycznych / Jadwiga Paja-Stach // *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce* / [Studia pod redakcją Alicji Jarzebskiej i Jadwigi Pai-Stach]. – Krakow : Musica Iagellonia, 2007. – S. 55–75.

Исследование посвящено рассмотрению камерно-ансамблевых сонат представителей польской музыкальной культуры А Солтыса и Т.Маєрського, анализу значимости данных композиций в эволюции жанра украинской камерно-ансамблевой сонаты, их влияния на развитие жанра, в частности в творчестве композиторов львовской школы.

Ключевые слова: камерно-ансамблевая соната, сонатный жанр, анализ, национальная культура, львовская композиторская школа.

This study is devoted to the chamber-ensemble sonatas of the polish representatives of musical culture A.Soltys and T.Mayerski, and to analysis of the importance of data in the compositions genre evolution of chamber-instrumental sonatas and their influence on the development of the genre, particularly in the works of Lviv composers school.

Key words: chamber-ensemble sonata, sonata genre analysis, national culture, Lviv composer school.

УДК784.3: 78.071.1

ББК 85.313(4 Укр.)

Наталія Майчик

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ А.КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО: ДОСВІД ЖАНРОВОЇ ТИПОЛОГІЇ

У статті узагальнюються спостереження про стиль камерно-вокальної творчості А.Кос-Анатольського, пропонується типологія її жанрового складу, що включає солоспіви, драматичні монологи, елегії, баркароли, ноктюрни, арії, дитячі й масові пісні.

Ключові слова: камерно-вокальні жанри, типологічна група, національна традиція.

У соціокультурному просторі Західної України крещендуючий інтерес до вокальної музики можна вважати закономірним. Це пов'язано з увагою до найскладніших явищ ментально-психологічного характеру. Від обробки народної мелодії до статусу першооснови академічної музичної культури останньої третини ХХ – початку ХХІ століття – таким є еволюційний шлях системи камерно-вокальних жанрів на теренах Галичини.

Творчість композиторів львівської школи другої половини ХХ століття відзначена вражаючою кількістю високохудожніх оригінальних явищ. Це викликає необхідність їх поглибленого дослідження та типологізації. Відразу зазначимо стійкість спадкоємності з національною традицією, модерність підходів до національно-етнічної автентики, активність авторської волі, спрямованої на створення нових жанрових, композиційно-драматургічних і мовнолексичних рішень, резонантних новітньому європейському досвіду – аж до виходу в позаєвропейську ментально-стилістичну зону (камерно-вокальний цикл М.Колесси “В краю квітучої вишні” на сл. японського поета І.Токубоку). Цей процес був би неможливим без свідомого збагачення складної за архітектонікою та інтонаційним строем сучасної вокальної традиції поетикою естрадно-розважальної культури.

Винятково вагомою є роль саме цієї жанрової царини в аспекті кристалізації національно-своєрідних рис галицького мультикультурного регіону. У нових умовах традиції камерно-вокального музикування незмірно збагатили свої функційні й образно-семантичні можливості, набули нової художньої й соціальної значущості. Весь хід цього багатоетапного процесу відбувався в безпосередній опорі на фонд здобутків і досягнень представників попередніх композиторських генерацій – від В.Барвінського до С.Людкевича. Саме вони сформували засадничі чинники подальшого розвитку камерно-вокального стилю композиторів львівської школи, визначили жанрову систему, оптимальний тип співвідношення поетичного слова – вокалу й інструментальної партії. Творчість композиторів львівської школи другої половини ХХ століття відзначена вражаючою кількістю високохудожніх взірців камерно-вокальної лірики, що викликає необхідність їх поглибленого дослідження та типологізації.

Актуальність проблеми, яка лежить в основі статті, спричинена нагальними потребами сучасного українського музикознавства та культурології; новизна зумовлюється кардинальним переглядом специфіки вокального мислення, окресленням реальних перспектив її оновлення.

Метою є візія систематизації камерно-вокальних творів композиторів західноукраїнського регіону на прикладі спадщини А.Кос-Анатольського в даній жанровій ділянці; завданням – увиразнення основних факторів, що інспірують модернізацію вокальної музики представників львівської школи новітнього періоду.

Об'єктом виступає камерно-вокальний доробок найталановитішого львівського пісняря, предметом – досвід типологізації жанрових різновидів, представлених у його творчості.

Отже, камерно-вокальній музиці належить чільне місце у творчому доробку А.Кос-Анатольського, який глибоко переосмислив і збагатив традиції класичного для західноукраїнської музичної культури жанру солоспіву. Характеризуючи вітчизняну романсово-пісенну царину, Л.Кияновська відзначає: “Галицькі композитори охоче впроваджують у солоспіву (як, зрештою, і у хорові твори) інтонації і ритми коломиїок, інших специфічних фольклорних жанрів. З іншого боку, ці пісні продовжують лінію пісні – романсу, часто з вальсовою (або баркарольною) ритмікою, генетично спорідненою з камерно-вокальною культурою попереднього сторіччя. Іноді в них з'являються мотиви танго і фокстроту, особливо популярні в піснях 20–30-х років” [2, с.324]. Специфіка вказаної тенденції, що заторкує жорсткий поділ європейської музичної культури ХХ століття на академічний і розважальний блоки, дала підставу О.Козаренку визначити її доволі парадоксальним поняттям “конформної домінанти” [3, с.127].

Плідний досвід співпраці з театром естрадних мініатюр “Веселий Львів”, окремими виконавцями та колективами (жіночим квітетом “Богема”, “Ревелерсами Євгена”, чоловічим квітетом Осипа Курочка), створення музики до вистав Львівського драматичного театру ім. М.Заньковецької, свідоме стремління збагатити концертний репертуар оперних співаків солоспівами різного жанрового вмісту є переконливим ґрунтом, щоб вважати Кос-Анатольського композитором-піснярем. Так, наприклад, обробки народних мелодій “Ой п'ю ж-бо я горілоньку” та “Ой прийшов я до двору”, написані на замовлення С.Крушельницької, стали окрасою її сольних вечорів; одним з блискучих інтерпретаторів солоспівів на тексти С.Єсеніна

(“Звени, злата Русь”, “Тёмная ноченька”) був соліст Великого театру В.П’явко, ряд камерно-вокальних ансамблів львівського митця сприяли винятковому успіху Тріо сестер Байко (у тому числі оригінальні композиції на слова А.Пашко, І.Кутеня, Р.Братуня, І.Франка, М.Петренка та фольклорні обробки “Одкаль соненько сходило”, “Паперушко”, “Ти до мене не ходи”) [4, с.51].

Тонке відчуття аури слухацької аудиторії, уміння заволодіти її увагою, доступність інтонаційного словника – знакові риси індивідуального стилю Майстра, що аж ніяк не асоціюються із спрощенням змісту, примітивізацією вокального начала тощо. Слід підкреслити, що А.Кос-Анатольський при всьому демократизмі намірів завжди залишався професіоналом найвищого гатунку, музикантом з блискучою фаховою ерудицією, загальногуманітарною культурою, гідним представником галицької інтелектуальної й мистецької еліти середини ХХ століття.

Композитора вабить як українська романтична поезія (Т.Шевченко, Леся Українка, І.Франко), так і лірика його сучасників (В.Сосюра, Р.Братунь, Д.Павличко, П.Воронько, М.Петренко та інші). Більш спорадичними є звернення до іншомовних поетичних джерел (В.Шекспір, С.Есенін, Я.Райніс), українські переклади яких здебільшого здійснювалися самим композитором¹. Винятковою органікою вирізняються композиції на власні тексти, які свідчать про неабиякий поетичний дар митця, його глибоке відчуття естетичного багатства *співаної поезії*. Панорамний погляд на цілісний корпус оригінальних вокальних композицій митця дозволяє виділити такі типологічні групи:

1) вокальна лірика, пов’язана з європейською романтичною традицією ХІХ століття:

- солоспіви – народні пісні здебільшого Карпатського регіону (“Ой піду я межі гори” на власний текст, “На горах Карпатах” на сл. П.Воронька, “Гей, браття опришки”, сл. М.Устияновича);
- ліричні монологи, елегії, баркароли, ноктюрни;
- великі арії концертного спрямування;

2) естрадні пісні:

- “вокалізовані танці” – віденський вальс, вальс-бостон, полька, танго, фокстрот, чарльстон, румба;
- шлягери;

3) дитячі пісні;

4) масові пісні-плакати ідеологічного спрямування.

Типологізуючи вокальну та фортепіанну творчість Кос-Анатольського, Т.Дубровний відносить твори першої групи до *етнічного канону* або *нової фольклорної хвилі* в руслі слов’янського постмодернізму [1, с.26–27]. Їм притаманні опора на фольклорну епіку, коломийкові ритмоформули, танцювальні жанри (гуцулку, аркан, тропотянку), певні прийоми народно-інструментального сольного й ансамблевого виконавства, елементи звуконаслідування, гостроінтервальна гуцульська ладовість. Прямі фольклорні цитування відсутні, композитор орієнтується на коло яскраво характеристичних виразових засобів, спрямованих на створення **quasi фольклорних жанрових моделей**.

Яскравим взірцем цієї, найбільш репрезентативної групи камерно-вокальних творів композитора може послужити солоспів “*Ой піду я межі гори*” на власний текст, який є вільною авторською інтерпретацією широковідомих коломийкових рядків. Фортепіано й голос (колоратурне сопрано) є паритетними за функційним навантаженням в ансамблі; і все ж віртуозність, насиченість і теситурна широта мелодичної лінії мимоволі звертають на себе увагу, оскільки вимагають від виконавців найвищого технічного рівня. Вокальну партію наділено рисами спонтанності, поєднання пісенної кантилени та запального, “моторного” інструменталізму, зокрема, сопілкових, теленкових, флюярових соло з характерними звукорядами. Деяка нейтральність супроводу максимально підкреслює *belcant’ність* і семантичне багатство співу (паузи в імпровізаційних епізодах, тремолоючі й арпеджовані фактурні формули, ефекти відлуння – варіантні повтори заключних фраз і мотивів).

¹ Вокально-поетична стилістика проектується й на фортепіанну мініатюру – про це свідчать авторські епіграфи до вальсу “Зів’ялі троянди”, прелюдії № 2 (e-moll), прелюдії № 2 і 3 (g-moll і a-moll) із циклу “Шість прелюдій”, які не лише викликають алузії із шубертівськими піснями, але й іноді припускають введення вербальної компоненти в інструментальну композицію.

Як уже зазначалося вище, композиція твору вкладається у будову фольклорно усталеної контрастно-складової пари *думка-шумка*. Перший розділ твору починається розгорнутим фортепіанним вступом, що, згідно з авторським задумом, фактурно й темброво наслідує романтичну модель неспішного, епічного зачину до майбутньої драматичної або жанрово-танцювальної картини (*Moderato, rubato, espressivo, a-moll, 4/4, f*). Вільна будова фраз, цезури, фермати, чергування вільно побудованих строф (“Ой піду я межі гори”, “Ой там милий чорнобривий”) – тому підтвердження.

Наступний епізод (“Зажурився мій миленький” – *Moderato pensieroso, mf*) наслідує стилістику лемківського фольклору, транспонує вихідну мелодичну побудову з дорійського *d-moll* у гуцульський *a-moll*; каданс містить коломийковий зворот з попереднього розділу.

Швидкий танцювальний розділ (віртуозний вокаліз *Allegro moderato mp, 2/4*) утворений чергуванням трьох простих двочастинних форм. Вони сприймаються на кшталт своєрідних танцювальних “колін”, кожне з яких має своєрідний модуляційний план: *G-dur* міксолідійський – *B-dur* міксолідійський; *G-dur* – *f-moll*; *E-dur* – дорійський *fis-moll*. Відтак розвиток об’єднує різні тональні площини, що зіставляються шляхом зіткнення нерозв’язаних дисонансів з ускладненнями й альтераціями.

Кода (*Allargando rubato, 4/4, ff*) має підсумовуючий характер: вокальна партія варіантно відтворює матеріал першого розділу, фортепіано зберігає танцювальну жанровість з малопомітними ритмічними видозмінами. Ініціальний мотив у вокальній партії проводиться триразово (*a-moll, d-moll, a-moll*), причому втретє без тексту – як вокаліз. Кожне з проведень супроводжується надзвичайно вирафінованими звуконаслідуваннями (чергування кварто-квінтових акордів із терцквартакордами та *ff* відтворює удари бубна), у кадансі – акорди квінто-секундової структури.

Загалом, у цій композиції серед ознак фольклорного музичного мислення постають:

- вільна рапсодійність форми (контрастно-складова багатотемна композиція, що охоплює послідовність структурно завершених побудов і відтворює образно-настрояву двоїстість драматургії *думки-шумки*);
- повторність коротких мотивів та окремих синтаксичних побудов;
- варіантність гармонізації, фактури, секвентно-варіаційний розвиток;
- опора на гуцульський і міксолідійський лади;
- наслідування звучання типового складу троїстих музик Карпатського регіону: цимбал, бубна, сопілки, скрипки;
- форшлаги (короткі одинарні та довгі тріольні), пасажі, арпеджіато, ламані октави, стакато у високому регістрі.

Типологічну групу *арій концертного спрямування* творять переважно “солов’їні” романси композитора, написані для колоратурного сопрано. Це “Солов’їний романс”, “Соловейко на калині”, “Ой коли б я голосочок соловейка мала”, “Соловей і троянда” на власні тексти митця.

Один із найпопулярніших вірців цієї групи – “Солов’їний романс” – поєднує ознаки ліричного солоспіву та концертного романсу-вокалізу. Вступ (*Moderato, p, 4/4, h-moll*) побудовано на майстерному відтворенні пташиного щибету з просторовими ефектами – трикратне проведення наскрізного мотиву (мелодизований мордент із висхідним широким стрибком від квінти до малої септими) від найвищого до найнижчого регістру. Вокальна партія аріозного типу, у ній сплавлені, синтезовані декламація, речитатив, пісенність і романсовість.

У межах першого розділу тричастинної репризної форми (“В кущі троянд весною” *Andantino amabile, D-dur – h-moll*) у вокальній партії фігурує другий наскрізний мотив – пунктирна речитатива-репетиція. Її каданс передвіщає віртуозний матеріал вокалізу-приспіву (*Allegretto grazioso, h-moll*). Фортепіанна інтерлюдія тричі проводить першу лейтінтонацію в різних регістрах.

Середній розділ (“Та налетіла буря”, *Agitato, a-moll*) привносить у розвиток яскравий образний контраст. Фортепіанний акомпанемент картинно-живописну функцію змінює на функцію психологічного підтексту (ускладнена, альтерована гармонія, органний пункт на неповній мінорній домінанті тощо). Вокальна партія декламаційна, широкого діапазону, збагачена хроматизмами й альтераціями. У кульмінації (“Даремно соловейко кличе пари”, *f, tenuto, colla voce*) панує видозмінене інтонаційне motto з мордентом в аугментації. Перехід до репризи

– дзеркальне відображення попереднього епізоду, трикратне проведення лейтмотиву у висхідному напрямку (“Та мрію, що колись поміж бузками”). Завершується твір на кульмінаційній вершині – віртуозне арпеджіато staccato у вокальній партії з ферматою на f^2 та тритактовим h^2 на тлі двох проведень лейтінтонаційного комплексу в партії фортепіано.

Групу ліричних романсів, традиційних для української вокальної культури, представляють солоспіви “Бродить ніч”, “Попливли вечірні дими”, “Шаллю зорі золотої” на тексти В.Сосюри, “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” на сл. І.Франка, “Найдорожча” на сл. І.Данилейка. Найяскравішим зразком є солоспів “*Про тебе мрію*” на сл. Я.Райніса. Російський поетичний текст перекладено українською мовою самим композитором – це свого роду норма творчої лабораторії митця. Монологічність, інтимно-сповідальний характер є переконливими свідченнями наближеності до романтичної поетики, що домінує в зрілій творчості А.Кос-Анатольського¹. Т.Дубровний дефініює цей феномен як неромантичний канон постмодернізму (академізм) [1, с.26], натомість Л.Кияновська схильна співвідносити природну романтичність і навіть дещо перебільшену чуттєвість лірики львівського композитора з “джерелами галицької музичної побутової культури, старогалицькою елегією, співогрою, з її динамічними музичними номерами” [2, с.321–322].

Солоспів написано у двочастинній репризній формі (AA – BB₁) з кодою на інтонаційному матеріалі першого розділу. Вступ (Moderato espressivo, cantabile, *p*) відразу окреслює традиційні ознаки баркароли – арпеджована, хвилеподібна фактура фортепіано в широкому регістровому розташуванні, характерна гармонічна лейтпослідовність: T^5_3 – VI низький – DDVII₇ – D^5_3 у F-dur, вокальна партія широкого дихання в поєднанні з декламаційністю. Дві строфи (“Коли проходять зорі в небесах”, “Коли на небі місяць золотий”) побудовані на спільному музичному матеріалі.

На словах “Коли за вікнами встає зоря” (poco animato) фортепіанна партія стає щоразу більш потужною (октавні подвоєння, акордові дублювання). Кульмінацію побудовано на інтонаційній арці – матеріал вступу з висхідною пунктирною мелодичною лінією, яка “завмирає” на нерозв’язаному домінантовому акорді, що створює ефект драматургічного еліпсису. Заключний розділ (“А як замкну віконниці свої”, meno mosso) аж ніяк не посилює відчуття тональної стабільності: ланцюг тональних переміщень (f-moll – As-dur, B-dur) лише в заключних тактах нарешті утверджується основна тональність F-dur (rubato, ritenuto, *pp*).

Поряд із солоспівом “Ой коли б я сокіл” (поезія автора) і транскрипцією композиції М.Вербицького “Гей, браття опришки” (сл. М.Устияновича), А.Кос-Анатольському належить один із найбільш відомих його творів у цьому жанрі “*Давно те минуло*” (текст Т.Шевченка).

Про наявність могутнього епічного первеня свідчать такі ознаки: неспішність темпу, імпровізаційність мелодико-ритмічного розгортання, розчленованого виразними цезурами й ферматами, як віддзеркалення окремих жанрових рис історичних і козацьких пісень (рух від вершини – джерела, декламаційно-речитативний тип вокальної партії, октавні дублювання, стриманий, мужній характер, помірний темп, наслідування звучання кобзи в супроводі). Більшість з них увиразнюються вже у вступі (Andante sostenuto, *mp*, c-moll, 4/4) – вихідна інтонація вокальної партії утворюється на основі етнохарактерного звороту (низхідний тетраорд) і мінорного тризвуку. Подальші проведення звучать на тлі комплементарно-ритмічного контрапункту фортепіанної партії. Другий лейтінтонаційний комплекс солоспіву менш виразний – це варіантно-гармонізована репетиція.

Перша строфа утворюється двома реченнями неповторної будови (6 + 4). Перше речення (“Давно те минуло”) побудовано на варіантно-проростаючому розвиткові першої лейтінтонації в партіях вокалу та фортепіано, друге інтенсивно розвиває контрастний лейтінтонаційний комплекс на тлі арпеджіато (звуконаслідування кобзарського виконання, яке підсилює епічний колорит та викликає рельєфні жанрові асоціації). Інтерлюдії між строфами базуються на матеріалі вступу з канонічно-імітаційним типом викладу партії фортепіано.

Друга строфа (“Як тими шляхами, де йшли гайдамаки”, Poco animato, f-moll) являє собою висхідне переміщення теми-речитативу на тлі басової формули акомпанементу. Кадансовий

¹ Лінія романсів-монологів в українській музиці представлена творчістю Д.Січинського, О. та Н.Нижанківських, С.Людкевича, В.Барвінського.

зворот стилізовано в дусі “фольклорного речитативу”, він ритмічно складний, орнаментований, з оспівуванням опорних звуків основної тональності. Автор варіантно розвиває лейттеми з модуляцією f-moll – c-moll. Вокальна й фортепіанна партії творять складний поліфонізований ансамбль, по чергово виконуючи мелодичну функцію – цим підкреслюється єдність і напруженість душевного стану героя.

Заключний розділ (“Спасибі, дідусю, що ти заховав”, *Tranquillo*) – типова для композиційного мислення А.Кос-Анатольського просвітлена кода-епілог, у якій панує мажорна ладова сфера (C-dur – Es-dur – F-dur – G-dur), представлена тризвуками, що колористично зіставляються. Вокальна партія цього епізоду – домінуюча, фортепіано відіграє функцію гармонічно-сонорного тла. Філософський висновок (“Я її онукам своїм передам”) відділяє двотактова побудова на висхідному секвентному розвитку мотиву на тлі октавного тремоло низхідної хроматичної гами (*sp* – *sfz*).

Цей розділ синтезує обидва лейтмотиви – речитативний і тетрахордний, утверджуючи c-moll, а ремінісценція початкового звороту вокальної партії в басовій лінії фортепіано символізує ідею історичної пам’яті про героїчне минуле Вітчизни.

Узагальнюючи спостереження, запропоновані в статті, констатуємо: стильова палітра вокальної лірики А.Кос-Анатольського є вельми широкою – неоромантизм, сецесійні ознаки салонного мистецтва, неофольклоризм, шлягерна стилістика тощо. Оригінальні вокальні мініатюри свідчать про наявність рис старогалицької елегії, європейського пісенного бідермаєру, ліричного романсу, солоспіву-монологу, віртуозної концертної арії, міської пісні 20–30-х рр., побутово-розважальних естрадних жанрів, зокрема, танцювальних і масових пісень радянської доби. Індивідуально-авторська інтерпретація естетичного потенціалу цих жанрів є послідовним продовженням європейської та національної камерно-вокальних традицій, однак на підставі їх синтезу створюються нові моделі солоспівів, які відповідають актуальним соціокультурним завданням часу.

Розгляд деяких камерно-вокальних творів А.Кос-Анатольського окреслює ряд стильових ознак, спільних для всіх жанрових ділянок творчості композитора, що неодноразово акцентує О.Козаренко: “Зануреність у галицьку музичну традицію дозволила Кос-Анатольському крізь нав’язуваний канон музичного комунікату проявляти оригінальність і природність вислову, актуалізувати забуті пласти міської побутової музики, незадіяні стереотипи музичного професіоналізму, що виникли на цій основі, і тим самим розширити обсяг національної своєрідності” [3, с.127].

1. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби : монографія / Т. Дубровний. – Львів : НТШ, 2007. – 184 с.
2. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навчальний посібник / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – 424 с.
3. Козаренко О. В. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю / О. Козаренко // Питання стилю і форми в музиці : зб. статей. – Львів : Каменяр, 2001. – С. 123–130.
4. Терещенко А. К. Анатолій Кос-Анатольський / А. К. Терещенко – К. : Музична Україна, 1979. – 80 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

В статтє обобщаються наблюдения о стиле камерно-вокального творчества А.Кос-Анатольского, предлагается его жанровая типология, включающая романсы, драматические монологи, элегии, баркаролы, ноктюрны, арии, детские и массовые песни.

Ключевые слова: камерно-вокальные жанры, типологическая группа, национальная традиция.

This article is an attempt of a typology of Kos-Anatolskyi’s vocal chamber music. Kos-Anatolskyi’s vocal chamber compositions include songs (solospivy), dramatic monologues, elegies, barcaroles, nocturnes, arias, popular songs, mass, and children songs.

Key words: vocal chamber genres, typological groups, national tradition.

УДК 783.65
ББК 85.310.04

Станіслава Родіна

ПАРАЛІТУРГІЙНА ПІСНЕТВОРЧИСТЬ У ПІДКАРПАТСЬКІЙ РУСІ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

У статті здійснено історичний огляд передумов виникнення та процесу становлення духовно-пісенної традиції на Закарпатті. Окреслено особливості поширення паралітургійного репертуару та впровадження його в церковну практику Підкарпатської Русі в XVII–XVIII ст.

Ключові слова: духовне життя, протестантизм, католицизм, бароко, духовна пісня, духовно-пісенна традиція.

Духовне життя України від часів хрещення було тісно пов'язане з візантійською церковною та культурною традицією. Однак, будучи спадкоємицею Візантії, вона була відкрита й для інших впливів. Насамперед цьому сприяло географічне положення, яке зумовило контакти через торгівлю, воєнні дії та дипломатію з євразійським степом, балтійською північчю, західнослов'янським католицьким світом [1]. Західноукраїнські землі, які до кінця XI ст. перебували безпосередньо під владою київських князів, природно, були більш доступні західній культурі. Аналізуючи ці процеси, простежуються й зворотні впливи, зокрема, у поширенні східної християнської традиції. Наприклад, на прилеглих до української території угорських і чеських землях аж до XIII ст. діяли монастирі тільки грецького обряду й жодного – латинського [7]. Після занепаду Київської Русі й Галицько-Волинського князівства, українські землі в XIV – на початку XV ст. потрапляють у залежність до могутніших держав – Литви, Польщі, Угорщини. Зміна політичного підпорядкування внесла корективи в усі сфери духовного життя, а оскільки все воно було зорганізоване навколо церкви, деякі реформи не минули і її.

XV–XVI ст. стали переломними не лише для України, а й для всього християнського Сходу. Після падіння Візантійської імперії в 1453 році й поступового занепаду її культури, розвиток богословської думки та церковної культури підпадає під вплив західних ідей. XVI ст. проминуло в Європі під знаком бурхливого розвитку протестантизму. Цих віянь не уник і східнохристиянський світ. Протестантський рух протягом XVI ст. активно поширювався на українських землях, однак така форма християнської релігії тут не мала великого успіху, бо була тісно пов'язана з німецькою культурою, яку пропагувала, і ментально не була співзвучною світобаченню і світовідчуттю українців [8, с.37].

Разом із тим деякі ідеї протестантизму все-таки досить швидко проникають у різні сфери духовного життя. Прогресивним кроком став переклад релігійних книг українською мовою. Євангеліє та інші книги Біблії було перекладено через посередництво чеських і польських текстів, що найчастіше походили з протестантських осередків. Утім уже в середині XVII ст. протестантські течії в Україні опинилися в стані глибокої кризи. Традиційні конфесії (католицизм і православ'я) більш відповідали запитам польської й української шляхти [2, с.386].

Незважаючи на деякі негативні наслідки, викликані конфронтацією між українськими християнами, що належали до різних деномінацій, співіснування цих християнських конфесій сприяло відкритості українського суспільства, у якому в такий спосіб відбувалася рецепція надбань європейської культури.

Розвиток української культури був тісно пов'язаний із церковним життям. Протестантські та католицькі впливи різною мірою позначилися на українській церкві, яка в полеміці із цими конфесіями брала чимало елементів від своїх суперників для власної розбудови. Для українського суспільства важливими стали такі прояви протестантизму, як становлення християнського персоналізму, що спричинив переворот у суспільній свідомості й динамізував процеси, спрямовані на розвиток національної культури. Католицький світ сприяв розвиткові освіти, започаткувавши систему шкіл, реорганізації монастирського життя, відновивши в ньому дисципліну.

Важливу роль у поширенні західних ідей відігравала культура позацерковна. Українська гуманістична думка зазнала впливу ренесансного індивідуалізму та барокового ірраціоналізму й містицизму. У літературі орієнтація на західний тип мислення сприяла розповсюдженню нових тем і жанрів; у галузі архітектури, живопису й музики – нових форм і засобів художньої виразності. Таким чином, західний тип культури став домінуючим в українському суспільстві

XVII ст., він не зменшився й у XVIII ст., сприяючи культурному зближенню Сходу та Заходу. Одним із проявів цієї культури стала поява нового жанру в галузі церковної музики – духовної пісні.

Історіографія української музично-поетичної духовної спадщини XVII–XVIII ст. досить об'ємна, але не достатньо повна. Поза прискіпливою увагою науковців усе ще залишаються малодосліджені пласти в цій галузі. Зокрема, це стосується розвитку духовно-пісенної лірики в закарпатському регіоні (історична назва якого Підкарпатська Русь). **Метою** розвідки є прослідкувати історію генези духовно-пісенної традиції на теренах Підкарпатської Русі, виявити джерела духовної пісенності та проаналізувати їх впливи на особливості становлення закарпатського духовно-пісенного репертуару.

Історію розвитку духовної пісні в Підкарпатській Русі XVII–XVIII ст. неможливо розглядати у відриві від культурного та духовного життя України, яке було тоді складним і суперечливим. У XVI ст. відбувається послаблення позицій православ'я та його подальше відродження в XVII ст. Цей історичний період ознаменувався такими подіями, як активне поширення протестантського руху, і майже відразу – не менш стрімкий зворотний процес. Запровадження унії в 1596 році теж внесло свої корективи й спровокувало складні відносини всередині Східної церкви, між православною та уніатською конфесіями.

Греко-католики Закарпаття стали підпорядковані Риму після прийняття Ужгородської унії 1646 року; у церковному житті вони орієнтувалися на католицькі традиції, що склались на словацьких та угорських землях, тому розвиток паралітургійного духовно-пісенного репертуару відбувався через залучення словацьких та угорських пісень. Упровадження співу духовних пісень, долучених до літургії, подібно до практики тогочасної Європи, стало однією з форм латинізації східного обряду. Позабогослужбова пісня, що співалася під час вертепів, процесій із зіркою, почала використовуватися поліфункційно, тому багато пісень, особливо різдвяних, що виникли в православному середовищі й виконувались як позабогослужбові, пізніше ставали паралітургійними. Однак уживання духовних пісень в обряді греко-католицької церкви не було таким широким і послідовним, як у латинському. Пісні звучали не в самій літургії, а між різними богослужбовими чинами (утреною та вечернею), під час процесій і паломництва [9].

У контексті дослідження процесу поширення духовних пісень у Підкарпатській Русі цікавим є питання про походження текстів і мелодики піснеспівів. У наукових працях із цієї тематики зазначається, що важливим джерелом закарпатської співацької традиції стала релігійна пісенність європейських країн [4; 5; 10]. Духовні пісні іноземного походження, як латиномовні, так і народними мовами, стали текстовими та мелодичними зразками, за якими були створені українські пісні. Крім того, відбувався взаємообмін пісенних надбань Закарпаття та Галичини: духовні вірші закарпатських авторів були відомі галичанам і навпаки [5, с.119–120].

У свою чергу, спів духовних пісень у католицьких країнах генетично походить з літургійних відправ і піснеспівів, що в них звучали. У часи середньовіччя поряд із месою з'являються різного роду молебні більш суб'єктивного характеру, під час яких виконувалися новостворені піснеспіви або пісні, що супроводжували обряд [3]. Ці пісні формально не мали статусу богослужбових, проте вони все частіше виконувалися на літургії й із XVI ст. фактично стали богослужбовими. До непрямого впливу можна віднести й позабогослужбовий спів духовних пісень, який культивувався передусім у протестантських країнах. Протестантизм поширив використання духовних пісень народними мовами та ввів їх до свого богослужіння. Таким чином, у XVII ст. в Європі вже існувала стійка традиція співу духовних пісень, частина з яких мала чітке конфесійне призначення, проте досить багато творів звучало в репертуарі обох конфесій і переходило з однієї до іншої. Через те, що протестантизм на українських теренах не набув широкого розповсюдження й лише невелика частина українського суспільства співчувала протестантам, тут не відбулося значного поширення ідей протестантизму й пов'язаного з ним конфесійно спрямованого пісенного репертуару. Однак деякі пісні з протестантських збірників, що перейшли до католицьких, пізніше потрапили до українського репертуару.

Отже, українська духовна пісня XVII ст. стає особливим музично-поетичним жанром, джерелами якого були поезія доби бароко, католицькі й протестантські духовні пісні, а також позабогослужбові пісні духовного змісту, популярні в католицьких і протестантських країнах.

Найбільша кількість пісень XVII ст. запозичені з репертуару, що використовувався під час католицького богослужіння.

Потрапляючи до нового середовища, пісні європейського походження зазнавали певної трансформації. Зміни стосувалися й зовнішніх форм пісні, яка в перекладі потребувала адаптації нового тексту до мелодії. Та головна відмінність полягала в їх новому призначенні. Якщо в європейському репертуарі духовні пісні мали як позабогослужбове, так і богослужбове призначення, то в українському репертуарі XVII ст., незалежно від походження, усі пісенні твори стали позабогослужбовими.

Починаючи з XVIII ст. жанр духовної пісні активно впроваджується в церковному й позацерковному житті Підкарпатської Русі. З найбільш вагомих збірників духовних піснеспівів, карпаторуське походження яких установлено, варто назвати: Каменський (1734), зб. Московського університету (XVIII ст.), Кушніцький (межа XVII–XVIII ст.), Кушніцький (поч. XIX ст.), Колопанський (XVIII ст.), зб. Михайла Годи (XIX ст.), зб. Івана Леманинця (XIX ст.), зб. Миколи Проця (XIX ст.), зб. Олександра Ладжинського (XIX ст.), Мольцовський (століття не вказане), зб. Лекара (поч. XIX ст.), зб. Михайла Мункачія (XIX ст.), збірки Михайла Туринського (XIX ст.), 2 збірки Івана Гряделевича, Коритянський (1809). Деякі збірники, такі як зб. Московського університету, зб. Михайла Туринського, Коритянський зб. – надзвичайно об'ємні за змістом (більше 200 найменувань пісень). Піснеспіви збереглися завдяки ініціативі збирачів і записувачів, тому їхні назви – похідні від імені упорядника. Багато збірників отримало назву від географічних назв місцевості, де вони були записані [6, с.65].

Заслугує уваги Пряшівський співаник другої половини XVIII ст., писаний різними почерками. Більшість уміщених у ньому пісень належить до загальноукраїнського репертуару, і першим місцем його створення могла бути Києво-Могилянська академія. Та в ньому вміщені твори й із виразно локальним закарпатським і східнославацьким забарвленням (латинські, словацькі, угорські пісні). На думку Ю.Яворського, яким був знайдений і описаний цей співаник, він спочатку міг належати вихідцеві із Закарпаття, студенту Києво-Могилянської академії, який давав своїм товаришам вписувати до нього вірші, а після повернення додому чисті сторінки рукопису були заповнені новим, місцевим репертуаром, зокрема й словацьким [10, с.27].

Великою кількістю латинських пісень мовою оригіналу привертає увагу Пряшівський пісенник середини XVIII ст. [10, с.37–41]. Деякі з них:

- твори про марноту світу: *De vanitate mundi* “*Quid sit mundi gaudia, nisi vana somnia?*” – про марноту світу “Чи є радість світу лише марним сном?”;
- про гріховність людини: *Affectus poenitentiae* “*Confusus haereo, dum Jesum video*” – почуття покаєння “Відчуваю себе посоромленим, коли бачу Ісуса”; *De gravitate peccati* “*Scis, peccator, quem offendas*” – про тягар гріха “Чи не знаєш, грішнику, кого ти образив?”;
- пекло: *De inferno* “*O inferne sempiternae, carcer miseriarum*” – про пекло “О вічне пекло, темнице”;
- про людську душу: *De pretio animi* “*Est imago Dei vivi tua, homo, anima*” – про цінність душі “Твоя душа, людино, є образом Божим”;
- вічне життя: *De beatitudine aeterna* “*Nosse Deum, huic servire tuum est negotium*” – про вічне блаженство “Знати Бога та йому служити є твоїм обов'язком”.

Ці твори не мали українського перекладу, вони виконувалися лише мовою оригіналу. Їх авторами могли бути католики як словацького чи угорського походження, так і греко-католики українці. Наявність подібних рукописів засвідчує, що латиномовна барокова пісенність займала значне місце в українському паралітургічному репертуарі. Наприклад, у Шариському співанику початку XVIII ст. (зберігається в бібліотеці Московського університету) включено 21 духовну пісню чеського й словацького походження.

Якщо українську духовну пісню, що розвивалась із XVII ст., можна окреслити як позацерковну або позалітургійну, тобто не призначену для виконання на богослужінні, то нові пісні, що виконувалися поруч із літургією, отримали назву паралітургійних [4]. У XIX ст. паралітургійна традиція продовжувала розвиватися в тих землях, де була Уніатська греко-католицька церква, у тому числі й у Закарпатті.

У тривалому процесі творення української духовно-пісенної традиції викристалізувалися три основні типи збірників: циклічно-тематичні, календарно-мінейні й мішані. Із часом зазнала

змін і структура пісенників, яка все більше уподібнювалася до церковних книг. Новий зміст закарпатських пісенників, очевидно, виник під впливом календарної структури Ірмолоїв і був зумовлений виконанням цих пісень на різні релігійні свята. Поділ на чотири розділи – пісні Господні, Богородичні, до святих, покаянні – формувався протягом усього XVIII ст. Проте чотиричастинна структура зустрічається в закінченому вигляді тільки в пісенниках пізнішого періоду.

Із часом закарпатський паралітургійний репертуар репрезентує всі періоди розвитку духовно-пісенної традиції Європи: середньовіччя, ренесанс, бароко. Серед перекладів середньовічних творів є такі, що генетично походять із піснеспівів латинської літургії – тропарів, секвенцій, гімнів. Ренесансні пісні представлені творами, написаними національними мовами, серед яких переклади словацьких і польських пісенних творів.

Із позалітургійних пісень у Підкарпатській Русі найпоширенішими були твори покаянно-моралізаторського змісту. Така тематика характерна для епохи бароко. Переклади барокових творів представлені найбільшою кількістю пісень, серед яких зустрічаються зразки латинською, польською та словацькою мовами.

Цінні наукові розвідки, що торкаються походження й тематики жанру духовної пісні в Україні, належать І.Франку. Він знаходив у них ремінісценції латинських церковних гімнів і польських та німецьких церковних пісень і навіть впливи середньовікової релігійної драми. “Та все таки, – наголошував І.Франко, – головним і найвидатнішим їх джерелом були книги, котрі автори по своїй професії все мусіли мати під рукою і в уживанню – книги церковні і богослужбні. Поетичні нераз, часто однакож тільки риторичні й догматично загострені канони, стихири і антифони чинів богослужбних, писання отців церкви, прологи і житія, акафісти і толковання письма святого, а в кінці легенди апокрифічні.., ось що мусіло їм давати канву до укладування пісень, ось що мусіло в головній мірі впливати на їх колорит, а почасти і на їх стійність поетичну” [9, с.28]. Проте цей вплив, на думку І.Франка, не завжди був позитивним. Часто він спричинявся до того, що у вірші потрапляло багато риторики, догматичних мудрувань, використовувалися нежиттєві образи й порівняння; і лише там, де автор черпав зміст з євангельського оповідання, а форму брав із народної пісні, наповнюючи свої вірші живим почуттям, він зміг дати твори високої поетичної якості, “яких не повстидалася би жодна література на світі і котрі сміло можуть видержати порівняння з найкращим, що тільки є на полі християнської гімнології, твори, котрі справедливо і по заслугі здобули собі серед народу широку популярність” [там само].

Отже, українська духовна пісня стає особливим музично-поетичним жанром, джерелами якого стали поезія доби бароко, католицькі й протестантські духовні пісні. Духовні пісні завдяки своєму молитовному характеру, функціям вдячності, прославлення й прохання, прив’язаності до літургії були націлені на об’єднання спільноти мирян. Хоч вони існували паралельно з богослужінням, та не виконували сакральної функції. Духовенство Підкарпатської Русі сприяло поширенню таких віршів-пісень. Цим воно переслідувало декілька своїх цілей: по-перше, популяризувало в доступній формі догми християнської релігії, а по-друге, духовними віршами витісняло старі поганські колядки та інші язичницькі обрядові звичаї.

1. Гудзяк Б. Історія відокремлення: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії / Б. Гудзяк // Ковчег : [зб. статей з церковної історії]. – Львів : Ін-т історії церкви, 1993. – Ч. I. – С. 1–22.
2. Історія релігії в Україні: [навчальний посібник / за ред. А. М. Колодного і П. Л. Яроцького]. – К. : Знання, 1999. – 736 с.
3. Кунцлер М. Літургія церкви / Міхаель Кунцлер ; [пер. з нім. монахині Софії]. – Львів : Свічадо, 2001. – 616 с.
4. Медведик Ю. Музикознавчі студії над українською музично-поетичною паралітургійною спадщиною XVII–XVIII ст. / Ю. Медведик // Мистецтвознавство України. – К. : Київ, 2001. – Вип. 2. – С. 99–107.
5. Мишанич О. В. Кризь віки: літературно-критичні та історіографічні статті й дослідження / О. В. Мишанич. – К. : Обереги, 1996. – 352с.
6. Недзельский Е. Памятники XVII–XVIII. Учительные евангелия. Учительные сборники. Легенды и апокрифы. Суеверномагические сочинения. Духовные песенники / Е. Недзельский // Очерк карпаторусской литературы. – Ужгород : Школьная помощь, 1932. – С. 50–66.

7. Федорів Ю., о. Історія церкви в Україні [репринтне видання] / о. Ю. Федорів. – Львів: Свічадо, 2001. – 364 с.
8. Флоровський Г. Пути русского богословия / Г. Флоровский ; предисл. прот. М. Мейендорфа. – [3-е изд.]. – Париж : УМСА – PRESS, 1983. – 600 с.
9. Франко І. Наші коляди / І. Франко // Збір. творів у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 28. – С. 7–41.
10. Яворский Ю. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси / Ю. Яворский. – Прага, 1934. – 345 с.

Статья представляет собой исторический обзор предистории возникновения и процесса развития духовно-песенной традиции на Закарпатье. Рассматриваются особенности распространения и внедрения паралитургического репертуара в церковную практику Подкарпатской Руси XVII–XVIII вв.

Ключевые слова: *духовная жизнь, протестантизм, католицизм, барокко, духовная песня, духовно-песенная традиция.*

In the article the historical review of pre-conditions and becoming of tradition of spiritual song is carried out on Transcarpathia. The features of distribution of church songs and his introduction are outlined in church practice of Transcarpathia in the XVII – XVIII item.

Key words: *spiritual life, protestantism, catholicism, baroque, spiritual song, tdradition of church singing songs.*

УДК 78.073

ББК 85.313 (4 Укр.)

Борис Репка

ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКІ СВЯЩЕНИКИ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ ЯК ПРОПАГАНДИСТИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРНОПІЛЛІ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ ст.

У статті простежується роль греко-католицьких священників у процесі розвитку вокального мистецтва на Західному Поділлі (на Тернопільщині) наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть, висвітлюється їхня організаційна, культурно-просвітницька діяльність, з'ясовується роль у формуванні національної самосвідомості українців, поширенні освіти серед широких верств населення, збереженні та розвитку музичного мистецтва.

Ключові слова: *духовно-культурний розвиток, музично-просвітницьке життя, культурно-освітній рівень, вокальний мистецький рух.*

За певних історико-соціальних умов у Західному Поділлі греко-католицьке духовенство складало чи не єдину найчисленнішу та найвпливовішу верству української інтелігенції, яка мала безпосередню причетність до національного духовно-культурного відродження. Визначальним фактором впливу як на процес константного духовного націозбереження, так і на динаміку поступального культуротворення був особистісний дієвий вклад представників західноподільського духовенства. Питання участі відомих персоналій священників Західного Поділля в процесі національного духовно-культурного ренесансу в контексті їх особистісного внеску частково висвітлюється в наукових працях В.Витвицького, М.Грушевського, М.Загайкевич, Л.Кияновської, Б.Кудрика, С.Людкевича, П.Медведика, Н.Полонської-Василенко, у публікаціях М.Іздепської-Новіцької, І.Мороз, О.Мурій, які доводять, що саме духовенству належить провідна роль у музичному просвітництві українського народу та вихованні національної інтелігенції, проте участь священників у пропагуванні вокального мистецтва в Галичині окремо не розглядалася. Це й зумовило тему дослідження, **мета** якого – висвітлити роль греко-католицьких священників у становленні й розвитку вокального мистецтва Західного Поділля.

Історичні факти й обставини свідчать про те, що перші галицькі просвітителі українського народу вийшли із середовища духовенства. Саме розвиток освіти та перші прояви загального цивілізаційно-культурного процесу справедливо можна віднести до заслуг духовних провідників.

Клич до національного відродження галицьких українців підняли троє молодих студентів Львівської семінарії – М.Шашкевич, І.Вагилевич, Я.Головацький. У 1833 р. вони організували гурток “Руська трійця” і поставили собі за мету працювати для добра українського народу й

відродження його словесності. Їхній альманах “Русалка Дністрова” був надрукований у 1837 р. у Будапешті й складався з народних пісень, поезій і наукових статей. Під впливом ідей “Руської трійці” та на тлі революційних подій 1847 р. формується й музичне життя в Західній Україні, розпочинається нова доба в розвитку української культури.

Починаючи з другої половини XIX ст. чи не єдиним носієм культури й освіти в Галичині було священство, від рівня знань якого залежав інтелектуальний розвиток народу, і саме духовенству Галичина завдячує своїм становленням і розвитком. Церква об’єднала навколо себе кращих представників місцевої інтелігенції, давала можливість отримати освіту, відкривала для священників надбання європейської науки та мистецтва. Музична культура краю, в основному, підтримувалася священницькими колами аж до 40-х років XX століття. Як зазначає О.Залеський, “духовенство, яке відіграло велику роль в розвитку нашої літератури ще в більшій мірі причинилося до піднесення українського музичного життя” [2, с.21]. У той час церква була єдиним місцем, де культивувалися хорова музика й спів. Отже, галицьке музичне відродження почалося “під знаком церковно-хорової музики” [2, с.25].

Центрами музичної культури Західного Поділля були насамперед великі міста – Львів і Перемишль і менші – Станіслав, Дрогобич, Стрий, Борщів, Терехівля.

На піднесення музичного життя Галичини мала вплив східнокатолицька культура. Шляхи цих впливів пролягали через столицю Австрії Відень, де були греко-католицька церква св. Варвари й Духовна семінарія, а при ній хор, учасниками якого були добре підготовлені співаки, що здобували професійну вокальну освіту в знаменитій музичній столиці.

На богослужіннях хор здебільшого виконував твори Д.Бортнянського. Таким чином, українці Відня охоче прийняли нову для себе східнокатолицьку музичну культуру, що згодом докорінно вплинула на відродження музичного мистецтва в самій Галичині.

На початку XX століття Львів стає центром духовної освіти, де на університетському рівні виховувалися “будителі” національної свідомості українського народу Галичини. Найбільш знаним музичним колективом у Львові на початку XIX ст. була Святоюрська хорова капела. Навіть польський театр залучав її до участі в проведенні своїх театральних вистав. Великого успіху капела досягла під керівництвом диригента й композитора Паньківського, автора урочистої кантати на честь єпископа М.Скородинського, який надавав їй постійну матеріальну підтримку.

Серед духовенства особливої уваги та шани заслуговує греко-католицький єпископ Іоан Снігурський як великий натхненник українського культурного відродження. З призначенням І.Снігурського єпископом Перемишльської єпархії, створюється “нове рідне культурне вогнище, при якому й музика поступила на належний шлях” [1, с.15–16]. Снігурський розпочав музичну реформу знизу, спрямовуючи дяківський спів у професійне русло. Із цією метою в 1818 р. він заснував у Перемишлі дяківську школу. Першим учителем співу в ній став відомий на той час професор В.Серсаві. Під його керівництвом церковний спів досягнув високого рівня. Великдень 1829 р. став святковим історичним днем започаткування першого церковного хору в Галичині.

У 1828 р. у Перемишлі дяківську школу було реорганізовано в музичну, яка готувала професійних співаків для хору. Вона стала центром музичного життя не тільки Перемишля, але й усієї Західної України. Перемишльська школа підготувала групу молодих музикантів і співаків, які згодом заснували нові осередки музичної культури по всій Західній Україні. У своїх спогадах відомий галицький композитор А.Вахнянин писав: “Перемишль був неначе розсадником музичного життя русинів, в яким брали живу участь музикальні родини Раствецьких, Леонтовичів, Сінкевичів, Менцінських, Витошинських, Лаврівських, Войтовичів, Носалевичів, Кордасевичів і других” [3].

Таким чином, було створене підґрунтя, на якому поступово прискорився розвиток української культури, зокрема й музичної. Як зазначає Осип Залеський, “духовенство, яке відіграло велику роль в розвитку нашої літератури, ще в більшій мірі причинилося до піднесення українського музичного життя” [2, с.324]. Церква ще в другій половині XIX ст. була чи не єдиним місцем, де культивувалися європейська музика й спів. Музична культура нашого краю в основному трималася в священних колах аж до початку XX ст. Вокальне мистецтво

активно розвивалося на всій території Західної України, а особливо його розвій припадає на терени Західного Поділля.

Навчання церковного співу в сільській місцевості Західного Поділля відбувалося таким чином. Першими вчителями церковного співу тут були священники, які ще й навчали місцевих дітей читати, писати, а також залучали їх до дяківської справи. Дяк теж виконував не менш важливу роль. Він займав одну з важливих посад у церковному богослужінні. Це був церковнослужитель із числа світських людей, який не мав ніякого ступеня священства, але здобув ази вокального виконавства в дяківській школі. До його обов'язків входили: плекання церковного співу й церковних обрядів, супровід священника під час виконання душпастирських ритуалів і навчання основ вокального мистецтва парафіяльних хористів.

Саме священники наприкінці ХІХ століття стають організаторами мистецьких і культурно-освітніх товариств, зокрема “Просвіти”. Як свідчать історичні джерела, свою переможну ходу на Тернопільщині “Просвіта” розпочинає в Борщівському краї. І саме зі Скали над Збручем (тепер Скали-Подільської), де парохом місцевого храму був греко-католицький священник отець Олександр Левицький, брат дружини видатного українського історика Михайла Грушевського. Це був справді духовний батько для парафіян, котрий організував читальню “Просвіти”, театральний гурток, керував хором і вчив співу талановиту молодь ближніх сіл.

Добрим словом і молитвою необхідно згадати також священників – організаторів громадської роботи на Борщівщині – отців Ісидора Ганкевича (с. Устя), Івана Волошина (с. Гермаківка), Антона Кордовського (с. Білівці), Миколу Сваричевського (с. Залісся), Йосифа Малицького (м. Борщів), Олексія Гуньовського (с. Ланівці), Йосифа Білинського (с. Сков'ятин), Йосифа Фльорчука (с. Шупарка), Дмитра Курдидика, визначного діяча всього повіту, Тита Чубатого (с. Іванків), Івана Харука, Домініка Стеблицького, Йосифа Соневицького (с. Королівка).

Священик із села Цигани на Борщівщині Омелян Глібовицький, відомий громадський діяч повіту, один із найбільш активних учасників борщівської “Просвіти”, що опікувався не лише справами місцевої читальні. Для отця Омеляна Глібовицького не менш важливою була поміч учням із Циган. У цьому активно допомагав йому товариш шкільних літ, співак шведської Королівської опери в Стокгольмі Модест Менцинський. Зять отця Глібовицького – отець Антін Казновський, що мав парохію в Глибочку, теж опікувався освітою місцевих селян – 15 дітей із його допомогою вчилися в Кіцманській гімназії. Під його невтомною орудою працювала в селі читальня “Просвіти”.

Навічно в історію “Просвіти” вписані імена священника із села Більче-Золоте отця Софрона Левицького, що працював на ниві національного відродження разом зі своїми дітьми, а також священника з Мельниці отця Олександра Капустинського, посла до Галицького сейму. Він заснував низку читалень “Просвіти” на Борщівщині, був одним з ініціаторів побудови Народного дому в Борщеві.

Як було сказано вище, у справі просвітництва священникам активно допомагали дяки. На Борщівщині, зокрема в маленькому селі Михайлівці, ще й досі пам'ятають дяка-регента Никифора Маркевича, котрий керував хором у церкві й у читальні “Просвіти” вчив співу талановитих дітей рідного та ближніх сіл. До національного розвитку краю прислужилися також дяки Василь Трач (с. Олексинці), Яків Гніздовський (с. Пилипче), Левицький (с. Панівці), Софрон Врублевський із Королівки, котрий 48 років керував хором у читальні, організовував вистави, концерти, учив місцевих селян на регентів і дяків співу та регенства, Семирозум (с. Більче-Золоте), котрий організував при “Просвіти” хор і духовий оркестр, що взяв участь у маніфестації в Борщеві з нагоди перемоги українського кандидата – отця Кахетинського – до Галицького сейму, а також у Крайовій хліборобській виставці у Львові з нагоди приїзду архієпископа Рудольфа (1887 р.) на Тернопільщину.

Провідну роль на теренах Західного Поділля в справі музичного виховання та просвітництва відіграв греко-католицький священник Йосиф Вітошинський – відомий педагог, диригент, співак, організатор селянських аматорських хорів, оркестру, театральних гуртків.

Йосиф Сильвестрович Вітошинський (1838–1901) закінчив Перемишльську гімназію, де здобув музичну освіту у відомих педагогів Л.Седняка та Ф.Лоренца. Вони в той час були керівниками гімназійного та кафедрального хорів, у яких співав юний гімназист. З 1864 р. Й.Ві-

тошинський студіював богослов'я у Львівській духовній семінарії, де музику в той період викладали відомі педагоги та композитори І.Ціпановський та І.Лаврівський (до речі, на останньому курсі він уже керував студентським хором).

Усе подальше життя Й.Вітошинського тісно пов'язане із Західним Поділлям. Тут у відомому селі Зарваниця на Тереховлянщині в 1865 р. він отримав парафію й зразу організував церковний хор, навчаючи селян основ музичної грамоти та навичок співу з нот (це було великим культурно-мистецьким поступом у житті села).

З 1868 р. і до кінця свого життя Й.Вітошинський поселяється в селі Денисів Козівського району. Невелика Денисівська церква та двокласна школа з українською мовою навчання – основні осередки культурного життя селян на той час. Отець Йосиф Вітошинський став не лише духовним наставником у Денисові, але й організатором громадського й культурно-мистецького життя, яке поширювалося не тільки в околиці, а й по всьому Західному Поділлі.

У 1870 році він заснував у своїй парафії першу після Львова читальню товариства “Просвіта”, а в 1874 р. організував товариство тверезості. Через два роки після приїзду в Денисів енергійний парох створив селянський чоловічий хор, який потім став мішаним. Деякий час він був керівником хору хлопчиків, у яких вбачав майбутніх, добре підготовлених аматорів-співаків чи аматорів-диригентів.

Слава про отця Й.Вітошинського, як першого й невтомного популяризатора вокального мистецтва набула особливого поширення після його участі в концерті (1889 р.) на честь перебування австрійського престолонаслідника архієпископа Рудольфа та його сановитої свити в Тернополі. Ця презентація була організована тернопільською “Руською бесідою” за участю талановитих музикантів і співаків – Є.Барвінської, І.Белеївної та сестер Анни й Соломії Крушельницьких. Спеціально для цієї нагоди композитор Анатоль Вахнянин написав “Вітальну кантату”, яку відспівав під керівництвом отця Вітошинського Денисівський хор і солісти-аматори. Кантата відкрила концертну програму й настільки захопила слухачів, що віденські гості, а були між ними й знавці музики, не могли повірити, що це справді співають сільські аматори, а не фахові артисти. Про цей концерт писали не лише галицькі часописи, а й віденська преса.

Домінуюче місце в репертуарі артистів займала духовна музика хорового та сольного співу, окрім якої в репертуарі було близько сотні творів і світської музики українських та зарубіжних композиторів. Такого роду репертуар у цей час був доступний лише добре вишколеним співакам, що володіли знаннями нотної грамоти. Свідченням високого рівня колективу була й публікація чеського етнографа Франтішека Ржегоржа в празькому часописі, який під час гостини в отця Вітошинського “одушевлявся співом хору і в 1891 р. вперше зробив його світлина” [4].

Саме отець Вітошинський у Денисові (1884 р.) відкриває приватну школу співу та музики, головним завданням якої було підготувати із здібних учителів і дяків майбутніх виконавців і викладачів музики й співу, диригентів хорів та ансамблів. У цьому навчальному закладі панували строга систематичність у вправлянні музикою й співом, професійний підхід до опанування фахом. Тому її випускники невдовзі проявили себе здібними музикантами. До приватної школи о. Йосифа Вітошинського з'їжджалися прогресивні сільські інтелігенти майже з усієї Галичини, аби пізніше стати музично-культурними провідниками. Згодом у багатьох містах і селах Західного Поділля постали численні хори й оркестри, метою яких була пропаганда української хорової та інструментальної музики.

Завдяки невтомній багатогранній творчій діяльності о. Вітошинського село Денисів досягло таких духовних висот, яких не могли досягнути навіть більші навколишні містечка. Із цього осередку вийшло сім відомих письменників.

Активно працювали представники духовенства в організації музично-просвітницького життя й на Тереховлянщині. Однією з найяскравіших постатей цього району був отець Євген Турула – священик, співак, диригент, композитор, педагог, художник, член НТШ у Львові, видавець нотних збірок. Він родом із Бережан. Навчаючись у Львівській духовній семінарії, де теоретичні основи музики й диригування були обов'язковими предметами, майбутній священик брав приватні уроки гри на фортепіано та скрипці. Неабиякий музичний хист, здобуті знання та організаторські здібності дозволили йому очолити в 1904–1905 роках семінарський хор, з яким він виступав на Шевченківських святах. У 1906 році Є.Турула закінчив семінарію й одночасно

склав іспит у Львівській консерваторії, отримавши диплом учителя музики й співу в середній школі.

У Теревовлі в 1906–1914 роках молодий парох із великим ентузіазмом приступив до музично-просвітницької праці. Крім виконання обов'язків священика, він став катехитом Теревовлянської гімназії, де організував учнівський чоловічий хор, з яким у 1906 році їздив до Єрусалима [1, с.451]. У цей самий час отець Є.Турула очолив місцевий хор товариства “Просвіта”. Він доклав багато зусиль для створення й організації роботи духового оркестру в Теревовлі, який у вересні 1911 року взяв участь у поході з нагоди Шевченківського свята у Львові [3, с.290]. Виступи оркестру значно пожвавили музично-освітнє життя не лише в повіті, але й в інших містечках і селах Західного Поділля. Усе літо, мало не щонеділі, оркестр разом зі співаками-аматорами виїжджали в навколишні села з концертами, беручи участь у Шевченківських святах у Микулинцях, Лошневі, Залав'ї (на відкритті пам'ятника Т.Шевченку), Тернополі, Чорткові, Скалаті, Гримайлові, Копичинцях, Буданові, Бучачі, Говилові Великому поблизу Хоросткова, у народних фестинах на користь товариства “Просвіта”.

Урочисто святкувала Теревовля соті роковини з дня народження Т.Шевченка 14 червня 1914 р. Отець Є.Турула організував велике повітове свято з походом вулицями Теревовлі та закладенням каменя на місці, де мав стояти пам'ятник Кобзареві. Після Служби Божої об'єднаний хор, що налічував більше сотні співаків, під керівництвом отця Є.Турули в супроводі Теревовлянського духового оркестру відспівав “Заповіт” Михайла Вербицького. Величний похід супроводжували оркестри із сіл Ілавча та Глещави, що їх організував, закупивши в Чехії на власні кошти інструменти, а також за свій рахунок привозив із Теревовлі й оплачував працю трьох військових музикантів-інструкторів місцевий священик отець Петро Єзерський – парох с. Глещави.

Отець Євген Турула має власний композиторський доробок. У 1914 році він був організатором Шевченківського концерту у Львові, і тоді під його керівництвом об'єднаний чоловічий хор, що складався з 200 співаків, виконав його кантату “Честь тобі, Кобзарю” (соло виконувала відома професійна співачка, “буковинський соловей” Філомена Лопатинська).

Активно працюючи на музично-просвітницькій ниві, отець Євген Турула також як сольний виконавець пропагував твори М.Лисенка, о. К.Стеценка, Д.Січинського, о. В.Матюка, С.Заремби та власні композиції.

Крім вищезгаданих священиків о. Є.Турули й о. П.Єзерського, у цей час у Теревовлянському повіті плідно працювали й інші представники духовного сану, організовуючи громадські та культурно-мистецькі імпрези. Це – отці Волянський, Мохнацький, Дурбак, Яворський (селянські хори Слобідки Струсівської та Вербівця). 8 вересня 1909 р. відбулося посвячення будівлі “Руської бурси” для українських учнів Теревовлянської гімназії.

На Теревовлянщині концертні програми, як правило, складали номери, підготовлені священиками – цитристом Євгеном Купчинським (с. Сороцьке), співаком-тенором Малиновським (с. Мшанець), співаком-баритоном Абрисовським, керівником Теревовлянського хору в 90-х роках XIX ст., Семеном Савулою, диригентом церковного міщанського хору м. Теревовля С.Цегельським та ін.

Отже, греко-католицькі священики, як музично-просвітницькі діячі, проводили роботу в кількох напрямках: педагогічному, освітньому, композиторському й особливо виконавському. Кожна із цих граней була яскраво плідною та результативною, зробила вагомий внесок у національно-культурний розвиток і заклала міцний фундамент для наступних сподвижників. Цю справу продовжили їхні учні по всій Галичині, піднімаючи культурно-освітній рівень галичан, роблячи їх справжніми носіями національної культури.

Зусиллями греко-католицьких священиків, що діяли в церковних установах і парафіях, здійснювалося формування нового покоління української інтелігенції та піднесення освіти серед широких мас населення. Вони створили інтелектуальні середовища, що збагачували духовне життя народу та готували нове покоління просвітителів. Усе це суттєво змінило орієнтацію також у вокально-мистецькому житті цілого краю.

Таким чином, саме в середовищі церковного мистецтва бере свої початки вокальне мистецтво Західного Поділля. Греко-католицька інтелігенція сприяла розвитку національного мистецтва в усіх сферах: церкві, школі, громадських інституціях тощо. Сподвижницька місія

духовенства також була скерована як на піднесення духовності й моралі народу, так і на запобігання асиміляції українства в польському й австрійському середовищі, оскільки будь-яке національне відродження – це відбудова структури нації та її високорозвиненої еліти.

Визначні діячі церкви справедливо зауважують, що зоря національного відродження немислима без глибокого духовного оновлення, без опертя на нашу тисячолітню християнську традицію, її співочу культуру. Ідея національності стала тією животворною силою, яка пробудила українців від апатії до усвідомлення своєї національної сутності, пам'яті про свою історію, обряди, звичаї й культуру.

1. Головка І. Село Саранчуки / І. Головка // Бережанська земля. Історично-мемуарний збірник / [упоряд. В. Лев, В. Стецюк]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Комітет вид-ва “Бережани”, 1970. – С. 703–709.
2. Дубівка В. Село Довге / В. Дубівка // Тербовельська земля. Історично-мемуарний збірник / [редколегія: І. Винницька, В. Палідвор, Р. Криштальський та ін.]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1968. – Т. XX. УА. – С. 620–621.
3. Нарис історії “Просвіти”. – Львів ; Краків ; Париж : Просвіта, 1993. – С. 290–291.
4. Осика М. Село Жизномир / М. Осика // Бучач і Бучаччина. Історично-мемуарний збірник / [редколегія: М. Островерха, С. Шипилявий, Р. Барановський та ін.] – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1972. – Т. XXVII. УА. – С. 334–351.

В статтє отображається роль греко-католических священников в процессе развития вокального искусства Западного Подолья (на Тернопольщине) в конце XIX – в начале XX веков, отображается их организационная, культурно-просветительская деятельность, роль в формировании национального самосознания украинцев, распространении просвещения среди широких масс населения, сохранении и развитии музыкального искусства.

Ключевые слова: духовно-культурное развитие, музыкально-просветительская жизнь, культурно-образовательный уровень, вокальное художественное движение.

This article reflects a role of Greek-catholic priests in the process of vocal art development in Ternopil region in late XIX – early XX centuries. It also describes their organizational and cultural activity; shows their contribution in forming of education among wide layer of people, saving and development of music art.

Key words: spiritually cultural development, musically educative life, cultural and educational level, vocal artistic motion.

УДК 392: 398.8

ББК 85.310.04

Лідія Мулик-Коцовська

ТРАДИЦІЙНА ОБРЯДОВІСТЬ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ ЯК СКЛАДОВА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ НАЦІЇ

У статті висвітлено питання щодо ролі й значення традиційної обрядовості українців Карпат у формуванні духовної культури нації. Через призму розкриття її природи, змісту та високохудожності виявлено, що традиційна обрядовість українців Карпат істотно сприяла розвитку людини як творця культурних цінностей, впливала на духовний стан людини, формувала її світогляд.

Ключові слова: звичай, обряд, свято, обрядовість, видовищність, видовище, театральність, прадавній народний театр.

Народна культура Прикарпаття – унікальний і неповторний феномен української культури, що гармонійно поєднує архетипи культури етнографічних груп карпатських українців – гуцулів, бойків, лемків, а також корінних мешканців Опілля й Покуття. У царині народної культури регіону центральне місце належить духовній культурі як спільному суспільному продукту, створеному певним етносом, субетносом, етнографічною групою або кількома групами, що включає споріднені елементи традиційних звичаїв та обрядів.

Дослідження О.Воропая [2], О.Курочкіна [5], І.Волицької [1], Л.Софронової [10], Г.Лужницького [6] про українські звичаї та обряди дають можливість простежити історію походження й розвитку традиційної обрядовості українців Карпат, проте вони недостатньо висвіт-

люють питання щодо її ролі й значення у формуванні духовної культури нації. Тому метою публікації є розкриття художніх особливостей традиційної обрядовості, які істотно вплинули на світоглядні уявлення карпатських українців.

Свята й обряди на Прикарпатті були і є відносно самостійними явищами духовної культури, засобами передачі досвіду від покоління до покоління. Вони охоплюють усі сторони життя людини, будучи невід'ємною, органічною частиною всієї її життєдіяльності. Яскравим прикладом служить традиційна сімейна обрядовість, що пов'язана з біологічним циклом існування людини – народженням (пологові звичаї та хрестини), одруженням (шлюб і весілля), смертю (похорон і поминки), і календарна обрядовість, до якої ввійшли народні й релігійні свята з унікальними національними особливостями, народною мудрістю, у якій відчутна багатотвікова спадкоємність духовних цінностей. Найбільш яскравими прикладами є Різдво, Великодні свята тощо. Геродот стверджував, що якби всім народам у світі надали можливість вибрати найкращі з усіх звичаїв та обрядів, то кожен народ вибрав би свої власні [9, с.117].

Звичаї і обряди мають національний або етнічний характер. Це повсякденні, усталені правила поведінки, що склалися історично, на основі людських стосунків, у результаті багаторазових одних і тих самих дій та усвідомлення їх суспільної значущості. Наче неписані закони, вони виникають разом із народом і передаються з покоління в покоління, тобто стають традиційними (звичаї вітатися при зустрічі, створювати сім'ю, шанувати батьків тощо). Водночас обряди – це символічні дієства, приурочені до відзначення найбільш важливих подій у житті людських гуртів, родин окремих осіб (обряд вінчання, обряд хрещення) [9, с.117].

У будь-якій культурі, при певному абстрагуванні, можна виокремити дві її функції: одну, що за ставленням до своєї етнокультурної спільноти постає в соціально-адаптивній якості, другу, що відмежовує цю культуру від інших, не даючи їй загубитися в розмаїтті світових національних культурних типів. У такому контексті звичаї та обряди поєднують у собі обидві зазначені функції, водночас представляючи себе й важливим адаптаційним засобом, і одним із чинників етногенезу [8, с.56].

Як відомо, звичаї ототожнюються з обрядами. Усе ж мета звичаю – відтворити й закріпити вже вироблені способи й форми праці, спілкування, сімейно-побутових відносин, суспільної дисципліни, регулювання взаємовідносин між людьми [2, с.12]. Водночас мета обряду – за допомогою символів і символічних дій висловити, передати й закріпити традиційні для якогонебудь суспільства, соціальної групи ідеї, ідеали, норми, цінності, зразки життєдіяльності, викликати в його учасників відповідні почуття, настрої, переживання, створити в процесі його проведення морально-психологічну атмосферу, яка сприяла б засвоєнню соціального досвіду, котрий передається за допомогою будь-якого обряду.

Проте не слід ототожнювати поняття обрядів і свят. Як відомо, свято – більш широке явище, що включає в себе обряд (обряди) як необхідну складову, але до обряду не зводиться. Якщо в обряді головним є особлива символічна дія, то у святі – безпосередній вираз почуттів, настроїв, переживань у зв'язку з важливими подіями в житті суспільства, колективу, сім'ї, особи. Яскравим прикладом є карпатське весілля – надзвичайно урочисте, веселе дієство (свято), яке включає окремі дії (обряди) – сватання, заручини, весілля, пропій, кожен з яких наділений власною символічною формою художньої виразності та динамічності [9, с.117].

На думку А.Коновича, "...свято завжди має оптимістичний, життєстверджуючий характер, змістовна сторона якого відрізняється виражено-духовною спрямованістю, в якій відчутна багатотвікова спадковість цінностей" [4, с.47]. Це свідчить про те, що в культурологічному аспекті свято виконує роль так званого механізму передачі культурних традицій із покоління в покоління, допомагає людям здійснювати свою самоідентифікацію. У виконанні такої важливої місії надзвичайно важливе значення має емоційно-естетична функція свята.

Тому закономірним є твердження про те, що для всіх народних обрядів українців Карпат, для їхніх традиційних свят (включаючи особисті й сімейні), властивим є прагнення до видовищності, до найбільшої емоційної виразності й бажання оприлюднити подію [9, с.118]. Саме про це йдеться в дослідженнях І.Волицької, яка, проаналізувавши традиційну обрядовість Прикарпаття, стверджує, що духовна культура населення обстежуваного регіону ввібрала в себе різні види народно-драматичної творчості, які, разом узяті, творять особливий тип видовищної культури українського народу [1, с.127]. А це означає, що традиційна обрядовість Прикарпат-

ського регіону також має характер видовищності та вважається колискою народно-драматичної творчості, що включила в себе всі риси, притаманні видовищам. Щоб дослідити, чи правильним є це припущення, необхідно перш за все з'ясувати, що розуміється під визначенням видовищність, зокрема, видовище.

Патріс Паві в “Словнику театру” тлумачить видовищність як усе те, що сприймають як частину певної цілісності, виставлену на огляд публіки. Що ж стосується видовища, то, на його думку, це все те, на що можна дивитися. “Видовище є загальною категорією, у різновидах якої розглядають світ”. Цей загальний термін стосується видимої частини п'єси (вистави) в усіх формах образотворчого мистецтва (танець, опера, кіно, пантоміма, цирк тощо), а також інших видах діяльності за участю публіки (спорт, ритуал, культові свята, громадські заходи), загалом усіх “культурних перформенсів” [7, с.407]. Сучасний словник української мови тлумачить видовище як: а) те, що відкрите для споглядання й привертає увагу; б) як виставу (театральну, циркову тощо) [11, с.97].

Із цих тлумачень можна зробити висновок, що видовище – усе те, на чому зосереджена увага людей, що викликає в них активну зацікавленість, котра виражається в стійкому спогляданні того, що відбувається, а за своєю природою – привабливе, яскраве й барвисте явище.

У своїх дослідженнях Л.Софронова стверджує, що обряд видовищний і його видовищність розраховані на велику кількість глядачів. Навіть якщо обряд відбувається таємно, його видовищний ряд усе одно присутній, він зберігає візуальну орієнтацію. “Магічне моделювання бажаної дійсності здійснювалося у розрахунок на надприродні сили, на предків, котрі обожнювалися, на духів-опікунів” [10, с.147].

Окрім видовищності, народна обрядовість має в собі ознаки театральності. Багато дослідників безпосередньо пов'язують зародження театру саме з народною театральністю. Зокрема, І.Франко вбачав початки українського театру в хороводах, веснянках, обжинках, колядуванні, у багатьох перехідних обрядах. Цю думку підтверджує й Г.Лужницький, який у своїй науковій праці “Початки українського театрального мистецтва”, стверджує, що український театр зріс на фундаменті українських народних обрядів: “...український народ не одержав, як інші народи, театрального мистецтва у спадщину ні від грецького, ні від якого-небудь іншого західноєвропейського театру, бо це театральне мистецтво є в його крові, ще з померлих, збутих віків. Ці театральні елементи, що створили український театр, нерозривно зв'язані, з одного боку з природою, серед якої жили наші предки, а з другого боку – із прикметами української духовності, українського світогляду” [6, с.26].

Аналогічний висновок у книзі “Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початок XX ст.” робить етнограф І.Волицька, яка стверджує, що творчість українців Карпат вбирає в себе не тільки розвинені театральні форми, а й дотеатральні чи прототеатральні ігрові форми, види фольклору й обрядові дійства, в основі яких лежать драматичні й театральні елементи [1, с.129]. Ця думка засвідчує те, що народно-драматичній творчості українців Карпат також притаманна театральність.

У такому випадку виникає питання про природу театральності. У словнику Патріса Паві довідуємося, що “з одного боку театральність означає просто одне: просторовість, візуальність, експресивність у плані видовищної та ефектної сцени. З іншого боку театральність означає специфічну манеру театральної гри, циркуляції слова, візуальне роздвоєння оповісника (персонаж/актор) та його одиниць висловлювання, штучність репрезентації, тобто (за визначенням Адамова) “перенесення у чутливий світ станів і образів, які є в ньому прихованими пружинами; прояв затаєного, латентного змісту із вмістом паростків драми” [7, с.478–479].

Л.Софронова в книзі “Старовинний український театр” зазначає, що кожен обряд виражається у вербальному, акціональному та предметному планах і містить стабільний елемент гри, причому зі сакральним значенням, яке зберігається при розпаді обряду, існує в реліктах обряду, а також і при його зовнішньому збігу з побутовими діями. “Сакральність і магічність буденних дій не підлягає сумніву. В усіх місцях, де обряд зберігся майже до наших часів, саме так він сприймався і сприймається” [10, с.147].

* У перекладі з англійської performance – “театр візуальних видів мистецтва”, які вивчає етносценологія (наука про діяльність і поведінку людини в публічних видовищах).

Описи народних свят та обрядів І.Волицької дають можливість осмислити, що народно-драматичній творчості українців Карпат притаманна театралізація, в основі якої лежить дійова гра, перетворення чи перевтілення в діючий об'єктивізований образ (за допомогою маски, рядження, гриму або рухів, міміки, мови), використання виражальних засобів (символічні знаки, атрибутика) і обов'язково – сценарно-драматургічна основа дії, режисером якої виступає сам народ [1, с.129].

Розглянемо на прикладі елементи театральності в традиційній обрядовості українців весняних, літніх і зимових прадавніх народних театрів.

Знайомлячись з весняним театром прабатьків у дослідженнях Г.Лужницького, бачимо, що пісні (веснянки чи гагілки), які створив наш народ на привітання весни, це, по суті, один сценічний твір народного весняного театру, одне велике видовище, яке складається з різноманітних картин, яке йшло в різних місцях на так само улаштованих сценах, з такими ж реквізитами й серед таких самих природних декорацій і з такими самими розпланованими ситуаціями, що їх ми сьогодні називаємо мізансценами [6, с.27].

Народні ігри у веснянках і гагілках прийнято поділяти на два типи – хороводні, де дійство має словесно-музично-хореографічну форму, і драматичні, де дійство обмежується словесно-пластичною формою. Ці ігри відтворюють дію, яка зображується, передбачаючи перевтілення учасників дійства в певний образ і супроводжуються пісенним або словесним діалогом. В ігрових піснях слово й дія синкретично пов'язані між собою: поза грою вони просто не могли існувати. Уся синкретична цілість веснянок і гаївок, коли слово, мелодія, міміка, танкові рухи й драматична дія ще не розчленовані, підпорядковувалася в первіснообщинну добу практично магічній меті, тому жанрова специфіка обрядових пісень зумовлена ігровим, “драматургічним” виконанням [3, с.16].

У прадавньому літньому театрі Г.Лужницький досліджує п'єсу (якщо розглядати цей обряд із сценічного боку) на три дії “Купало”, називаючи це дійство народною драмою, яку “присвоїли собі згодом не тільки українські письменники і драматурги (Кирило Тополя, М.Старицький, А.Вахнянин та інші), а й московські письменники (О.Вельтман, П. Байський, Х.Купрієнко), а також польські (О.Гроза чи Р.Зморський)” [6, с.27]. Г.Лужницький стверджує, що “Купало” з візуально-театрального боку є найбільш колористичним і найбагатшим на ефекти (гра світлотіні, палення й топлення гільця, нічні процесії із смолоскипами, скакання через вогонь тощо) драматичним видовищем. Воно, крім усієї низки сценічних елементів, що їх зустрічаємо у веснянках, уже в дослівному значенні має натяк на правдивий театр через присутність публіки – глядачів [6, с.28].

Основою цього видовища були ігрища та пісні про Купала, світання, про таємних духів, відьом, які загрожують добробутові хліборобських родин. Тому вважалося, що цих духів слід з'єднати й убезпечити себе перед ними. Таким чином, уся тенденція купальського свята – це прямування до добробуту в родинному оточенні, щасливе кохання як підґрунтя родинного добробуту, урожай і достаток у господарстві як основа матеріального добробуту.

У репертуарі прадавнього зимового театру вагоме місце належить колядкам, які Г.Лужницький називає “магічним поганським театром, де головна роль відводиться магії слова” [6, с.28]. З театрального боку – це однодрама, різнорідна за змістом, однорідна за формою. “Тут вже ми маємо, – зазначав він, – репетиції, тобто проби, маємо точно означений реквізит, і в цій однодрамі найсильніше проявляється пантоміма, рецитація і діалог” [6, с.28].

Колядки мали магічно-міфологічну функцію: побажання всій сім'ї, господареві, господині, членам їхньої родини, усій сільській общині здоров'я, щастя, добробуту, багатства. У цих святкових обходах використовувалися рядження, тобто маскування й переодягання, з метою перевтілення в яку-небудь істоту, що досягалося певною системою засобів (костюм, бутафорія, грим, образне слово, жести, манера поведінки тощо).

Яскраво-ігровим характером був наділений традиційний новорічний обряд “Маланка” (“Меланка” чи “Миланка”), який вносить у початки театру зовсім новий елемент – маски. Цей обряд мав сакрально-міфологічне підґрунтя, акумулювавши “ідеологічні стереотипи різних епох – архаїчні уявлення, вірування, пережитки магічних церемоній з циклу календарної, шлюбної та ініціальної звичаєвості” [5, с.28].

У XIX ст. обрядове дійство “Маланка” трансформувалось у громадську святкову забаву, своєрідний сільський карнавал, який відбувався 31 грудня, у день св. Меланії. Другим персонажем виступав Василь, день якого припадав на 1 січня. Унаслідок заміни юліанського календаря григоріанським у наш час ці дати припадають на 13 і 14 січня, коли відзначають т. зв. старий Новий рік. Символізуючи новоліття, животворний зв’язок жіночого й чоловічого начал, образи Маланки й Василя персоніфікувалися в українській народній творчості й перетворилися на стійку фольклорну пару. Згідно з обрядом масковані учасники новорічної процесії розігрували кумедні сценки-інтермедії, де важливе місце займали шлюбні мотиви. Саме так ряджені в карнавальньо-сатиричній ігровій формі утверджували норми народної моралі [5, с.29].

Досліджені в статті ознаки театральності в первісному народному театрі вказують на яскравість, барвистість, привабливість, а отже, видовищність традиційної обрядовості українців Карпат. За твердженням І.Волицької, видовищність виступає “як естетично спрямоване дійство” [1, с.5], де на першому плані – магічна функція обряду. За словами Л.Софронової, естетичне й магічне нерозривно пов’язані, адже “священнодія чиниться в тих же формах, що і сама гра” [10, с.149]. Беручи участь в обряді, людина входить у гру не спонтанну, якою вона буває у звичайній життєвій поведінці, а в гру, освячену традиціями.

Таким чином, традиційна обрядовість українців Карпат була й залишається високим виявом художності, одним із засобів задоволення притаманної людині потреби в прекрасному, органічним компонентом її вірувань і світоглядних уявлень. Вона істотно сприяла розвитку людини як творця культурних цінностей, впливала на духовний стан людини, формувала її світогляд.

1. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – поч. XX ст. / Ірина Володимирівна Волицька. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 5, 127, 129.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу : [етнографічний нарис] / Олекса Воропай. – М. : Мале видавничче підприємство “Оберіг”, 1991. – 12 с.
3. Дей О. І. Звичаєво-обрядова поезія трудового року / О. І. Дей // Ігри та пісні: весняно-літня поезія трудового року / Олексій Іванович Дей. – К., 1963. – 16 с.
4. Конович А. А. Учисься языку театралізації / Аскольд Аркадьевич Конович. – М., 1979. – 47 с. – (Культурно-просветительская работа № 12).
5. Курочкін О. Українські новорічні обряди: “Коза” і “Маланка”: з історії народних масок / Олександр Курочкін. – Опішне, 1995. – С. 28–29.
6. Лужницький Г. Вибране / Григор Лужницький. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 268 с.
7. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Л. : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – С. 407, 478–479.
8. Рудницька О. Педагогіка загальна та мистецька : навчальний посібник / Оксана Петрівна Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 56 с.
9. Українське народознавство : навчальний посібник / [ред. С. П. Павлюка]. – 3-тє вид., випр. – К. : Знання, 2006. – С.117–118.
10. Софронова Л. Старовинний український театр / Людмила Софронова ; Львівський національний університет ім. І. Франка. – Л. : друкарня ЛА “Піраміда”, 2004. – С. 147, 149.
11. Сучасний тлумачний словник української мови / [заг. ред. проф. В. В. Дубічинського]. – Х. : ВД “Школа”, 2006. – 97 с.

В статтє освещен вопрос относительно роли и значения традиционной обрядности украинцев Карпат в формировании духовной культуры нации. Сквозь призму раскрытия ее природы, содержания и высокохудожественности выявлено, что традиционная обрядность украинцев Карпат существенно содействовала развитию человека как творца культурных ценностей, влияла на духовное состояние человека, формировала его мировоззрение.

Ключевые слова: *обычай, обряд, праздник, обрядность, зрелищность, зрелище, театральность, древнейший народный театр.*

The article considers the role and the significance of the Carpathian Ukrainians’ ritualism for the formation of the nation’s spiritual culture. Through the analysis of its nature, contents and high artistic value author revealed that traditional ritualism of the Carpathian Ukrainians favoured greatly the development of a human being as a creator cultural value and influenced the spiritual state of a person and formed his outlook.

Key words: *a custom, a rite, a holiday, ritualism, a performance, theatricality, an ancient folk theatre.*

УДК 78.071
ББК 85.313(4 Укр.)

Андрій Асмоловський

ТВОРЧА ПОСТАТЬ В'ЯЧЕСЛАВА ЦАЙТЦА В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ЛЬВОВА

У статті розглядається життєвий і творчий шлях знаного українського композитора, музикознавця, педагога, виконавця-гобойста В'ячеслава Цайтца. Визначено вплив суспільного середовища Львова на становлення творчої особистості мистця.

Ключові слова: В.Цайтц, гобойна школа, Львів, суспільне середовище.

Теперішня повноцінна реалізація завдань щодо вирішення національно-культурних проблем є неможливою без творчого переосмислення надбань у галузі мистецтвознавства, що охоплюють досягнення у творчості, виконавстві. Серед пріоритетних завдань – висвітлення діяльності мистців, які є зразком вірного служіння музичному мистецтву. До їх числа по праву можна віднести В'ячеслава Цайтца, котрий займає помітну нішу серед видатних діячів вітчизняної культури.

В.Цайтц – виконавець-гобойст, педагог-методист, композитор, музикознавець, музично-громадський діяч.

Доцільність розгляду становлення творчої особистості В'ячеслава Цайтца зумовлена невеликою кількістю проведених дотепер досліджень з історії музикознавства, присвячених вивченню діяльності сучасних композиторів. Тому **метою** нашого дослідження є вивчення та систематизація життя, творчості та музично-громадської діяльності В.Цайтца в контексті суспільного середовища Львова. В основу статті лягли узагальнення автора, сформовані в результаті особистого спілкування з В.Цайтцом та опрацювання його документального архіву.

В'ячеслав Цайтц народився 13 грудня 1937 року в місті Києві. Його родина – сім'я високодуховних, інтелектуальних людей, де панував дух українства, любові до Батьківщини. Родинна атмосфера, виховання стали основою майбутнього світогляду мистецької особистості. Проте трудова біографія його пов'язана з Львовом, де він навчався. Саме там розгорнулася його багатогранна наукова, педагогічна та музично-громадська робота, реалізувався яскравий талант мистця-виконавця.

Як музикант В'ячеслав Цайтц почав формуватися ще задовго до вступу у Львівську консерваторію. У статті про Ірину Крих (маму своєї дружини Лідії) мистець паралельно подає і свої спогади: "... будучи школярем, я почав відвідувати концерти, що відбувалися у Великому залі Львівської консерваторії ім. М.Лисенка. Тут я побачив всю музичну еліту Львова. Це були симфонічні концерти, сольні виступи викладачів консерваторії, а також приїжджих, гастролюючих музикантів – як правило видатних, відомих музикантів. Сильне враження справили на мене концерти з творів С.Людкевича, М.Колесси, Р.Сімовича та інших львівських композиторів" [1]. Ця мистецька атмосфера спонукала його пов'язати своє життя з музичною професією, незважаючи на те, що він вступив до Київського інституту інженерів цивільної авіації (заочно) та почав працювати у Львівському аеропорту. Отож, підготувавшись до вступу в консерваторію, у 1956 році В'ячеслав Цайтц став студентом оркестрового факультету, де навчався в класі Віктора Терентьєва, а із четвертого курсу – у Дмитра Біди. Роки навчання сприяли становленню та формуванню його як незвичайної особистості, яскравого, неповторного й талановитого виконавця, а також сформували естетичні ідеали та визначили світоглядні пріоритети індивідуальності мистця. Закінчивши оркестровий факультет, учився на теоретичному, а після цього з 1968 по 1970 роки навчається в Київській консерваторії ім. П.Чайковського в аспірантурі.

З наукових джерел достеменно відомо, що Львів є центральним осередком музичної культури в Галичині. Досить влучно дала визначення місту Віра Доленко, назвавши його "...своєрідною музично-науково-концертною Меккою" [2]. Відтак Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка – один із найстаріших вищих навчальних мистецьких закладів Європи. В'ячеслав Цайтц як її гідний випускник у своїй педагогічній роботі (викладач по класу духових інструментів), яку розпочав у 1961 році в стінах рідної alma mater, достойно продовжив традиції своїх видатних викладачів. З 1969 року він очолює кафедру духових та ударних інструментів (у 1979 році одержав звання доцента, 1982 – професора кафедри). Він є добрим та ерудованим педагогом. Працюючи зі студентською молоддю, виявляє терпіння, доброзичливе

ставлення, а також педагогічну вимогливість. Викладацькій роботі В'ячеслав Цайтц віддає багато творчих сил та енергії. Важливо відзначити, що його педагогічні принципи нероздільно пов'язані з музичною практикою. Відправною точкою для їх формування слугували методики видатних музикантів прогресивних шкіл різних фахів. В'ячеслав Цайтц ґрунтовно охоплює всі актуальні проблеми гобойної педагогіки та виконавства. Запозичені ідеї педагог трансформував через призму власних уявлень про ідеальне звучання інструмента. Основні педагогічні принципи, такі як дихання, звуковидобуття, фразування, динамічні відтінки, урахування індивідуальних можливостей кожного студента, у його системі пов'язані як цілісний процес. Усі вихованці професора одержують міцний фаховий фундамент для подальшого вдосконалення та практичної роботи. Серед важливих складових елементів педагогічної системи В'ячеслава Цайтца – самовіддана допомога студентам і постійний контроль. У його класі були і є дуже різні за своїми здібностями та можливостями учні. Проте професор завжди приділяє увагу кожному, незважаючи на рівень його таланту, намагається розкрити всі можливості кожної особистості.

Клас професора закінчили близько 60 музикантів, котрі продовжують закладені В'ячеславом Цайтцом традиції у власній педагогічній роботі. Багато з них стали лауреатами регіональних, українських і міжнародних конкурсів. Його вихованці грають у симфонічних, оперних, камерних оркестрах не лише України, а й світу, демонструючи високий професіоналізм, музичну ерудицію. Серед найбільш відомих – Леонід Білинський (соліст Лос-Анджелеського симфонічного оркестру, організатор приватної музичної школи), Мирон і Василь Закопці, Іван Карпін (військовий диригент), Олесь Юган (учасник Запорізького симфонічного оркестру), Володимир Гінсбург, Михайло Масляк, Михайло Стефанко, Денис Гриньов та багато інших, які працюють не тільки на теренах нашої держави, а й у Росії, Словаччині, Німеччині.

В'ячеслав Цайтц проявив себе і як блискучий виконавець. У 1957–1971 роках він на запрошення Миколи Колесси вступає до складу симфонічного оркестру Львівської філармонії, виступає як соліст-гобойст. Завдячуючи цій інституції, працював із запрошеними видатними диригентами, такими як Костянтин Іванов, Ісаак Паїн, Дем'ян Пелехатий, Давид Ойстрах, Арам Хачатурян та багато інших. Сольні партії й номери В.Цайтца були високо оцінені вищезазначеними мистцями.

Доречно відзначити, що Львів – одне з перших міст, де відбулася прем'єра Одинадцятої симфонії Дмитра Шостаковича у виконанні симфонічного оркестру Львівської філармонії під орудою А.Стасевича. В'ячеслав Цайтц грав у ній соло й за своє неперевершене виконання отримав особисту подяку від автора, який був присутній на концерті.

Мистець організував камерне тріо імені Бетховена, у якому грали Мирон Закопєць, Левко Керод і сам В'ячеслав Цайтц (два гобой та англійський рижок). Цей ансамбль часто брав участь у фестивалях камерної музики як у своїй державі, так і за її межами. За свої блискучі виступи він був неодноразово відзначений дипломами (м. Ланьцут, Польща, 1971, 1978). У репертуарі камерного тріо були твори Й.С.Баха, А.Вівальді, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ю.Левітіна, С.Людкевича, М.Скорика та ін.

У період із 1961 по 1982 роки В'ячеслав Цайтц постійно виступав як соліст із Львівським камерним оркестром під керуванням професора Олександри Деркач, Матіаса Вайцнера, заслуженого артиста України Артура Микитки.

Серед багатьох талантів В'ячеслава Цайтца виділяється ще й талант композитора. Розуміючи, що творів для гобоя в музичній літературі не так уже й багато, він намагається заповнити цю прогалину. В'ячеслав Борисович стає автором етюдів, обробок, перекладів, оригінальних творів (“Концертіно” для гобоя з оркестром, переклад для саксофона з оркестром). Окрім гобоя, пише твори для труби, сопілки (“Космацькі візерунки”, “Дударик”), ансамблів різного складу, котрі внесли досить новий, свіжий струмінь у педагогічний репертуар. Більшість з його оригінальних творів є досить складними за музичною мовою, об'ємними за формою, фактурно-насиченими, але, незважаючи на це, композитору вдається створити яскраво образний зміст кожного твору, надати найтоншої художньо-емоційної виразності. Багато творів В'ячеслава Цайтца знаходяться ще в рукописах, хоча всі вони заслуговують на публікацію та включення до репертуару інструменталістів.

Мистець ґрунтовно займається й науковою діяльністю. Він є автором статей, брошур, розвідок, рецензій, присвячених актуальним проблемам історії та сучасності української му-

зичної духової культури. Ним розроблені лекційні курси з дисциплін “Інструментознавство”, “Техніка гри на духових інструментах”, “Історія оркестрових стилів”. Ураховуючи наявність сформованої львівської школи духового виконавства та її вихід на європейську арену, останніми роками наукова думка мистця більше сконцентрувалася на узагальненні досвіду, вивченні технічних особливостей львівського духового виконавства в її історичному аспекті. У цьому контексті виділяємо рукописне дослідження професора В’ячеслава Цайтца “Духове виконавство у Львові. 1939–1990 роки”.

Окрім вищесказаного, В.Цайтц є автором ряду проектів концертних циклів, присвячених творчості М.Лисенка, С.Людкевича та інших українських композиторів, організатором конкурсів, фестивалів. Він брав участь у роботі журі всеукраїнських і міжнародних конкурсів (всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль-конкурс “Срібний дзвін” (м. Ужгород), міжнародні конкурси молодих виконавців на дерев’яних духових інструментах ім. Дмитра Біди (м. Львів), міжнародний конкурс виконавців на мідних духових та ударних інструментах ім. Степана Ганича (м. Львів)), призначався головою державних екзаменаційних комісій у вищих і середніх музичних навчальних закладах.

Таким чином, діяльність професора, заслуженого діяча мистецтв України В’ячеслава Цайтца характеризується наполегливістю, великою активністю та багатогранністю, яка сприяла його становленню як незвичайної особистості, яскравого й талановитого виконавця, композитора, музикознавця. Усіх, хто спілкувався з мистцем, вражали його енциклопедичні знання не лише в музиці, а й у різних питаннях українського мистецтва, історії, філософії, літератури, живопису й астрономії. В’ячеслав Цайтц напрочуд відкрита, сердечна, інтелігентна людина, яка є яскравим прикладом вірного служіння музиці. Високий професіоналізм, відданість обраному фаху, постійне прагнення до самовдосконалення – характерні риси життєвого та творчого стилю мистця. Його спадщина, як наукова, так і творча, заслуговує на подальше широке дослідження.

1. Цайтц В. Спогади / В’ячеслав Цайтц // Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. – Львів : Ліга-Прес, 2005. – С. 20–43.
2. Доленко В. 150 – вік / В. Доленко // Музика. – 2004. – № 4. – С. 22.
3. Кафедра духових та ударних інструментів // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка. – Львів : Сполом, 2003. – С.79–87.
4. Цайтц В. Симфонічні оркестри республіки: Львівський / В. Цайтц // Музика. – 1972. – № 5. – С. 6–7.

В статье рассматривается жизненный и творческий путь известного украинского композитора, педагога, исполнителя-гобоиста Вячеслава Цайтца. Определено влияние общественной среды Львова на формирование творческой личности творца.

Ключевые слова: В.Цайтц, гобойная школа, Львов, общественная среда.

The creative and life experience of the well-known Ukrainian composer, musician, pedagogue, oboe-performer Vicheslav Tsaits is considered in this article. We also defined the influence of society environment of Lviv on the development of creative personality of the creator.

Key words: V.Tsaits, an oboe school, Lviv, a society environment.

УДК 78.071.1: 159.9.07
ББК 88.454

Антоніна Кот

ДЕЯКІ ШТРИХИ ДО ПСИХОЛОГІЧНИХ ПОРТРЕТІВ Й.С. БАХА ТА Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ У СВІТЛІ ПЕРСОНОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЙ ПОЧАТКУ ХХ ст.

Автор статті розглядає варіант аналізу психологічних структур особистостей Й.С.Баха та Г.Ф.Генделя у світлі персонологічних теорій А.Адлера, К.Г.Юнга, Е.Еріксона. На їх основі створені психологічні портрети композиторів.

Ключові слова: Й.Бах, Г.Гендель, психологічний портрет, психологія особистості, персонологічна теорія.

Методологія сучасного мистецтвознавства тяжіє до міждисциплінарних взаємозв’язків, прагне інтегрувати та консолідувати свій дослідницький потенціал. Музикознавство активно

йде назустріч таким, здавалося б, маргінальним відносно нього наукам, як психологія, соціологія, медицина, інформатика тощо.

Особливо цікавими та перспективними, на наш погляд, є перетини музикознавчої думки з креативною психологією та психологією особистості. Кожен композитор – це унікальний мікрокосм, сповнений споглядальних рефлексій, філософських роздумів, суперечностей, протиріч, внутрішніх і зовнішніх конфліктів. Внутрішній світ митця вартий окремої, пильної уваги – адже не лише творчий доробок є неоціненним скарбом для дослідників, але й те, що відбувалося по той бік музичних шедеврів: якою людиною був геній у щоденному житті, наскільки сильними й безпосередніми були проєкції особистості на творчість. Відтак вибір теми зумовлено недостатньою актуалізацією візії композиторської особистості персонологічними теоріями ХХ століття. Створюючи широкий дискусійний простір, обраний аспект є доволі контроверсійним – спробу його вирішення на даному етапі можна вважати робочою гіпотезою.

Метою пропонованої статті є прагнення поглибити уяву стосовно багатовимірності особистісної структури митця та мотиваційного комплексу його художньої інтенції.

Для реалізації поставленої мети ставимо перед собою такі завдання:

- ознайомитися з провідними психологічними теоріями особистості ХХ століття;
- екстраполювати окремі положення деяких персонологічних теорій у річище психології особистості та деяких проблем творчого самоздійснення обраного кола мистецьких постатей.

Об'єктом дослідження є сутність персонологічних концепцій А.Адлера, К.Г.Юнга, Е.Еріксона, предметом – життєдіяльність двох знакових представників німецької традиції ХVІІІ століття – *Й.С.Баха та Г.Ф.Генделя*.

Отже, персонологія – наука про особистість, що ґрунтується на системному використанні різних дослідницьких стратегій. Цей напрям академічної психології трактує особистість як феномен, що інтегрує в собі безліч характеристик людини й охоплює широкий спектр психічних процесів, які зумовлюють модуси поведінки в різних ситуаціях. Існує чимало персонологічних теорій, які суттєво різняться між собою, однак їх більшою чи меншою мірою можна звести до трьох магістральних шкіл:

- 1) психодинамізм (поведінка людини детермінується взаємодією глибинних інстинктів, бажань, мотивів, потягів, фобій тощо);
- 2) біхевіоризм (людина трактується як слухняна та пасивна жертва певних життєвих обставин);
- 3) гуманістична психологія (ідеалізація людини як такої, що перебуває в процесі безперервного самовдосконалення).

Наша увага фокусуватиметься на історично первинному *психодинамічному* напрямі дослідження творчої особистості. *Зігмунд Фройд*, його засновник, доклав максимум зусиль для розбудови персонології. Саме автор концепції психоаналізу створив першу класичну теорію особистості, яка нанесла нищівний удар пануючим на початку ХХ століття моральним нормам. Учений запропонував складний і водночас плідний шлях для осягнення тих аспектів психічного життя людини, які вважалися “темними”, прихованими, трансцендентними. Історичне значення теорії віденського психоаналітика полягає в тому, що вона викликала до життя безліч похідних персонологічних течій. Серед них виділимо ті, які, на наш погляд, органічно резонують стратегії вивчення мистецьких постатей різних історичних епох, зокрема, доби *бароко*.

Насамперед хотілося б увиразнити деякі світоглядні установки, особливості світосприйняття та творчого процесу митців цієї епохи.

Бароко входить у континуум світової культури трагічним усвідомленням кризи ренесансної віри в можливість розв'язання протиріч між реальним та ідеальним, духовним і матеріальним, природним і божественним, емоційним і раціональним. Це зробило його часом “втрачених ілюзій”. Гармонійна цілісність буття не витримала перевірки реальністю; політичні, релігійні, етичні, естетичні, гносеологічні та інші конфлікти виявилися нерозв'язаними, перетворивши драматизм в основну емоційну “барву” епохи. Домінуючим стає новий тип світогляду, що трактує буття як динамічне, змінне та глибоко конфліктне. Головний порядок життєустрою полягав у протиріччях й осягався через протиріччя. Антиномії співіснують у культурі бароко, створюючи своєрідну атмосферу, сповнену нестійкості та тривоги. Творча особистість бароко більше відчувала й мислила, аніж діяла; музика втілювала її емоції та імпульси, але не

волю. Драматизм світовідчуття посилювався, але він мав ще доволі скутий характер, і тому в музиці знаходив не дієве, а радше споглядально-механістичне втілення. Бароко пронизують нескінченні ламентатії про марність людського існування (наприклад, Б.Паскаль: "...я не знаю, звідки я прийшов, не знаю, куди піду... Ось моя позиція: вона сповнена нікчемності, слабкості та мороку..." [6, с.31]; К.Монтеверді: "Минуле вмерло, майбутнє не народилось, теперішнє втрачене" [6, с.64]).

Антитетична сутність композиторської творчості бароко проявляється в тому, що старі ідеї "мистецтва – ремесла" тісно переплітаються з новою концепцією "винахідництва". Дедалі вагомніше місце починає займати творчий дар, який усвідомлюється як вроджена здатність конструювати звуками риторичні фігури. Маніфестується думка Веркмайстра, що "музикантами народжуються, а не стають" [6, с.145]. Водночас від митця вимагається володіння чималою сумою знань, феноменальною пам'яттю та ерудицією.

Митець бароко – не раб власних почуттів, він творить, керуючись гострою проникливістю, його уява направляється волею. Творчість – це не переживання, не вираз власного "Я", а тяжка, щоденна праця, що приносить кошти на прожиття.

Розглядати особистості Г.Ф.Генделя і Й.С.Баха як співвідносні постаті видається вельми плідним і показовим. Обом композиторам виявилася напрочуд близькою духовна атмосфера часу, з його прагненням створювати велетенські, грандіозні музичні фрески. Водночас важко знайти людські характери, психологічний зміст яких був би настільки далеким і непорівняним між собою, як у Баха та Генделя.

Розглянемо деякі риси психологічних портретів названих композиторів, ґрунтуючись на окремих положеннях персонологічних теорій А.Адлера, К.Г.Юнга й Е.Еріксона.

У світлі теорії *Альфреда Адлера* постать здорової людини можна розглядати як самоусвідомлену та самовизначену цілісність. Згідно з поглядами вієнського психолога, творча особистість формується на перетині генетичної спадковості та впливів соціокультурного середовища. І все ж першоімпульсом становлення митця є наявність потужного креативного потенціалу, який дає можливість вільно будувати траєкторію власної професійної самореалізації.

Чим як не проявом творчої сили є цілеспрямованість і наполегливість *Баха*, його постійне прагнення самовдосконалення та естетичне піднесення всього, що його оточувало. Варто згадати окремі найбільш показові факти. Так, будучи від природи дуже обдарованою особистістю, німецький митець вирізнявся винятковою працездатністю та гіперактивністю – "хто не присвячує себе кожен день мистецтву, той ... ніколи не зможе написати твір, про який знавці могли би сказати, що він абсолютно досконалий та вивершений. Лише безперервні вправи можуть стати запорукою справжньої майстерності" [10, с.79]. Бах завжди працював на повну силу, абсолютно "розчиняючись" у творчості; у композитора "не було причин замислюватися над тим, чому він мав би вкладати у музику менше, ніж мав і міг дати..." [10, с.50]. Підсумовуючи дані спостереження, слід особливо підкреслити такі риси, як одержимість, фанатизм у прагненні фахового росту, перфекціонізм як свідоме професійне кредо. Одним з перших це констатував його син Карл Філіп Емануель, який колись висловився, що "світ звик бачити у Баха лише шедеври" [10, с.56].

Якщо ж розглядати щоденне життя композитора, то тут прослідковуємо тяжіння до комфорту та побутового затишку. Гранична економність і заощадливість були спрямовані на постійне поліпшення гідних умов життя для своєї великої родини, яку композитор любив і цінував над усе. Не слід забувати й про те, що Й.С.Бах прагнув піднесення рівня музичної культури в тих містах, де він жив і працював.

Особистість *Г.Ф.Генделя*, як і Й.С.Баха, ми, згідно з теорією А.Адлера, можемо розглядати як взірць творчої й особистісної цілісності. Гендель був сильною та могутньою індивідуальністю, він знав, чого хотів, і йшов до своєї мети, якою б неосяжною вона не була. Поєднуючи у своїй особі властивості плодovitого композитора та успішного імпресарію, митець сам шукав сфери реалізації власних чеснот, сміливо й рішуче переїжджав в іншу країну, шукав могутніх покровителів і можливостей виконання власних творів, сміливо модернізував жанри, які вабили його талант. Адаптивні процеси в Генделя протікали дуже швидко, він ніколи не розчаровувався з приводу власних невдач. Життя митця можна порівняти з кульовою блискавицею, яка, влетівши до кімнати, відбивається від усіх перешкод, на які нашттовхується.

У Генделя не було однієї мегаідеї на відміну від Й.С.Баха; його творчий потенціал розвивався багатовекторно, беручи від життя все, що воно йому давало. Саме тут варто зауважити, що Гендель був добре знайомим із різнонаціональною музикою свого часу, вивчав її із захопленням і, перепускаючи через себе, трактував по-новому. На базі засвоєння різноманітних традицій музичного мистецтва великої історичної епохи Гендель створив свій яскраво індивідуальний спосіб мислення.

Повертаючись до теорії Альфреда Адлера, не можна залишити поза увагою його *класифікацію типів особистості*. Згідно з нею постать Баха можемо віднести до *соціально-корисного типу*, який вирізняється високим рівнем соціального інтересу та достатньо потужною активністю. У персоні ж Генделя не все так ясно та прозоро. Будучи цілісною, гармонійною, здоровою та самодостатньою особистістю, композитор виявляє риси керуючого типу, беручи до уваги самовпевненість та амбіційність натури. Варто згадати хоча б не дуже приємний випадок з Й.Маттезоном у театрі. Як зазначає Ромен Ролан, "...при виході ... вони вступили в рукопашний бій..." [9, с.31]. Причиною цієї, здавалося б банальної, сутички стало те, що Гендель усвідомлював свою геніальність і не міг більше зносити зверхнього ставлення з боку старшого колеги.

Наступний класик європейської психологічної думки – *К.Г.Юнг*, творець *аналітичної психології*, яка вважає особистість результатом взаємодії вроджених схильностей, а також надає великого значення інтеграції протилежних рис характеру для гармонізації фізичного та психічного здоров'я. Загальновідомою є юнґіанська *теорія архетипів* як "латентних слідів пам'яті людства" [11, с.200]. "Архетипи (гр. arche – початок та typos – форма, зв'язок) – це деякі універсальні моделі, що спонукають індивідуум мати певні відчуття чи думати певним чином стосовно даного об'єкта або ситуації" [11, с.209].

З точки зору психоаналітичної концепції, *архетип персони* – це наш публічний імідж, тобто те, як ми себе проявляємо в стосунках з іншими людьми. Персона сублімує множинність ролей, які ми граємо відповідно до соціальних вимог. У розумінні Юнга, персона має на меті справляти враження на інших чи приховувати свою справжню сутність. Дозволимо припустити, що як у Баха, так і в Генделя цей архетип є домінуючим. Обидва композитори вміли "змінювати маски", пристосовуючись до різних ситуацій і людей, що їх оточували. Прояви персони в Баха можемо спостерігати, аналізуючи його поведінку в різних ситуаціях. Добрий сім'янин і люблячий батько – у колі сім'ї, зібраний, цілеспрямований і навіть трохи відсторонений – у роботі, щирий, добрий і комунікабельний з друзями, упертий, драгівливий, агресивно налаштований і схильний до конфліктів із недоброзичливцями. Варто зазначити, що в Баха архетип персони є більш розвинутий, аніж у Генделя. Георг Фрідріх був більш імпульсивною особистістю й тому не міг так майстерно приховувати свої емоційні спалахи. Та все ж таки й у нього спостерігаємо риси цього універсального символу – варто згадати вміння пристосовуватися до змін у вподобаннях публіки, соціальних обставин тощо.

Окрім теорії архетипів, Карл Густав Юнг відомий ще й тим, що створив *теорію життєвих установок, ego – спрямованості особистості*. Дійшовши висновку, що пара протилежних орієнтацій "екстраверсія – інтроверсія" є недостатньо глибокою для того, щоб якнайповніше розкрити відмінності в ставленні людей до світу, Юнг розширив свою типологію, включивши в неї додаткові психологічні функції.

Спробуємо співвіднести концепцію Юнга з мистецькою й людською особистістю Й.С.Баха. Перш за все слід визначитися з його психологічною структурою. Нам видається, що композитор був персоною, в особистості якої тісно переплітаються екстраверсія й інтроверсія. Аргументом на користь екстравертності митця є його відкритість, гостинність, готовність у будь-який момент допомогти й прислужитися ближньому, активна зацікавленість світом, що його оточує, людьми, що живуть навкруги, живий інтерес до всього, що відбувається в соціокультурному середовищі. Водночас не можна оминати увагою й ознаки інтровертності в натурі Й.С.Баха: це потреба в самозаглибленні, самоаналізі. Отже, одна ego – установка не може існувати ізольовано, що й спостерігається в Баха. Пріоритети впродовж життєвої перспективи зміщуються: екстраверсивний юнацький максималізм із плином часу органічно трансформується в зрілу інтровертивно-філософську рефлексію. Як і кожна пересічна людина, німецький геній був наділений усіма чотирма психічними функціями: мисленням, почуттями, відчуттями, інтуїцією, причому домінантною в композитора, на наш погляд, була *інтуїтивна функція*.

Тепер звернемося до постаті Генделя. У цього митця активно домінує екстравертивна налаштованість. Варто згадати його невгамовну творчу та життєву активність, уміння швидко адаптовуватися до умов оточуючого середовища, хист мандрівника. Що ж стосується психологічних функцій, то нам видається, що в композитора переважаючим є *відчуття*. Симптоматично, що осліпнувши, Гендель перестав творити, оскільки пріоритетним у нього було зорове, візуальне світосприйняття.

Ще один відомий європейський персонолог – *Ерік Еріксон* – автор *епігенетичної теорії*. Описані Еріксоном “вісім універсальних вікових стадій” – його найбільш оригінальна та важлива ідея, сенсом якої є принцип поступового духовного дозрівання. Кожна стадія життєвого циклу настає у певний визначений час (“критичний період”), відтак повноцінно функціонуюча особистість формується шляхом послідовного проходження всіх стадій. Зміна психосоціальних стадій супроводжується *кризами* – тобто поворотними моментами в житті кожного індивідуума як наслідок досягнення певного рівня психологічної та соціальної зрілості. Інакше кажучи, кожна з восьми фаз життєвого циклу характеризується властивим саме даному періоду еволюційним набутком – як позитивним, так і негативним. Якщо конфлікт розв’язується задовільно, це гарантує динамічний розвиток особистості в майбутньому; протилежний варіант призводить до деградації та спаду життєвої енергії.

Епігенетична теорія Еріксона активно кореспондує з життєписами та особистостями Й.С.Баха та Г.Ф.Генделя. Щоправда, картина апріорі не може бути повною, адже ми практично не маємо інформації про становлення композиторів на стадіях раннього дитинства, тобто від народження до 6 років. Певні припущення можуть виникати починаючи із четвертої, *латентної стадії*, що триває від 6 до 12 років. Бах упродовж саме цього відтинку часу втрачає батьків, що сприяє розвитку самостійності та витривалості в досягненні поставлених цілей. Що ж стосується Генделя, то в нього ця стадія відзначається особливою цілеспрямованістю. Будучи дитиною, він причарував своїм талантом герцога, і відтак батько врешті-решт дозволив майбутньому композиторові професійно займатися музикою. Георг Фрідріх починає ранні студії із Цахао, що визначило перспективу на все подальше життя. Упродовж цього часового відтинку Гендель рік за роком утверджує свою компетентність і потрібність у суспільстві.

Підліткова стадія (12–19 років) – вельми важливий період у сенсі становлення особистості. Саме тоді, згідно з теорією Еріксона, формується *его* – тотожність людини, яка є підґрунтям її подальших трансформацій. Й.С.Бах у цей період, точніше – з 15 років, є цілком самостійним майстром, і ми можемо з упевненістю стверджувати, що вихід із цієї вікової кризи був позитивним, кризи ідентичності не відбулося, композитор зміг пристосовуватися до умов оточуючого світу. Гендель на цій стадії епігенетичного розвитку набуває такої риси характеру, як повага до волі батька – вступ до університету на юридичний факультет можна розцінювати як акт безмежної шани та пієтету.

Рання зрілість (20–25 років) – час, коли особистість може “поєднати свою ідентичність з ідентичністю іншої людини без застережень, що втратить дещо в собі” [11, с.231]. Вихід із даної кризової ситуації переважно здійснюється через кохання. У біографії Баха згадки про перше кохання і шлюб збігаються з 22-літтям композитора. Це майже з математичною точністю відповідає хронографу Еріксона. У Генделя стадія ранньої зрілості пов’язана з пошуком постійного місця проживання та продуктивної творчої діяльності. Можна стверджувати, що саме тепер митець прагне стабільності.

Середня зрілість – найбільш тривалий етап становлення особистості. Період зрілості в Баха характеризується фантастичною продуктивністю. Це час піклування про добробут дітей, стан суспільства, у якому будуть жити та працювати наступні генерації видатної династії Бахів. Власиво, суспільно-громадська, педагогічна й творча діяльність композитора була спрямована саме на досягнення цих життєвих набутоків. Гендель, маючи твердий ґрунт під ногами, цілковито віддається творчості. Щоправда, у 1730-х роках плетуться численні інтриги проти його театру, провалюються постановки, у пресі публікуються критичні рецензії та статті, композитор зазнає фінансового краху і, зрештою, його розбиває параліч. Але, будучи особистістю із сильною нервовою системою, він вистояв і повернувся до творчості й активної суспільно-громадської діяльності.

Пізня зрілість характеризується прагненням до підсумування, інтеграції та переоцінки всіх попередніх стадій прожитого життя. Можна припустити, що ця епігенетична стадія розпочалася в

Баха значно раніше, аніж нормативні 65 років, оскільки, передчуваючи власну смерть, митець прагнув “встигнути переглянути” прожите. Він був тим, хто міг упокорено, упевнено й твердо сказати, що задоволений власним життям. Як стверджує один із перших біографів Й.С.Баха Форкель, “життя не відмовило йому ані в коханні, ані у дружбі, ані у великому визнанні” [10, с.78]. Останнє, трагічне десятиліття біографії Генделя пов’язане зі сліпотю. Через неї митець не міг творити музику, бо, як зазначалося вище, був людиною із зоровим сприйняттям світу. Але він не впав у відчай, а продовжував активно працювати, зокрема, диригував своїми творами. Можна з упевненістю констатувати повну его – інтеграцію особистості Генделя.

Наостанок хотілось би підкреслити той факт, що особистості Баха та Генделя є достатньо складними для реконструкції, оскільки вони, перш за все як “цехові” музиканти, не прагнули суб’єктивного самовиразу в музичних образах (хоча цей процес уже розпочинається, але радше на інтуїтивному рівні). Досліджувати риси особистості з опорою на епістолярну спадщину є також складно, оскільки їх кількість украй недостатня; крім того, листи Й.С.Баха, що збереглися, написані в стриманому, офіційно-ввічливому тоні. Але безсумнівно залишається той факт, що Бах і Гендель зуміли відстояти власну творчу незалежність, не зважаючи на всі життєві перешкоди й колізії. І хоч їх життєві шляхи були тернистими, та все ж то були щасливі долі геніальних музикантів, що змогли віддзеркалити в музиці світовідчуття свого буремного часу. Про це свідчать спокій, просвітлення та душевна рівновага в останні роки життя.

Таким чином, персонологічний розгляд композиторських особистостей, що належать до однієї епохи, національної традиції та вікової генерації, суттєво поглиблює існуючі погляди й уяви на типи життєздійснення, світоглядні установки, поведінкові моделі, що знаходять яскраво індивідуальне відображення в площині творчої діяльності. Розглянута тема спонукає до роздумів і подальших досліджень, матеріал статті не вичерпує її сповна. Але навіть скромна спроба дослідження деяких рис психологічної структури особистостей геніальних композиторів демонструє, що цей вектор наукових спостережень є актуальним і заслуговує детальної уваги з боку сучасної музикознавчої думки.

1. Грубер Р. И. Гендель / Р. И. Грубер. – Л., 1935. – 125 с.
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / [сост. Х.-Й. Шульце ; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина]. – М. : Музыка, 1980. – 271 с.
3. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
4. Каган М. С. Проблема барокко в искусствознании и культурологии / М. С. Каган // Режим доступа: <http://anthropology.ru>.
5. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств : исследование / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1977. – 528 с.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.
7. Мейнел Э. Иоганн Себастьян Бах. Хроника жизни, изложенная его вдовой Анной Магдаленой Бах, урожденной Вюлькен / Э. Мейнел ; пер. с англ. С. Грохотова. – М. : Классика – XXI, 2000. – 184 с.
8. Павлій Г. Інтроверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення / Г. Павлій // Українське музикознавство. – 1988. – Вип. 23. – С. 62–73.
9. Роллан Р. Гендель / Р. Роллан. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
10. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И. Н. Форкель ; пер. с нем. Е. Сазоновой. – М. : Музыка, 1974. – 168 с.
11. Хьелл Л. Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. – 3-е изд. – С.-Пб. : Питер, 2007. – 607 с.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1964. – 728 с.

Автор статті розглядає варіант аналізу психологічних структур особистостей Й.С.Баха та Г.Ф.Генделя в світлі персонологічних теорій А.Адлера, К.Г.Юнга, Е.Еріксона. На їх основі створені психологічні портрети композиторів.

Ключевые слова: *Й.Бах, Г.Гендель, психологічний портрет, психологія особистості, персонологічна теорія.*

The article analyses a psychological structures of Bach's and Handel's personalities in the light of Adler's, Jung's, Erikson's theories.

Key words: *Y.Bakh, G.Gendel', psychological portrait, psychology of personality, psychological theory.*

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.071.2

ББК 85.313(4 Укр.)

Ніна Дика

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЗЕНОНА ДАШАКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

(до 80-х роковин від дня народження)

У статті висвітлюється виконавська діяльність українського альтиста Зенона Олексійовича Дашака – засновника й багатолітнього учасника Львівського струнного квартету.

Камерно-інструментальний ансамбль України цих років позначений вагомими досягненнями як у сфері виконавства, так і композиторської творчості, вплив найбільш суперечливі й багатомірні проблеми духовного буття суспільства. Значна увага в роботі зосереджена на висвітленні здобутків камерно-інструментального виконавства.

Ключові слова: Зенон Дашак, камерно-інструментальний ансамбль, камерно-інструментальне виконавство, ансамбль, квартет, квінтет.



Зенон Олексійович Дашак¹ – Людина, Мистець, Музикант, Педагог, Науковець, Патріот залишив глибокий слід у музичному житті краю. Постаць славного галичанина – непересічної особистості, будучи особливим чином зрідненою з музично-культурним середовищем України в часі вшанування 80-х роковин від дня народження, заслуговує особливої уваги.

У творчій біографії Ювіляра важливе місце посідає концертно-виконавська діяльність, пов'язана з жанром камерно-інструментального ансамблевого виконавства, яку він плекав з особливим почуттям любові.

В українській інструментальній ансамблевій музиці формується нова школа виконавства, що вирізнялася високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри, визначеністю художньо-технічних прийомів, а головне – специфічними національними рисами. Важливо зазначити, що в кожному регіоні України, котрий, у силу історичних обставин, мав свої традиції культурного розвитку, створювалися камерні колективи, для яких властивими були й певна репертуарна політика, і своєрідність виконавської манери, а панорама гастрольно-кон-

¹ Дашак Зенон Олексійович (17.07.1928, м. Стрий, Львівська обл. – 26.06.1993, м. Львів), український альтист, заслужений діяч мистецтв України (1979), професор (1971), кандидат мистецтвознавства (1961), упродовж 1946–1951 рр. навчався у Львівській державній консерваторії ім. М.В.Лисенка (клас професора Павла Макаренка), далі – з 1951 по 1954 рр. – в аспірантурі Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського, завідувач кафедри струнно-смичкових інструментів (1961–1963), проректор з навчальної і наукової роботи Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського впродовж 1963–1965 рр. Ректор Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка з 1965 по 1991 рр. Музикознавчі праці: кандидатська дисертація “Камерно-інструментальні твори та виконавська діяльність М.В.Лисенка” (1961). Автор понад 40 наукових і науково-методичних праць. Музичні композиції: “Українська сюїта”, “Варіації” для скрипки (альта) і фортепіано, збірники педагогічного репертуару для альту та скрипки (15), збірники вправ та етюдів, обробок і перекладів для альту, статті в журналах і газетах, радіопередачі й телепередачі. Неодноразово був запрошений до складу журі міжнародних і республіканських конкурсів альтистів і струнних квартетів (Німеччина, Румунія, Франція, Литва, Грузія).

цертного життя позначалася не лише мірою інтенсивності, але й суттєвою зміною художньо-естетичних орієнтирів. Камерно-інструментальне музикування, як і все мистецтво загалом, у роки ідеологічного диктату зазнало значних утрат. Однак саме в цій елітарній сфері музичної культури більшою мірою, аніж у пісенному, хоровому, оперному жанрах, збереглося найголовніше – гуманістична сутність.

Для наших спостережень і висновків плідним виявився метод комплексних досліджень різних жанрів (М.Гордійчук, М.Загайкевич, А.Терещенко, Л.Пархоменко), різних історичних періодів у розвитку національної школи (Н.Герасимова-Персидська, Л.Корній, Л.Кияновська). Методологічним орієнтиром для висвітлення питань інтерпретації, форми, драматургії стали праці українських і російських музикознавців: Н.Горюхіної, В.Москаленка, В.Медушевського, К.Аджемова, Д.Благого, М.Мільмана, Р.Давидяна, Л.Гінзбурга та інших.

З ініціативи професора Зенона Дашака при Львівській консерваторії ім. М.В.Лисенка (тепер – Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка) був заснований квартет у складі Олександри Деркач (скрипка), Богдана Каськіва (скрипка), Зенона Дашака (альт), Харитини Колесси (віолончель), який надалі провадив творче життя як Львівський струнний квартет, продовжуючи давні традиції ансамблевого музикування, започатковані ще в старовинному Львові видатним польським скрипалем Каролем Ліпінським (1790–1861). Показ еволюції розвитку та функціонування Львівського струнного квартету в контексті камерно-інструментального ансамблевого музикування України та Європи – основна **мета** статті.

Дебют Львівського струнного квартету в складі: О.Деркач – 1-ша скрипка, Б.Каськів – 2-га скрипка, З.Дашак – альт, Х.Колесса – віолончель, який суттєво поживив мистецьке життя Галичини, відбувся в грудні 1965 року. Рецензії на виступ новоствореного колективу, що не забарилися з'явитися на сторінках преси, привернули увагу шанувальників камерно-інструментального музикування до цього колективу. Адже жанр камерного музикування вважається чи не найскладнішим серед інших, бо вимагає від музикантів-виконавців "тонкої відточеної майстерності, а слухачам відкриваються великі глибини краси і музики". Так зазначає у своїй публікації Я.Сорокер, підкреслюючи важливість і необхідність діяльності колективу¹.



Львівський струнний квартет (О. Деркач, Б. Каськів, З. Дашак, Х. Колесса), за роялем О. Криштальський

Усі учасники ансамблю, будучи високопрофесійними музикантами-солістами, тільки з кращого боку зарекомендували себе в новому творчому амплуа – ансамблевому музикуванні.

¹ Сорокер Я. "Львівський квартет". Рецензія з архіву Богдана Каськіва. Яків Сорокер (1920 р. н., Бессарабія), скрипаль (клас Давида Ойстраха), працював як виконавець, педагог, музикознавець, завідувач кафедри теорії та історії музики Дрогобицького державного педагогічного інституту ім. І.Франка, з 1976 року проживає в Єрусалимі.

До речі, ніхто з них не перервав своєї педагогічної діяльності¹ (усі працювали професорами й викладачами Львівської консерваторії імені М.В.Лисенка). Колектив квартету завжди перебував у вирі сучасного мистецького життя, і, можливо, саме постійне спілкування з творчою молоддю було одним із стимулів його творчої активності.

Немаловажною обставиною, що передувала створенню подібного камерного ансамблю у Львові, можна вважати роки активного входження Зенона Дашака в камерно-інструментальний ансамблевий репертуар під час навчання (1946–1951) у Львівській державній консерваторії імені М.В.Лисенка в класі професора, випускника Московської консерваторії (клас професора Б.Сібора) Павла Макаренка (1915–1995), успадкувавши від свого вчителя рису творчого неспокою. Адже відомо, що П.Макаренко впродовж десяти років (з 1947 по 1957 рр.) провадив особливо активну концертну діяльність: виступав із сольними програмами, з оркестром та в складі квартету з В.К.Стеценком (скрипка), П.С.Пшеничкою (віолончель), О.Пархоменко (альт), був ініціатором, а також організатором і багаторічним керівником ансамблю скрипалів.

Київський період (1951–1965) у житті Зенона Дашака позначений натхненною працею, де на першому місці все ж постає освіта: навчання в аспірантурі, захист кандидатської дисертації на тему “Камерно-інструментальні твори та виконавська діяльність М.В.Лисенка”.

Шлях професійного зростання від старшого викладача, доцента, завідувача кафедри струнно-смичкових інструментів до посади проректора з навчальної і наукової роботи Київської консерваторії ім. П.І.Чайковського був невід’ємним від виконавської практики. Протягом усього цього періоду, який можна було б охарактеризувати як етап становлення творчої особистості, Зенон Дашак як виконавець партії альту в численних камерно-інструментальних творах В.А.Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Й.Брамса, П.Чайковського, С.Танеєва, Д.Шостаковича, Т.Маєрського, Б.Лятошинського, С.Людкевича, Я.Степового мав змогу музикувати в ансамблях із прекрасними виконавцями-інструменталістами, зокрема, Р.Гуралем, А.В.Брусковим, Д.П.Колбіним, Н.І.Будовським, в. о. професора Б.С.Фішманом, О.Й.Старосельським, О.Рябіновим, О.Г.Маніловим, І.Д.Кривицьким, П.Макаренком, В.Стеценком (скрипка), В.Г.Зельдісом (альт), Ю.Татевосяном, в. о. доцента Г.Л.Безгінським, М.М.Кравцовим, професором Г.І.Пеккером, Г.С.Хохловим, В.Червовим (віолончель), С.Ригіним (кларнет), Г.Сухоруквою (меццо-сопрано), професором Є.М.Слівак, ст. викл. О.К.Цвейфелем, О.Іноземцевим, І.С.Царевич, І.Тамаревим (піаністи), Б.В.Сойко (контрабас).

Продовжуючи традицію ансамблевого музикування, започатковану ще в Києві, Зенон Дашак й у Львові згуртував навколо себе прекрасних камералістів, які, об’єднавшись, уже в період шістдесятих років ХХ сторіччя зарекомендували себе як окрема творча одиниця – Львівський струнний квартет. Для колективу цей період став етапом становлення. У сімдесятих-вісімдесятих роках стабільність виконавського складу й насичена концертна діяльність сприяли процесові шліфування ансамблевої культури та вдосконаленню творчого обличчя, знаходженню власної творчої виконавської манери.

Сміливе входження Львівського струнного квартету в новий репертуар, що ґрунтувався на кращих зразках західноєвропейської класики та надбаннях сучасної, зокрема української музики, стало пріоритетною рисою цього колективу. Тим більша заслуга музикантів, які зуміли привернути увагу до новаторських здобутків вітчизняних композиторів, зокрема, Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Миколи Колесси, Мирослава Скорика. Цикли концертів, що проходили впродовж концертного сезону 1978–1979 років під рубрикою “Творчість композиторів сучасного радянського Львова”, теж результат ініціативності та плідної праці Львівського струнного квартету.

Музична громадськість Львівщини завжди була щирим прихильником і шанувальником вечорів камерної музики за участю струнного квартету консерваторії, до складу якого входили кращі музиканти-віртуози України. Так, з 1978 року партію першої скрипки у Львівському

¹ Як педагог-альтист Зенон Дашак виховав ціле гроно альтистів, серед них: лауреати та дипломанти республіканських і міжнародних конкурсів, заслужені та народні артисти, доктори й кандидати мистецтвознавства. Зокрема, у числі випускників Київської консерваторії ім. П.І.Чайковського (1951–1965 рр.) та Львівської консерваторії імені М.В.Лисенка (1965–1990 рр.) ми зустрічаємо імена знаменитих альтистів сучасності, таких як: Юрій Хохлов, Анатолій Венжега, Євген Лобуренко, Геннадій Фрейдін, Дмитро Комонько, Анатолій Петров, Броніслав Шуцький, Дмитро Гаврилець, Ольга Тимофєєва та багато інших.

струнному квартеті виконує народна артистка України, професор Лідія Остапівна Шутко, лауреат міжнародних конкурсів ім. Й.С.Баха (Лейпциг, 1972), ім. П.І.Чайковського (Москва, 1974), ім. Я.Сібеліуса (Гельсінкі, 1980). У концертному сезоні 1977–1978 років у річці опанування нових форм музикування Львівський струнний квартет у складі Л.Шутко – 1-ша скрипка, Б.Каськів – 2-га скрипка, З.Дашак – альт, Х.Колесса – віолончель у співпраці з піаністкою Жанною Пархомовською поповнив панораму камерного музикування в Галичині виконанням “Українського квінтету” ор.42 (соль-мінор) Бориса Лятошинського. Особливо потужним енергетичним поштовхом до пізнання нового у сфері ансамблевої музики, розширення художньо-виконавських обріїв колективу став успіх на Міжнародному фестивалі камерної музики, що проходив у травні 1978 року в Польщі (м. Ланьцут), де виступ Львівського струнного квартету в складі: Л.Шутко – 1-ша скрипка, Б.Каськів – 2-га скрипка, З.Дашак – альт, Х.Колесса – віолончель був особливо відзначений музикознавцями: виконавська манера вирізнялася високопрофесійним мистецтвом інтерпретації, відмінною зіграністю, красою звучання, яскравою емоційністю.

Діяльність колективу мала яскраво виражений просвітницький характер. Завдячуючи цікавим програмам концертних виступів колективу панорама музичного Львова сезону 1978–1979 років значно збагатилася, зокрема, у Будинку вчених (25.XI.1978, Львів) на вечорі, присвяченому постаті геніального сина австрійського народу Ф.Шуберта, прозвучав Фортепіанний квінтет, а в концертній залі Львівської філармонії ім. С.Людкевича (25.X.1979) були виконані камерно-інструментальні ансамблеві твори Дмитра Шостаковича (Фортепіанний квінтет) і Мирослава Скорика (Партита №3). У програмі авторського вечора Миколи Філаретовича Колесси з нагоди 75-річчя від дня народження (Будинок композиторів України, Київ, 1979) прозвучав Фортепіанний квартет галицького композитора у виконанні Олександри Левицької (фортепіано), Богдана Каськіва (скрипка), Зенона Дашака (альт), Харитини Колесси (віолончель), здобувши високу оцінку шанувальників, а рецензії відзначали велику майстерність, хорошу техніку, тонкий смак, музикальність львів'ян. Авторські концерти Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика в 1980 та 1984 роках теж проходили за участю цього колективу.

Творча активність Львівського струнного квартету була спрямована на пропаганду світової камерної музики, як класичної, так і сучасної. Музиканти постійно прагнули до посилення комунікативних зв'язків із слухацькою аудиторією, зацікавлюючи її щораз прем'єрами. Колектив спричинився до відродження призабутих і незнаних сучасникові сторінок камерно-інструментального мистецтва, тому репертуар поповнився творами Дж.Б.Перголезі, Й.Гайдна, Й.Брамса. Оскільки пошуки нових оригінальних камерно-інструментальних ансамблів нерідко спонукали до розширення виконавського складу, то часто для виконання того чи іншого твору до квартету залучалися музиканти-інструменталісти, зокрема, О.Криштальський, О.Левицька, З.Стернюк, Ж.Пархомовська (піаністи), Л.Оленич (альт), З.Залицяло (віолончель), О.Щеглов і О.Лучанко (контрабас), Ю.Смирнов (флейта), К.Геннел (кларнет), В.Цайтц (гобой), Ю.Кровицький (кларнет).

Народний артист України, професор Олег Криштальський разом із Львівським струнним квартетом у складі Л.Шутко – 1-ша скрипка, Б.Каськів – 2-га скрипка, З.Дашак – альт, Х.Колесса – віолончель працював над озвученням Фортепіанного квінтету Станіслава Людкевича, який був виконаний у програмі концерту 7 квітня 1978 року, а надалі – над Квінтетом Дмитра Шостаковича. У прем'єрному виконанні Секстету (Варіації на власну тему й фінал-коломийка) Василя Барвінського для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса саме піаніст Олег Криштальський виконав партію фортепіано, а потім у різний час фортепіанну партію виконували З.Стернюк і Ж.Пархомовська. Оригінальний твір сучасного московського композитора Л.Кніппера “Симфонія-концерт” для струнного квартету й симфонічного оркестру у виконанні Львівського струнного квартету в складі Л.Шутко – 1-ша скрипка, Б.Каськів – 2-га скрипка, З.Дашак – альт, Х.Колесса – віолончель і симфонічного оркестру Львівської філармонії під орудою диригента Миколи Колесси здобув прекрасний резонанс, прозвучавши в концертній програмі одного із циклів Львівської філармонії ім. С.Людкевича, який проходив під рубрикою “Симфонічні вечори для студентів”. Цікаво довідатися, що в програмі цього ж циклу прозвучала кантата “Весна” Мирослава Скорика на слова І.Франка для мішаного хору та симфонічного оркестру у виконанні хору Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка та симфонічного оркестру філармонії під орудою Миколи Колесси.



Упродовж майже тридцятилітнього творчого життя ансамбль був активно концертуєчим колективом. Він став постійним учасником практично всіх мистецьких, культурних і просвітницьких імпрез, котрі проводилися в місті Лева, зокрема, у “Симфонічних вечорах для студентів”, що проходили в концертному залі Львівської філармонії ім. С.Людкевича, музичних фестивалів “Львівська золота осінь”, “Віртуози країни” та інших мистецьких заходах. Квартет провадив насичену концертно-гастрольну діяльність, пропагуючи українське мистецтво на міжнародній арені, будучи неодноразово

запрошеним на фестивалі камерної музики в м. Ланьцут (Польща), у численних регіонах колишнього Радянського Союзу та майже в усіх областях України, зокрема, був бажаним гостем фестивалів “Київська золота осінь”, “Вересневі струни” (Івано-Франківськ) тощо.

Львівський струнний квартет в оновленому складі: Б.Каськів (1-ша скрипка), Т.Шуп’яна (2-га скрипка), З.Дашак (альт), Х.Колесса (віолончель), не забуваючи про класичну спадщину, котра є чи не найважливішим випробуванням для кожного професійного колективу, у концертному сезоні 1984–1985-х років ознайомив слухачів-меломанів із новою цікавою програмою, присвяченою вшануванню 300-річчя від дня народження Й.С.Баха й Г.Ф.Генделя. Особливий резонанс не тільки в концертних залах Львова, але й у багатьох містах Західної України: Стрию, Івано-Франківську, Тернополі здобули Квартети Ц.Франка та Я.Сібеліуса в інтерпретації Львівського струнного квартету. Згодом репертуар колективу поповнився іншими творами українських композиторів, зокрема Ф.Якименка та М.Скорика. Камерні інструментально-ансамблеві твори Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, В.Кікти у виконанні Львівського струнного квартету неодноразово звучали в храмових залах Києва, Львова та інших міст України.

Це свідчення неспинності процесу формування нової школи українського виконавства, позначеного високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри, визначеністю художньо-технічних прийомів, де індивідуальність кожного виконавця підпорядкована творенню неповторного чуття ансамблевої єдності. У камерному виконавстві на чільне місце вийшла проблема оригінальної, притаманної тільки даному колективу, і, водночас, повністю адекватної композиторському задуму інтерпретації камерних творів. У повному об’ємі здійснюється той процес, про який так влучно відгукнувся С.Раппопорт: “В семіотичному плані виконавство виступає як переклад духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи в художню. Саме з цієї причини виконавство повинно бути не копіюванням, простим репродуктивним актом, а своєрідним видом творчості, інтерпретацією, складним репродуктивно-продуктивним актом” [1, с.17].

Ушановуючи світлу пам’ять величного галичанина Зенона Олексійовича Дашака – багаторічного ректора Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка, професора, ініціатора й активного учасника Львівського струнного квартету, пріоритетною рисою якого можна вважати вміння тонко реагувати на дух часу й ті глибинні переми, що супроводжували складне та багатогранне буття суспільства, ми намагалися створити відносно об’єктивну картину динаміки розвитку колективу, у середовищі якого Ювіляр упродовж кількох десятиліть реалізовував свою творчу потугу. Аналізуючи концерти, репетиції, фонди звукозапису, а також критичні статті й рецензії, що висвітлювали виконавську практику провідного квартетного ансамблю Галичини, особливу увагу заострюючи на творчих стосунках під час музикування, спільні естетичні вподобання в синтезі із суто індивідуальними рисами художнього світогляду кожного з виконавців, пріоритет певних художніх смаків, співпрацю з певним колом виконавців і ком-

позиторів, роботу в певному навчальному закладі, розуміння необхідності вирішення досягнення художньо-мистецьких завдань можна зробити *висновок*, що Львівський струнний квартет, безумовно, спричинився до подальшого утвердження високопрофесійних засад квартетного жанру, його національної самобутності й інтелектуальної заангажованості як один з найпопулярніших камерних ансамблів України означеного періоду.

І якщо побутує думка, що “хто був геніальний бодай один день, той має право на безсмертя”, то, безперечно, таке право має Зенон Олексійович Дашак – Мистець.

ДОДАТКИ

З архіву Львівського радіо:

- 261852 **Зенон Дашак. Українська сюїта.** 9 хв. 45сек.
1. Вступ; 2. В Карпатах; 3. Коломийки; 4. Трембіта; 5. Козачок. Виконує: Оркестр народних інструментів під керівництвом Георгія Козакова.
260107 Те саме. 9 хв. 45 сек.
- 22012 **Микола М'яковський. Квартет.**
Виконують: Ол. Деркач – 1 скрипка; Б.Каськів – 2 скрипка; З.Дашак – альт; Х.Колесса – віолончель.
- 22022 **Аркадій Філіпенко. Квартет.**
Виконують: Ол. Деркач – 1 скрипка; Б.Каськів – 2 скрипка; З.Дашак – альт; Х.Колесса – віолончель.
- 2286 А **Станіслав Людкевич. Балада у формі варіацій.** 14,30 сек.
Виконують: Л.Шутко – 1 скрипка; Б.Каськів – 2 скрипка;
З.Дашак – альт; Х.Колесса – віолончель.
Станіслав Людкевич. Колискова. 3 хв. 30 сек.
- 3824 Л **Мирослав Скорик. Партита № 3.** 16. 30
Praeludium. Quasi valse. Pastorale. Capriccio. Postludium.
Виконують: Л.Шутко – 1 скрипка; Б.Каськів – 2 скрипка; З.Дашак – альт; Х.Колесса – віолончель.
- 3824 **Євген Станкович. Елегія пам'яті Станіслава Людкевича.**
Виконують: Л.Шутко – 1 скрипка; Б.Каськів – 2 скрипка; З.Дашак – альт; Х.Колесса – віолончель.
- 20810 **Дмитро Шостакович. Фортепіанний квінтет.** 29 хв.
Виконують: Ол.Деркач – 1 скрипка, Б.Каськів – 2 скрипка; З.Дашак – альт; Х.Колесса – віолончель;
О.Криштальський – фортепіано.
- 455 Л **Дмитро Шостакович. Квартет.**
455 Л **Микола М'яковський. Квартет.** 25 хв.

Концертний репертуар Львівського струнного квартету

- | | |
|------------------|---|
| 1. Й.С.Бах | – 4 фуги з “Мистецтва фуги” |
| 2. С.Барбер | – Квартет |
| 3. В.Барвінський | – Квартет;
– Секстет |
| 4. Л.В.Бетховен | – Квартети №1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; |
| 5. Й.Брамс | – Квінтет |
| 6. Г.Ф.Гендель | – Концерто-гроссо №7 |
| – // – | – Концерто-гроссо №8 |
| – // – | – Пасакалія |
| 7. А.Гнатишин | – Квартет |
| 8. Ф.Шуберт | – Квартет до-мажор |
| 9. В.Кікта | – Чотири п'єси для квартету |
| – // – | – Молитва |
| 10. Л.Кніппер | – “Концерт-симфонія” для струнного
квартету та симфонічного оркестру |
| 11. М.Лисенко | – Квартет; |
| – // – | – Струнне тріо |
| 12. С.Людкевич | – Балада у формі варіацій |

- | | |
|---------------------------|--|
| 13. Ф.Мендельсон | – Квартет мі-бемоль мажор |
| 14. В.А.Моцарт | – Квартети: соль-мажор,
ре-мінор,
ре-мажор |
| | – Квінтет |
| 15. Дж.Б.Перголезі | – Квартет |
| 16. Є. Станкович | – Квартет №1 |
| 17. М. Скорик | – Партита №3;
– Гуцульський триптих |
| – // – | – Три табулятури |
| – // – | – Мелодія |
| – // – | – Чотири весільні пісні для голосу з квартетом |
| 18. Я.Сібеліус | – Квартет |
| 19. С.Туркевич-Лукіянович | – Квартет |
| 20. Д.Шостакович | – Квартети № 4; 8; 11 |
| 21. Ф.Якименко | – Струнне тріо;
– Фортепіанний квінтет |
| – // – | |
| 22. Ц.Франк | – Квартет |

1. Раппопорт Р. О вариативной множественности исполнительства / Р. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. Седьмой сборник статей. – М. : Музыка, 1972. – С. 3–47.
2. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка (до 150-річчя заснування академії). – Львів : СПОЛЮМ, 2003. – 253 с.
3. Мазепа Л. Шлях до музичної Академії у Львові : у 2 т. / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 287 с.
4. Дика Н. О. Камерна культура 60–70-х років на Україні / Н. О. Дика // Українське мистецтвознавство : міжвідомчий зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1993. – Вип. 1. – С. 191–200.
5. Дика Н. Камерно-інструментальна ансамблева культура України (60–80-ті роки ХХ століття / Н. Дика // Мистецтвознавство. Кн. 2. IV Міжнародний конгрес україністів (Одеса, 26–29 серпня 1999 р.) . – Одеса ; К. : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. – С. 291–315.
6. Дика Н. О. Камерне виконавство у Львові кінця ХХ століття / Н. О. Дика // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Одеса : Друк, 2003. – Вип. 4. – Кн. 1. – С. 191–199.
7. Дика Н. О. Квартетне виконавство в західному регіоні України (60–80 роки ХХ століття) / Н. О. Дика // Музикознавчі студії : зб. статей. – Львів, 2004. – Вип. 9. – С. 117–123.
8. Дика Н. Квартетне виконавство у Львові / Ніна Дика // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / [ред.-упоряд. М. Ржевська]. – К. ; Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – Вип. 2. – С. 304–312, іл.
9. Митці України : енциклопедичний довідник / [за ред. А. В. Кудрицького]. – К. : Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 1992. – С. 204.

В статтє освещаеться исполнительская деятельность украинского альтиста Зенона Алексеевича Дашака – основателя и многолетнего участника Львовского струнного квартета.

Камерно-инструментальный ансамбль Украины этих лет обозначен весомыми достижениями, как в сфере исполнительства, так и композиторского творчества, воплотил наиболее противоречивые и многомерные проблемы духовного бытия общества. Значительное внимание в работе сосредоточено на освещении достижений камерно-инструментального исполнительства.

Ключевые слова: *Зенон Дашак, камерно-инструментальный ансамбль, камерно-инструментальное исполнительство, ансамбль, квартет, квинтет.*

In the work the opinion is emphasized, that the specified period of development of the analysis of chamber-instrument culture of Ukraine, that with boundary clearness has embodied most inconsistent and multidifficult problems of spiritual life of nation is especially fruitful both in sphere of execution and in the creative works of the prominent Ukrainian composers.

Significant attention in the work is paid to the description of achievements of chamber-instrument execution.

Key words: *chamber-instrumental music, chamber-instrumental implementation, ensemble, quartet, quintet.*

ЛІДІЯ ШУТКО: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА СКРИПАЛЬКИ
(до 40-річчя виконавської та педагогічної діяльності)

Розглядаються особливості виконавської манери та педагогічні якості скрипальки Л.Шутко. Основна увага зосереджена на висвітленні різножанровості репертуару та розмаїтті виконавських засобів згідно із численними рецензіями та відгуками. Аналізується методико-педагогічна діяльність скрипальки.

Ключові слова: Лідія Шутко, скрипалька, виконавець, концерт, рецензія, репертуар, манера, стиль, викладачі, учні (студенти).



Лідія Шутко¹ – одна з яскравих представників і, водночас, фундаторів львівської скрипкової школи, яка привнесла в цю школу своєрідний виконавський і педагогічний досвід, запозичений з різних скрипкових традицій. **Метою** статті є окреслити унікальні риси цього досвіду та зібрати їх в єдиний букет, який суттєво збагатив скрипкове мистецтво й прикрасив музичну культуру Львова. Маємо величезну кількість публікацій про окремі виступи та педагогічні звершення Л.Шутко в різні роки протягом кількох десятиліть. Про неї писали багато відомих музикантів-музикознавців, такі як В.Стеценко, З.Дашак, Я.Якуб'як, Н.Кашкадамова, Ю.Ясіновський, С.Павлишин, Л.Мазепа, Л.Кияновська, О.Козаренко та інші [1–9]. Наше завдання – підсумувати й проаналізувати основні аспекти виконавської та педагогічної діяльності Л.Шутко протягом останніх сорока років. Можемо виділити три основних джерела, з яких вона черпала свої професійні навички: фундаментальне навчання у Львівській консерваторії в Д.Лекгера й О.Деркач, заняття з Ю.Янкелевичем у підготовці до конкурсу ім. Й.С.Баха, уроки з Д.Ойстрахом на шляху до лауреатства в конкурсі ім. П.Чайковського, а також навчання в аспірантурі в О.Криси й О.Пархоменко.

Спочатку було власне львівське джерело як фундамент, який дозволив витримати всі пізніші навантаження й нелегкі конкурсні випробування. На уроках у Д.Лекгера й О.Деркач, у яких Лідія навчається із шостого класу школи й до закінчення консерваторії, вона вбирала, як губка, усе найкраще професійне й естетичне. Перше досягнення – успішний виступ на Всеукраїнському огляді-конкурсі учнів музшкіл і музучилищ і, як нагорода, можливість вибрати будь-яку консерваторію СРСР для навчання. Будучи на другому курсі консерваторії, шістнадцятирічна Лідія виконала з оркестром Львівської філармонії скрипковий концерт П.Чайковського під батутією М.Колесси, пройшовши конкурсний відбір на право грати з оркестром з-поміж п'яти найсильніших студентів. 1967 р. п'ятикурсниця Л.Шутко займає I місце на Республіканському конкурсі в Києві. 1968 р. закінчила з відзнакою Львівську державну консерваторію ім. М.Лисенка в класі професора О.Деркач. На випускному іспиті грала свій улюблений концерт Д.Шостаковича. Одразу після закінчення працювала асистентом у професора Д.Лекгера на кафедрі струнно-смичкових інструментів консерваторії. Від своїх наставників Л.Шутко перейняла досконалу техніку гри та прискіпливе ставлення до інтонації, а також прецизію штриха, скрупульозне ставлення до авторського музичного тексту, барвистість палітри звучання інструмента, що стало добрим фундаментом для подальшого зростання й розвитку скрипальки і, пізніше, основою успішних виступів на міжнародних конкурсах, лауреатом яких вона стала: 1972

¹ Лідія Остапівна Шутко – народна артистка України, лауреат міжнародних конкурсів, лауреат премії “Львівська слава”, провідний професор Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка – народилась у Львові 21 липня 1947 р. Батько походив із с. Підшумлянці Галицького району на Івано-Франківщині, за фахом юрист. Мати родом із Донбасу – працювала на шахті, пізніше закінчила Київський політехнічний університет за фахом інженер-хімік.

року (Міжнародний конкурс ім. Й.С.Баха в Лейпцигу), 1974 року (Міжнародний конкурс ім. П.Чайковського в Москві), 1980 року (Міжнародний конкурс ім. Я.Сібеліуса в Гельсінкі).

Наступним щаблем у стрімкому розвитку виконавиці стало навчання в 1969–1971 рр. в аспірантурі Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського в класі професора О.Криси. Тут вона набула нових навичок у плані м'якості звуковидобування та максимальної якості у ставленні до прочитання музичного тексту. На вступному іспиті Л.Шутко до аспірантури був присутній професор Ю.Янкелевич, який тоді проводив у Києві свої семінари для викладачів консерваторії. Він був приємно вражений її грою – це були концерт Й.Брамса, fuga C-dur Й.С.Баха і “Циганка” М.Равеля. Ю.Янкелевич запропонував Л.Шутко вступати до нього в Москву, але ця пропозиція для неї на той час не була прийнятною через сімейні обставини.

Далі був довгий шлях до конкурсу ім. Й.С.Баха – до другого великого джерела пізнання. Спочатку успішно пройдено всеукраїнський відбір у Києві, потім всесоюзний у Москві, де із 47 претендентів на участь у конкурсі обрали двох. Це був учень Ю.Янкелевича Іванов і Л.Шутко. Ось так скрипалька вдруге була запрошена Ю.Янкелевичем на уроки, тепер уже з приводу підготовки до бахівського конкурсу в Лейпцигу. Під його досвідченим керівництвом скрипалька набула глибоко наповненої й проникливої манери звуковидобування, потрібних стилістичних моментів у штриховій техніці, уміння передати глибину й барвистість настроїв у музиці епохи бароко. Усе це було помічене на конкурсі, недарма прямо під час виконання, після другої частини Мі-мажорного концерту, член журі Макс Росталь¹ встав і почав аплодувати.

Узагалі конкурси такого рівня вимагають певної мужності, напористості й водночас стабільності, які й сповідував Д.Ойстрах у підготовці Лідії до конкурсу ім. П.Чайковського. Творче спілкування Л.Шутко з маестро почалося ще в шкільні й консерваторські роки, адже О.Деркач була добре знайома з ним, а він, по дорозі на гастролі за кордон, інколи виступав і у Львові. При цьому завжди знаходив час, щоб послухати й дещо підказати кращим учням О.Деркач. Від спілкування з Д.Ойстрахом скрипалька набула блискучої екстравертності в манері виконання та яскраво концертного викладу репертуару, зуміла втілити тонку художню інтерпретацію скрипкового концерту П.Чайковського. Цитуємо слова Д.Ойстраха про конкурс: “У володарки четвертої премії справжній артистичний темперамент, вона легко долає технічні труднощі і прекрасно відчуває стильові особливості виконуваного твору. Дуже переконливо розкрила Л.Шутко філософський зміст такого складного твору як концерт Шостаковича” [10, с.21–22]. Дмитро Циганов із приємністю згадував про конкурс ім. П.Чайковського: “Серед інших лауреатів конкурсу безумовно найбільшої уваги заслуговує Лідія Шутко зі Львова. Вона завоювала всезагальну симпатію, проявивши велику музичну обдарованість, індивідуальний почерк, артистичну ініціативу. Гра Шутко приваблює ясно і чітко вираженим творчим устремлінням. До числа її безсумнівних досягнень слід віднести виконання на третьому турі Першого концерту Шостаковича. Взагалі, у кожному турі вона зуміла добре показати себе, і тому її положення впродовж конкурсу незмінно залишалось достатньо високим і міцним, що закономірно принесло їй четверту премію...” [11, с.5]. Важливим документальним підтвердженням успіху на Міжнародному конкурсі ім. П.Чайковського маємо видання платівки з її конкурсного виступу Всесоюзною фірмою грампласту “Мелодія”.

Так, протягом 1972–1974 рр. Л.Шутко стажувалась у Московській консерваторії ім. П.Чайковського одночасно в класах професорів Д.Ойстраха та Ю.Янкелевича. “Це було надзвичайною удачею займатись одразу в двох іменитих педагогів”, – згадує Л.Шутко. Про щось краще годі було й мріяти – на той час це були два корифеї на весь Радянський Союз. У творчому спілкуванні з ними Л.Шутко значно розширила репертуарні обрії та сприйняла нові якості інструменталізму від метрів радянського скрипкового мистецтва.

Великий вплив на формування індивідуальності скрипальки мало творче спілкування з Ольгою Пархоменко, яка прищепила Лідії Шутко любов до сучасної музики й відкрила безліч педагогічно-методичних секретів. Залишило глибокий слід у мистецькій натурі скрипальки творче спілкування з Михайлом Вайманом, Борисом Гутниковим, Леонідом Коганом, Петром Бондаренком, Олексієм Гороховим, Ігорем Ойстрахом, Ігорем Безродним. Завдяки своїм вико-

¹ Росталь (Ростал, Rostal) Макс (07.08.1905, Тешен (нині – Цешин) – 06.08.1991, Берн) – британський скрипаль австрійського походження.

навським успіхам у концертній і конкурсній діяльності Л.Шутко мала можливість контактувати практично зі всіма найвідомішими музикантами СРСР, а також грати на кращих інструментах із всесоюзної колекції. На бахівському конкурсі грала на скрипці роботи Ж.-Б.Вільйома, на інших конкурсах – на інструментах А.Страдіварі.

У надзвичайно різноманітному концертному репертуарі Лідії Шутко всі найвідоміші твори світової класики, написані для скрипки. Важко виділити будь-які репертуарні пріоритети, бо вона з великим бажанням і успіхом виконує музику всіх відомих жанрів і стилів – від концертів з оркестром до камерних і сольних творів А.Вівальді, Й.С.Баха, Л.ван Бетовена, Й.Брамса, Е.Ізаї, П.Сарасате, Ф.Крейслера, К.Шимановського, П.Чайковського, С.Прокоф'єва, А.Хачатуряна та ін. Вагоме місце в репертуарному доробку скрипальки займають твори українських композиторів. “Її темпераментна інтерпретація Скрипкового концерту Штогаренка відмічалась експресією, точним відчуттям стилю, блискучою віртуозністю”, – говорив С.Колодний¹ [12]. Лідія Шутко – перший виконавець багатьох творів С.Людкевича, А.Кос-Анатольського, В.Барвінського, М.Колесси, І.Вимера, С.Мартона, А.Рудницького, М.Скорика, Є.Станковича, О.Козаренка. “Вже сам перелік авторів свідчить про яскраво виражене романтичне амплу артистки з характерною для нього загостреною екстравертивністю манери гри, емоційною піднесеністю у поєднанні з бездоганною віртуозністю та чистотою стилю”, – зазначає професор О.Козаренко, з яким Л.Шутко часто й успішно концертує. Проглядається жанрова вибірковість у репертуарі скрипальки. Улюбленими скрипковими концертами виконавиці є концерти П.Чайковського, Я.Сібеліуса, Д.Шостаковича, у виконанні яких Л.Шутко вдається втілити всю їх повномасштабність завдяки бездоганному технічному арсеналу й безмежній повноті звуковидобування. Улюбленою ж мініатюрою скрипальки є блискучі романтичні п'єси Ф.Крейслера, П.Сарасате, М.Равеля, у яких вона вміє вишукано показати лаконічність думки та брильянтність штриха. Індивідуальні професійні виконавські риси скрипальки забезпечують завжди переконливо цікавий творчий результат у виконанні творів будь-яких епох і стилів. Гра Л.Шутко знаходить палкий відгук у шанувальників скрипкової музики, адже відрізняється яскравою емоційністю, багатою тембровою палітрою звучання інструмента, технічною свободою й глибоким проникненням у сутність виконуваних творів. Поєднання романтичності та краси звуку з культурою вібрації й тонкими моментами стилізації не залишають байдужими слухачів. Про високий професійний рівень гри Л.Шутко писали Д.Ойстрах, Д.Циганов, А.Кос-Анатольський, В.Григор'єв, М.Скорик, М.Колесса, Б.Которович, О.Крися. “І, напевно, з великою насолодою слухав гру Лідії Шутко. Концерт мі-мажор (Баха) звучав у неї як сповідь, переповнений глибоким почуттям, а при тім стисло прорахований у кожній деталі. Тішуся, що у нашому місті маємо таких першорядних музикантів, які відповідають високому європейському рівневі”, – ділився враженнями після концерту Микола Колесса [13].

Серед інших музикантів Лідія Шутко вирізняється одержимістю музикою. “Неможливо собі уявити спізнення чи відміну репетиції у Л.Шутко – під час неї скрипалька така ж зібрана і наповнена, як і на концерті”, – згадує спільне музикування професор О.Козаренко. Завдяки невичерпній творчій енергії, Лідія Шутко ніколи не зупиняється у своєму розвитку. Про це свідчать постійні концертні виступи протягом ось уже сорока років. Її успіх також завдячується виступами в дуєті із чудовими піаністами Львова – Ідою Поляк, Марією Крушельницькою, Анною Станько, Ліною Ківою, Йожефом Ермінем та Олександром Козаренком. Слід згадати також постійні виступи в якості першої скрипки у складі струнного квартету консерваторії. “Лідія Шутко – музикант з великої букви, її гра вирізняється високою культурою, блискучою технікою, багатством динамічної палітри”, – писала Х.Василькевич [14].

Лідія Шутко – учасник багатьох міжнародних фестивалів, виступала з концертами по всьому СРСР – від Прибалтики до Сахаліна, а також у Польщі, Чехії, Болгарії, Німеччині, Фінляндії, Іспанії, Англії, Мексиці. Іспанська преса писала: “Виконання програми українкою Лідією Шутко було унікальним” [15]. “Виконання Лідією Шутко концерту Баха – в кращих традиціях. Особливо зворушлива друга частина” – відгуки з концерту в Німеччині [16]. “Рівень витонченої динаміки та, особливо, тонкої колористики, продемонстрований Л.Шутко, викликав насолоду і радість, причому технічні проблеми були настільки легко подолані, що не відчувалося межі поміж

¹ С.Колодний – музикознавець, член Спілки композиторів СРСР.

композиціями та їх інтерпретацією” – про концерт в Англії [17]. Тільки завдяки енергійній вдачі вона зробила велику міжнародну кар’єру в ті часи, коли це було майже неможливо, та ще й на так званій “периферії”, при відсутності першочерговості столичних переваг.

Велика частина концертного репертуару Лідії Шутко записана й знаходиться у фондах радіо й телебачення України. Це музичні твори найрізноманітніших стилів, жанрів і епох – від старовинних до найсучасніших. Всесоюзна фірма грамзапису “Мелодія” видала платівку з її виступу на Міжнародному конкурсі ім. П.Чайковського. Її яскравій творчій індивідуальності присвячений фільм-концерт “Грає Лідія Шутко”, створений українською студією документальних фільмів. Вийшов компакт-диск, присвячений українській скрипковій сонаті (партія ф-но проф. О.Козаренко), дуети для 2-х скрипок (із сином Остапом), готується компакт-диск із творів Д.Шостаковича. Л.Шутко часто запрошують у журі різноманітних музичних конкурсів, а також головою державних екзаменаційних комісій.

Отже, до Львова, після лауреатства на іменитих конкурсах, після стажування у відомих педагогів-скрипалів, повернулася зовсім інша Л.Шутко – досконало сформована скрипалька, з величезним досвідом і високопрофесійними навичками, збагачена кращими якостями й традиціями радянської скрипкової школи, яка вважалася одною з найсильніших у світі. Саме ці традиції вона успішно втілює у своїй активній викладацькій роботі у Львівській консерваторії (сьогодні – національна музична академія ім. М.Лисенка). За 40 років педагогічної діяльності школу професора Лідії Шутко пройшло понад 60 скрипалів. Її вихованці – аспіранти, викладачі музичних шкіл, музичних училищ, педагогічних інститутів, консерваторій, музичних академій, солісти, артисти камерних ансамблів, камерних і симфонічних оркестрів як в Україні, так і за її межами, зокрема, в Австрії, Греції, Німеччині, Польщі, Словаччині, Угорщині, Великобританії, Канаді. Серед випускників класу професора Л.Шутко – лауреати всеукраїнських, всесоюзних і міжнародних конкурсів: Олег Дулиба, Наталя Цайтц, Остап Шутко, Олеся Дем’янчук (Менцинська), Павло Довгань, Володимир Заранський, Я.Терещенко, Марта Курило-Семчишин, Надія Липецька, Олеся Куриляк, Ольга Петрик та інші, а також виконавці та педагоги Андрій Війтович (закінчував як альтист), Оксана Андрейко, Уляна Любицька (Паризька консерваторія), Лілія Слюсар (Гратило), Марія Футорська, Марта Гуневич. Неодноразово Л.Шутко в концерті виступає зі своїми учнями. Н.Кашкадамова про один із таких концертів пише: “Своєрідною кульмінацією ... стала програма сольних скрипкових творів Баха, прекрасно виконана заслуженою артисткою УРСР Л.Шутко та її учнями Н.Цайтц і О.Дулибою” [18].

Л.Шутко проводить значну науково-методичну роботу. Неодноразово виступає з лекціями з проблем скрипкового виконавства та методики викладання гри на скрипці. Вона є упорядником і редактором збірок концертно-педагогічного репертуару. Зокрема, у видавництві “Музична Україна” видані в її редакції “Фантазія” І.Вимера (1983), збірка п’єс С.Людкевича, А.Кос-Анатольського, С.Мартона, М.Корчинського (1985), збірка п’єс М.Колесси. Випущена методична розробка “24 капризи П.Роде”, стаття “На уроках у професора Ю.І.Янкелевича”. Неодноразово була нагороджена Почесними грамотами Міністерства культури СРСР та УРСР. 1981 р. Л.Шутко присвоєно звання заслуженої артистки УРСР, а 1994 р. – народної артистки України. У 2001 р. за пропаганду творів львівських композиторів Лідія Шутко нагороджена премією ім. С.Людкевича “Львівська слава”.

Значна частина енергії Лідії Шутко, звичайно, акумулюється в її талановитій музичній родині. Чоловік скрипальки Іван Шутко був провідним викладачем скрипкової гри у Львівській спеціальній музичній школі ім. С.Крушельницької, де виховав цілу плеяду учнів-лауреатів. Старший син – заслужений артист України Юрій Шутко – флейтист, лауреат міжнародних конкурсів, соліст Національної філармонії України, володар титулу “Золота флейта України”. Молодший син Остап Шутко – скрипаль, лауреат міжнародних конкурсів, викладач класу скрипки Національної музичної академії України ім. П.Чайковського. Династія Шутків, безперечно, заслугує на почесне місце серед видатних культурних родин України на чолі з визначною фігурою в музичному виконавстві та скрипковій педагогіці всієї України Лідією Шутко.

1. Стеценко В. Свідчення зрілості / В. Стеценко // Культура і життя. – 1974. – 11 липня.
2. Дашак З. Хто стане першою скрипкою? (П’ятий всесоюзний конкурс) / З. Дашак // Культура і життя. – 1977. – 18 вересня. – С. 4.
3. Якубьяк Я. Звучить литовська музика / Я. Якубьяк // Вільна Україна. – 1982. – 14 травня. – С. 4.

4. Кашкадамова Н. У рік Брамса / Н. Кашкадамова // Культура і життя. – 1983. – 12 червня. – С. 6.
5. Ясіновський Ю. Творча зрілість / Ю. Ясіновський // Вільна Україна. – 1983. – 20 лютого. – С. 4.
6. Павлишин С. Концерти з творів С. Людкевича / С. Павлишин // Вільна Україна. – 1987. – 11 лютого. – С. 4.
7. Мазепа Л. Шлях до муз. академії у Львові : у 2 т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – Т. 2. – С. 63, 68, 69, 79, 107, 108, 109, 135, 138, 150, 160, 171, 172, 183, 186.
8. Кияновська Л. Чарівниця скрипки / Л. Кияновська // Музика. – 2007. – № 6. – Листопад–грудень. – С. 10.
9. Козаренко О. Чарівна скрипка Лідії Шутко : 30 років мистецької долі / О. Козаренко // Високий замок. – 1997. – 19 вересня. – С. 6.
10. Олексієнко Т. Успіх мистецької молоді / Т. Олексієнко // Музика. – 1974. – № 5.
11. Музыкальная жизнь. – 1974. – №16.
12. Зоря. – 1982. – 26 жовтня.
13. За вільну Україну. – 2001. – 26 січня.
14. Культура і життя. – 1984. – 5 серпня.
15. Diario de Teruel. – 1992. – 21 листопада.
16. Main Post. – 1993. – 26 жовтня.
17. News & Views. – 2000.
18. Культура і життя. – 1985. – 2 червня.

Рассматриваются особенности исполнительской манеры и педагогические качества скрипачки Л.Шутко. Основное внимание автора сконцентрировано на обозрении разножанровости репертуара и разнообразии исполнительских средств согласно многочисленным рецензиям и отзывам. Анализируется методико-педагогическая деятельность скрипачки.

Ключевые слова: *Лидия Шутко, скрипачка, исполнитель, концерт, рецензия, репертуар, манера, стиль, преподаватели, ученики (студенты).*

Analyzation of the performance manner of violinist Lidiya Shutko. The author's general attention is concentrated on the multigenre repertoire and the different performer's technical resources by numerous reviews and opinions, and great pedagogical activities.

Key words: *Lidiya Shutko, violinist, performer, concert, review, repertoire, manner, style, teachers, students.*

УДК 78.071.2

ББК 85.313(4 Укр).

Віктор Мішалов

БАНДУРИСТ М.ДОМОНТОВИЧ – МИХАЙЛО ЗЛОБІНЦЕВ

Автор статті розглядає виконавську діяльність письменника, бандуриста та громадського діяча М.О.Злобінцева (1883–1937) у період становлення й розвитку бандурництва початку ХХ століття.

Ключові слова: *М.Злобінцев-М.Домонтович, бандурне мистецтво, виконавство, ансамблевий вид виконавства.*

Актуальність теми статті полягає в тому, що вперше розглядається зібраний матеріал до ґрунтового опису життєвого та творчого шляху письменника, поета, бандуриста, педагога та громадського діяча Михайла Олександровича Злобінцева (М.Домонтовича). Це дозволяє по-новому оцінити його роль у становленні й розвитку бандурництва в Центральній Україні на початку ХХ століття. Через те, що М.Злобінцев був репресований, про його діяльність рідко згадувалося в публікаціях, які друкувалися в Україні. У своїй праці “Народні співці-музиканти на Україні” (К., 1980) [22] Андрій Омельченко не згадує про підручника Домонтовича в розділі про перші підручники гри на бандурі, хоч там згадано всі інші дореволюційні підручники – Г.Хоткевича (1909), Шевченка (1914) та Овчинникова (1914). Незрозуміле це замовчування, коли брати до уваги, що А.Омельченко про неї згадував у своїй дисертаційній роботі [23].

Про видатного бандуриста й українського діяча Михайла Злобінцева ми знаємо доволі мало, переважно завдяки матеріалам, які були надруковані за кордоном і відомі нам лише з

джерел з української діаспори, звідки й з'явилося чимало фактичних помилок, які й сьогодні часто повторюються.

Об'єкт розгляду – становлення бандурництва на початку ХХ століття. Предмет – розгляд значення діяльності М.О.Злобінцева у виникненні та поширенні бандурництва в Україні.

Мета статті – поновити уяву про досягнення М.О.Злобінцева в пропаганді бандурництва в Центральній Україні.

Бандурист М.Домонтович¹ – Михайло Олександрович² Злобінцев (Злобинець) народився в м. Золотоноша (тепер – Черкаська область) 31.X.1883 р. у родині військового лікаря [26, с.272]. Його батько, Олександр Іванович Злобінцев (1862 р. н.), закінчив медичний факультет Київського університету в 1880 р. і був направлений у Золотоношу, куди його приписали до Золотоніського УВП [16].

У 1909 р. Михайло Злобінцев закінчив фізико-математичний факультет Київського університету й повернувся до Золотоноші, де вчителював у чоловічій гімназії [14; 15]. Серед його учнів були М.Терещенко, С.Скляренко, П.Чухрай, М.Мішалов та П.Носяра.

Михайло Злобінцев виявив себе як активний культурно-освітній громадський діяч, поет і бандурист. У 1916–1917 рр. він очолював повітову громаду. У 1917 р. М.Злобінцев став засновником товариства “Просвіта” в Золотоноші. Після революції працював у системі народної освіти. Був фундатором газет “Вільне слово” та “Вісті Просвіти” (1917).

Як поет Михайло Злобінцев друкувався під різними псевдонімами та криптонімами (Домонтович М., кобзар Домонтович, М.Д.) в альманасі “Перша Ластівка” (1905), журналі “Рідний край” та інших виданнях. Краєзнавець М.Ф.Пономаренко пише, що у віршах Злобінцева звучать уболівання за тяжку долю трудящого народу, заклики до боротьби, віра в краще майбутнє (“Прокидайся, батьку, годі тобі спати...” та ін). Він був автором поеми “Громакїяда” – гострої сатири на побут дрібномаєткового поміщицтва й міщанства.

Михайло Злобінцев також цікавився етнографією, збирав і записував українські народні пісні й думи (“Дума про Богдана Хмельницького”), зокрема, від кобзарів Т.Пархоменка, М.Кравченка й І.Кучугури-Кучеренка. Він був організатором і керівником ансамблю бандуристів і майстром із виготовлення бандур.

У галузі кобзарського мистецтва М.Злобінцев залишив помітний слід. На сцені він виступав під прізвищем М.Домонтович – то було прізвище, яке він перебрав від відомого борця за права селян Івана Домонтовича. Цей псевдонім і криптонім М.Д. він також використовував у своїй літературній діяльності [6; 19; 34].

Домонтович мав гарний баритон. Гру на бандурі він вивчав під впливом чернігівського кобзаря Терешка Пархоменка, його поводиря Василя Потапенка й кобзаря І.Кучугури-Кучеренка, який викладав клас бандури в Лисенківській музичній школі під час навчання М.Злобінцева в Київському університеті. Про діяльність кобзаря І.Кучеренка М.Злобінцев назбирав чимало матеріалів і надрукував у праці “Певцы родной страны” в 1913 р.

У роки навчання в університеті М.Злобінцев разом із товаришами-студентами створив невеличкий ансамбль бандуристів, який часто та з великим успіхом виступав у Києві в 1906–09 роках, зокрема на Шевченківських святах [37, с.14; 39]. З рецензії на один концерт, який був організований товариством “Боян”, знаємо, що в Києві в 1909 р. виступали в ансамблі 6 бандуристів, які грали й співали в супроводі своїх бандур [4, с.11].

У цей час інтерес до гри на бандурі зростав, а матеріалів щодо техніки гри не було. Гнат Хоткевич, який раніше був запрошений викладати гру на бандурі в Лисенківській школі, 1905 року був змушений виїхати в еміграцію. Іван Кучеренко, якого взяли на посаду викладача гри на бандурі в 1908 р., як незрячий, не зміг скласти підручника гри на бандурі. Меценат кобзарських проектів Олександр Бородай, який раніше пропонував профінансувати видання підручника гри на бандурі Г.Хоткевича, звернувся до молодого Олександра Кошиця, щоб він

¹ М.Домонтович часто неправильно подається як Микола Домонтович. Так він описаний у працях бандуристів Василя Ємця (1923, 1961), В.Мізинця (1981), а також у довіднику “Митці України” (1992).

² Помилково зустрічається Микола Васильович Злобінцев замість Михайло Олександрович у працях В.Мізинця (1981), а також у довіднику “Митці України” (1992) у численних працях з покликаннями на вищезгадані.

вивчив гру на бандурі й написав підручник. На жаль, Кошиць цей проект не зміг здійснити [38, с.237].

У 1913 році в Одесі вийшов перший зошит “Самонавчитель гри на кобзі або бандурі”, який М.Злобінцев приготував і надрукував під псевдонімом М.Домонтович [7]. У праці автор подав короткі описи історії інструмента, вигляду та строю бандури, а також пояснення, як її тримати й грати, подав коротку теоретичну частину, описав, як настроїти бандуру, але нотних прикладів не подав.

Можна припустити, що М.Злобінцев склав цей підручник або на замовлення О.Бородай, або під впливом потреб часу. Відомо, що Г.Хоткевич у 1912 р. повернувся в Київ і збирався надрукувати збірник творів гри на бандурі, але із закриттям видавництва “Кобза” й арештом видавця І.Чоколова ноти Г.Хоткевича були конфісковані й не вийшли друком [40, с.8]. Мабуть, саме ці події і вплинули на те, що “Самонавчитель” М.Домонтовича був надрукований в Одесі, а не в Києві.

У 1914 р. вийшла друга частина “Самонавчителя” в друкарні “Діло” Є.І.Фесенка в Одесі [8]. Тут були надруковані кілька творів для голосу в супроводі бандури й по суті то був перший надрукований збірник творів для бандури. Збірник включив у собі обробку таких пісень:

1. “Поза гаєм, гаєм” – три варіанти в до, фа і соль мажорі.
2. “Гречаники” – три варіанти в до, фа і соль мажорі.
3. “Про Морозенка”.
4. “Про Саву Чалого” від Т.Пархоменка.
5. “Про Нечая” від Т.Пархоменка.
6. “На смерть Шевченка” від Т.Пархоменка.
7. “Про Максима Залізняка” від Т.Пархоменка.
8. “Попаденька”.
9. “Киселик”.
10. “Засідатель”.
11. “Соцький”.
12. “Про Купріяна”.
13. “Хата моя рубленая”.
14. “Там, на Ятрань”.
15. “Гей, не дивуйте” – для ансамблю.

Підручник був розрахований на бандуру з діатонічним строем із 7 басами й 20 приструнками. На обкладинці другої частини вміщено оголошення, що незабаром має вийти й другий збірник із нотами, “улаштованими” до гри на кобзі. Ціна примірника – 60 копійок.

Відомостей про видання третього зошита не маємо. Можливо, що Перша світова війна та революція перешкодили його випуску. У 1914 р. також відомо, що помер меценат кобзарських проектів О.Бородай, який, імовірно, і фінансував випуск. З його смертю фінансова підтримка подальшого видання припинилася.

Паралельно з роботою над створенням і виданням “Самонавчителя” він пише вірші, які почали друкуватися в 1905 р., а також написав підручник “Арихметика” (ч. I, 1917 р. та ч. II, 1918 р.), які були видані в Золотоноші й підписані М.Злобінців.

М.Злобінцев активно береться до громадсько-виховної роботи та до створення товариства “Просвіта” в Золотоноші. У 1917 р. у Золотоноші він видає ряд політичних праць про автономію України (24 с.), про найкращі здобутки французької революції (15 с.), збірник революційних пісень (45 с.), “Землякам малоросам од українців”, “Нарис Українського руху в Золотоноському повіті” та інші. У цей час створює ряд поезій, які критикують позиції русифікованого населення, і відстоює українські державницькі ідеали.

У 1919 р. М.Злобінцев був призначений на посаду комісара справ освіти [27]. Після революції він викладає в Золотоніському відділенні Уманського агрономічного інституту в м. Ірманець, за 10 кілометрів від Золотоноші. Тут він теж організував ансамбль бандуристів і сам регулярно виступав з ними в концертах.

За спогадами учня М.Злобінцева й учасника цього ансамблю Марка Васильовича Мішалова, у 1923 р. в ансамблі було 6 осіб. Усі грали київсько-чернігівським способом, таким, яким грав чернігівський кобзар Терешко Пархоменко. Цей ансамбль існував у 1920-х роках, і

кожний бандурист сам собі змайстрував бандуру під керівництвом М.Злобінцева. Коряки бандури були зроблені з верби, а часом із граба, з тієї частини, що біля самого кореня. Для деки використовували ялину. Дерево М.Злобінцев висушував у серні та в піску. Коли видовбували коряк, то робили маленькі дірочки, куди встромляли фарбовані сірники для означення його товщини.

Кожний бандурист сам робив заокругленого ножа, яким видовбував коряк. Кілки були дерев'яні, адже М.Злобінцев вважав, що чим менше металу на бандурі, тим краще. Одного дня в Золотоношу привезли трактор з Америки. Дошки упакування були із сосни, у якій були дуже густі шари. Цей матеріал Злобінцев використав для деки своєї бандури.

Ансамбль бандуристів мав у своєму репертуарі чимало історичних народних пісень про Бондарівну, Морозенка, “Гей, не дивуйте”, “Чечітку” та ін. Чимале місце в репертуарі посідали пісні патріотичного змісту, які М.Злобінцев сам скомпонував. Наприклад:

*Ой, на гори-гори журавлі летять,
Мабуть, добру вістку знають, бо дуже кричать.
Спустились наниз тай сіли кружком,
Мабуть-мабуть від Гетьмана, що іде з добром.
Не сам Гетьман іде, сто тисяч веде
Козаченьків з України, аж земля гуде.
Годі, годі спати, Україно мати!
Пора коники сідлати, долю здобувати.
Доля України ...¹
...успокоїть нас.*

Учень М.Злобінцева М.Мішалов згадував, що після виконання цієї пісні в залі почався скандал. У залі знаходився представник райкому партії з Полтави. Почувши пісню, він встав і публічно попросив Домонтовича (Злобінцева) заграти “Інтернаціонал”. Домонтович спробував, але нічого не вийшло. Створилося замішання, бо виявилось, що Домонтович революційних пісень на бандурі не грав. Тоді ж цей “представник народу” попросив, щоб М.Злобінцев заграв “Ще не вмерла Україна”. Домонтович відповів, що підіграє, якщо представник райкому заспіває. Таким чином, М.Злобінцев завдяки гумору врятував себе від напруженого моменту, який створився в залі.

У репертуарі бандуриста М.Домонтовича була цікава сатирична пісня про адвоката “Раз я в волості судився”, яку він створив як засіб обійти нововведену цензуру:

*Раз я в волості судився,
З нашим сільським адвокатом
(Катом, катом, катом, катом),
З нашим сільським адвокатом-(катом).
Нас судили судді вбрані,
В сукна, чоботи сап'яні
(П'яні, п'яні, п'яні, п'яні),
в сукна, чоботи сап'яні-(п'яні).
Вони довго клопотали,
Поки діло розібрали
(Брали, брали, брали, брали),
поки діло розібрали-(брали).
А як діло розібрали,
По закону все зробили
(Били, били, били, били),
По закону все зробили-(били).*

Слова в дужках не здавалися в цензуру, і дозвіл для виконання пісні було одержано. Артист виконував пісню без акценту та виділення додаткових повторних слів, наївним способом. Пісня створювала велике враження на публіку. У музичному оформленні автора цих рядків вона була включена до репертуару Української капели бандуристів ім. Т.Шевченка в

¹ Тут М.Мішалов, учасник ансамблю М.Злобінцева й від кого була записана ця пісня, позабував слова.

Детройті, а також Струсівської капели бандуристів на Тернопільщині та Канадської капели бандуристів, де неодноразово записувалася.

Михайло Злобінцев був відданим українським патріотом, який завжди виявляв зразкову поведінку, до всіх, хто знаходився довкола нього, привітний, симпатичний і гордий з того, що він українець. Ходив увесь час у вишитій сорочці. Російську мову оминав у щоденному спілкуванні. Він мав молоду гарну дружину, сина Юрія та дочку Марію.

Безперечно, що така людина, мабуть, довго не прожила б у радянських умовах, і він був одним із перших, кого репресували. Остання його друкована стаття була видана в 1925 р. У 1928 р. з'явилася рецензія на “Самонавчитель” Домонтовича та інших [36]. В.Овчинников відповів на гостру критику підручника, але від М.Злобінця нічого не було чути, так що можна здогадатися, що його в той час уже було заарештовано.

Михайло Злобінцев був незаконно репресований і помер на засланні в 1937 р., реабілітований лише в 1988 р.

Отже, М.Злобінцев був організатором першого відомого нам зрячого ансамблю бандуристів, автором другого “Самонавчителя гри на бандурі”, а також першого збірника творів для бандури. Таким чином, він зробив значний внесок у розвиток бандурного мистецтва, здобув цим собі вічну пам'ять і подяку від усіх бандуристів.

Додаток

Відома бібліографія М.Злобінцева за хронологією

1. Море (“Блакитне море, широке море...”). Перша ластівка, 1905, с. 101. Підпис М.Домонтович.
2. “Повіяв низовий і море сонце пригріло...”. Перша ластівка, 1905, с. 101–102. Підпис М.Домонтович.
3. “Минулася давнина, година кривава...”. Перша ластівка, 1905, с. 101–102. Підпис М.Домонтович.
4. Кое-что из прошлого г. Золотоноша (продовження). Вестник Золотоношского с.-х. об-ва, 1910, № 12, с. 2. Підпис М.Д.
5. Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі. Ч. I. Одеса, Друкарня Є.Фесенка. 16 с. 30 коп. Підпис М. Домонтович.
6. Певцы родной стараны (Про кобзарів і кобзаря І.Кучугуру-Кучеренка в С.П.Б) – Вестник Золотоношского с.-х. об-ва 1913, № 5, с. 2. Підпис М.Д.
7. Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі. Ч. II. Одеса, Друкарня Є.Фесенка, 1914. 49 с. 60 коп. Підпис М.Домонтович.
8. Саме страшне (“Чарівник якийсь там смілий...”). Рідний край, 1914, № 3, с. 7. Підпис М.Домонтович.
9. “Я хотів би щоб звуки у мене лились...”. Рідний край, 1914, № 6, с. 13. Підпис М.Домонтович.
10. Весняна пора. Рідний край, 1914, № 1. Підпис М. Домонтович.
11. Автономія України. Золотоноша. Вид. Золотоніського товариства “Просвіта”, 1917, 24 с. Підпис М.Злобінцев.
12. Арихметика, ч. I. Для народних шкіл і нижніх класів середніх шкіл. Золотоноша. Спільне видання Золотоніського товариства “Просвіта” і Л.І.Болеславського, 1917, 48 с. 65 коп. Підпис М.Злобінцев. Ухвалена бюро Золотоніського учительського з'їзду. Склад видань в книгарні Л.І.Болеславського.
13. Дрібнички (з природи або з людських переказів). Золотоноша. Вид. Золотоніського товариства “Просвіта”, 1917, 15 с. 15 коп. Підпис Домонтович М.
14. Найкращі здобутки Великої французької революції 1792–1795. Золотоноша. Золотоніська “Просвіта”, 1917, II, с. 15. Підпис М. Злобінцев.
15. Про землю Золотоноша, видання Золотоніського товариства “Просвіта”, 1917, 18 с. 25 коп. Підпис М. Злобінцев. (У кінці тексту подана бібліографія земельного питання. Підписана М. З.).
16. Українські революційні пісні 1905 р. і раніше. Зібрав М.Домонтович. Золотоноша. Вид. Золотоніського товариства “Просвіта”, № 6, 1917. 45 с. 15 коп.
17. Справдання про день національного фонду 21 травня. Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 4, с. 3. Підпис М. Злобінцев Голова Просвіти.
18. Пани-брати українці. Проза. Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 5, с. 1.
19. Наше військо – Наша слава. Проза. Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 5, с. 2. Підпис М. Д.
20. Без назви (Про освіту). Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 7, с. 1–2. Підпис М. Д.
21. В музеї (“Значки, булави, бунчуки...”). Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 7, с. 4. Підпис М. Д.
22. Земля і воля, чи воля і земля? Проза. Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 24, с. 2. Підпис М. Д.

23. Присвячується мартоплясам особливо українського походження (“Хто дуже прагне боротьби...”). Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 24, с. 3. Підпис М. Д.
24. Дещо з минулого Золотоноші (продовження). Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 30, с. 2. Підпис М. Д.
25. Цар миру. Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 25, с. 3. Підпис М. Д.
26. Дещо з минулого Золотоноші (кінець). Вільне слово, Золотоноша, 1917, № 31, с. 1–2. Підпис М. Д.
27. Брати українці. Проза. Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 45, с. 2. Підпис М. Д.
28. Славнословіє (“Гей до марта було худо...”). Вільне слово. Золотоноша, 1917, № 45, с. 3. Підпис М. Д.
29. Поклик (“Гей братя, до бою, до бою...”). Вісті з “Просвіти”. Золотоноша, 1917, № 1–2. Підпис М. Д.
30. Землякам малоросам од українців (“Гей були ми козаками...”). Вісті з “Просвіти”. Золотоноша, 1917, № 1, с. 6. Підпис М. Д.
31. Короткий нарис українського руху в Золотоноському повіті. Вісті з “Просвіти”. Золотоноша, 1917, № 1, с. 3–4. Підпис М. Д.
32. Арихметика, ч. II. Дробни, відношення, пропорції, пропорційні величини, змішування. Для народних шкіл і нижніх класів середніх шкіл м. Золотоноша. Вид. Золотоніського товариства “Просвіта”, 1918, 70 с. Підпис М. Злобинців. Ухвалена бюро Золотоніського учительського з’їзду. Склад видання в книгарні Л.І.Болеславського і в книгарні Золотоніської “Просвіти”.
33. Дід та Коза. Дитяча п’єса зо співами. Записав і обробив М.Домонтович. Золотоноша, Золотоніське т-во “Просвіта”, 1919, 16 с. 40 коп.
34. Наука (“Піймав врядник забяку...”). Одривний календар. К. Час, 1925.25.I. Підпис Домонтович.
35. Зрозуміло (“Чита хлопець: Пашет пахарь...”). Підпис Домонтович.
36. Гуманний чоловік (“Каже проповідь дядькам...”). Підпис Домонтович.
37. Лисиця (“Свідок свідче чую гвалт...”). Підпис Домонтович.
38. Нарочито (“Іде дядько на волах...”). Підпис Домонтович.
39. Вірний переклад (“В школі хлопці учителю...”), 6.IX. Підпис Домонтович.
40. “Прокидайся, батьку, годі тобі спати...”, 4.IV.1906. Із книги народної шани, 1976, с. 18–19. Підпис Кобзар-Домонтович. (Вірш був написаний у книзі записів відвідувачів музею Т.Шевченка в Каневі).
41. Громакіада сатира на побут дрібного поміщництва та міщанства, не опублікована (УЛЕ, т. 2, с. 272–273).

1. Домонтович Микола. Митці України / Микола Домонтович. – К. : Українська енциклопедія, 1992. – С. 223.
2. Биковець М. Словник українських діячів культури / М. Биковець. – [Машинопис без року]. – ЦНБ Х. 4864*.
3. Бойко І. З. Українські альманахи та збірники XIX – початку XX віку / І. З. Бойко. – К. : Наукова думка, 1967.
4. Вечір Київського “Бояна” // Рідний край. – 1909. – № 13. – С. 11.
5. Дашкевич. Матеріали для словника псевдонімів українських письменників, вчених та громадських діячів за 1800–1916 рр. [Машинопис] / Дашкевич. – Львів, 1950. (Домонтович М. розшифровано як Злобинців Микола).
6. Дей О. Словник псевдонімів українських письменників / О. Дей. – К. : Наукова думка, 1969.
7. Домонтович М. Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі / М. Домонтович. – Одеса, 1913. – Ч. 1.
8. Домонтович М. Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі / М. Домонтович. – Одеса, 1914. – Ч. 2.
9. Ємець В. Кобза та кобзарі / В. Ємець. – Берлін, 1923.
10. Ємець В. Кобза та кобзарі / В. Ємець. – 2-ге вид. – Нью-Йорк : Говерла, 1959.
11. Ємець В. Кобза та кобзарі / В. Ємець [репринт. вид.]. – К. : Музична Україна, 1993. – 111 с. (Про Злобинцева с. 73).
12. Ємець В. Гетьман Павло Скоропадський та перша Капеля Кобзарів в V золоте 50-річчя на службі України / В. Ємець. – Голлівуд (США), 1961 (с. 58 про Миколу Домонтовича, с. 113 Микола Злобинців, с. 117 Микола Домонтович).
13. Злобинців Василь Іванович. Київський міський архів. – Ф.16, оп. 465 83.612; ф.16, оп. 465 83.1380, с. 3; ф.16, оп. 465 83. 361а, с. 104; ф.16, оп. 471 83. 920.
14. Злобинців Михайло Олександрович. Київський міський архів. – Ф.16, оп. 465 83.1782, с. 14.
15. Злобинців Михайло Олександрович. Памятная книга Киевского ученого округа. Полтавская губернія – з 1909 року.
16. Злобинців Олександр Іванович. Київський міський архів. – Ф. 16, оп. 465 83.597, с. 125.
17. Злобинців Олександр Іванович. Российский медицинский список з 1889 р.

* Автор пише про Миколу Злобинцева – педагога, письменника. Жодних бібліографічних відомостей не подає. Творчість: “Дід та Коза”, “Найкращі здобутки Великої французької революції”.

18. Кирдан В. Народні співці-музиканти на Україні / В. Кирдан, А. Омельченко. – К. : Музична Україна, 1980.
19. Комаров Б. До словника псевдонімів та криптонімів українських авторів / Б. Комаров. – Одеса, 1928.
20. Лейтес А. Десять років української літератури / А. Лейтес, М. Яшек. – К. : ДВУ, 1928. – Т. 1.
21. Мізинець В. Микола Домонтович / Віталій Мізинець // Бандура. – 1981. – № 17–18.
22. Мішалов В. Українські кобзарі і бандуристи / В. Мішалов, М. Мішалов. – Сідней, 1986. – С. 77.
23. Н. П. По поводу статьи М. Д. в “Голосе труда”, Золотоноша, № 15 за 1917 / Н. П. // Голос труда. – 1917. – № 19.
24. Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва на Україні : дис. ... канд. мистец. / Андрій Федорович Омельченко. – К. : АНУ, 1971. – 180 с.
25. ОУН: минуле й майбутнє. – К. : Фондація ім. О. Ольжича, 1993. – С. 19.
26. Пономаренко М. Ф. Злобинець (Злобинців) Михайло Олександрович / М. Ф. Пономаренко // УЛЕ. – 1990. – Т. 2. – С. 272–273.
27. Призначення М. Злобенця на посаду комісара справ освіти // Вісті Золотоніського Народного Комісаріату. – 1919. – № 1.
28. Пядик І. Лист до В. Мішалова. (VIII.1995).
29. Рецензія В. Дубровського на статтю “Автономія України”. – К. : Книгар, 1917. – № 2. – С. 65. – Рец. № 72.
30. Рецензія В. Л-кого на статтю “Українські революційні пісні 1905 р. і раніше”. – К. : Книгар, 1917. – Рец. № 72.
31. Рецензія А. Яковлева на статтю “Про землю”. – К. : Книгар, 1917. – № 4. – С. 187.
32. Рецензія В. Дубровського на “Найкращі здобутки Великої французької революції”. – К. : Книгар, 1917. – № 4. – С. 199.
33. Самчук У. Живі струни – бандура і бандуристи / У. Самчук. – Детройт, 1976.
34. Тулуб О. Словник псевдонімів українських письменників / Олександр Тулуб. – К. : АН УРСР, 1928.
35. Хоткевич Г. Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва / Г. Хоткевич // Музика. – 1928. – № 10–11.
36. Хоткевич Г. Огляд самонавчителів гри на бандурі / Г. Хоткевич // Музика. – 1928. – № 10–11.
37. Яценко Л. І. Державна заслужена капела бандуристів Укр. РСР / Л. І. Яценко. – К., 1970. (Про Злобінцева с. 14).
38. Кошиць О. Спогади / О. Кошиць. – Вінніпег, 1958. – 387 с.
39. Рідний край. – 1908. – № 9.
40. Хоткевич Г. Думи і пісні з вечора Гната Хоткевича / Г. Хоткевич. – К. : Друкарня 2-ї Артлі Володимира Великого, 1912. – 8 с.

В статтє рассматривается исполнительская деятельность писателя, бандуриста и общественного деятеля М.А.Злобинцева (1883–1937) в период становления и развития бандурництва в начале XX в.

Ключевые слова: *М.Злобинцев-М.Домонтович, бандурное искусство, исполнительство, ансамблевый вид исполнительства.*

This article is dedicated to the activities of writer, bandurists and community activist M.O.Zlobintsev (1883–1937) in the formation and development of bandura art in the early XX century.

Key words: *M.Zlobincev-M.Domontovich, bandura art, playing, ensemble playing.*

УДК 378.6:784.3

ББК 85.31р

ТЕХНОЛОГІЯ ЗВУКОУТВОРЕННЯ В КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ІННОВАЦІЙ СУЧАСНОСТІ

Галина Стасько

У статті розглядаються новітні тенденції сучасної вокальної педагогіки, пов'язані з упродовженням у навчальний процес підготовки співаків-виконавців, так званих “універсальних” методів розвитку голосу. Ці методи спрямовані на звільнення голосотвірної системи людського організму від нервово-м'язової скрутності, яка суттєво гальмує формування практичних співацьких умінь і навичок, особливо на початковому етапі розвитку голосу.

Ключові слова: *психолого-фізіологічні процеси голосотворення, взаємопов'язана система, духовно-фізичний компонент, універсальна функціональна система, цілісна структура, технологія голосоведення.*

Інноваційні тенденції сучасної вокальної педагогіки опираються на тісний взаємозв'язок діяльності всього організму людини, зокрема, взаємовплив психолого-фізіологічних процесів, які постійно відбуваються в ньому.

Співацький процес розглядається як невід'ємна й органічна діяльність людини, щедро наділеною досконалою та бездоганною голосотвірною системою, уміле керівництво якою здатне забезпечити не тільки якісне голосотворення, а й повноцінне здорове життя загалом.

Отже, вивчення роботи голосового апарата людини поза цілісною структурою життєдіяльності організму не може вважатися правильним. Тому переважна більшість наукових досліджень у сучасній вокальній педагогіці стосується саме взаємопов'язаної системи звукоутворення з духовно-фізичним компонентом людського буття. У тісному переплетенні всіх життєвих функцій голос отримує статус як “цілителя”, так і “руйнівника” людської душі й тіла, залежно від правильного чи неправильного “програмування” цих функцій. Пліч-о-пліч ідуть нині фізіологія, психологія та педагогіка, які утверджують нові підходи до проблеми вокального виховання, розкривають нові “секрети” успішного опанування процесу голосотворення. Це дає змогу розвивати голос людини як універсальну функціональну систему впливу на зовнішню та внутрішню (нервово-м'язову) діяльність її організму, а також характер поведінки, манеру спілкування, настрої та ін. Тому основна **мета** статті визначена потребою розкрити структуру трансформацій у сфері вокального виконавства, що тісно пов'язані з формуванням так званої “універсальної” техніки голосоведення як сучасного напрямку виховання голосу.

Саме “універсальність” звуковидобування стає нині головним критерієм діяльності людини в усіх сферах життя, насамперед, у бізнесових структурах (модельному бізнесі, творчих майстернях, професійній діяльності керівних органів, не кажучи вже про театральну-музичну сферу). Сьогодні вже нікого не дивують бізнес-плани різноманітних корпорацій і компаній, які активно впроваджують для своїх працівників обов'язкові тренінгові майстер-класи з культури мовлення (і спілкування), відкривають кваліфікаційні курси з вокалу, а також пластики й руху, до яких запрошуються відповідні спеціалісти.

Згідно із цим, вокальна педагогіка також вимагає “перегляду” усталених стереотипів й утвердження нових парадигм, які б дозволили (відповідним навчальним структурам) розвивати голос співака в універсальній системі керування всіма параметрами якісного звучання, що стосуються діапазону, резонаторів, гучності, роботи артикуляційного апарата, інтонації, виразності, вокально-музичного (моторного) слуху тощо, як в академічному співі, так і народній та естрадній манерах голосотворення.

Нині щораз активніше впроваджуються спеціальні навчальні програми, спрямовані на розвиток усієї голосотвірної системи людини, розроблені фізіологами, фоніатрами, психологами (у медицині, спорті, фонетичній, логопедичній, педології та ін.), які успішно “культивуються” і впроваджуються в методичку підготовки спеціалістів-вокалістів як ефективний компонент “настроювання” “живого” музичного інструмента – людського голосу – до співацького процесу.

Як показує практика, виховання голосу дуже щільно стикується саме з повсякденною діяльністю організму людини, умінням її використовувати дихальні й звукові ресурси, правильно і якісно забезпечувати роботу всіх органів (і голосового апарата), оскільки, як “індикатор” здоров'я, голос стоїть “на сторожі” всієї людської життєдіяльності. Вокальні здібності технологічно лише доповнюють і збагачують цю діяльність, перетворюючи її у високе співацьке мистецтво серед культурних надбань народу.

Із цього огляду, голосові можливості кожної людини – це, насамперед, працюючий орган, який потребує певного вміння у використанні його основних параметрів, а впровадження нового методичного підходу до вокальної підготовки спеціалістів – ще один щабель до професійної багатогранної майстерності співака-виконавця, а поряд із цим – педагога, керівника, оратора, актора, диктора і т. п. Таким чином, традиційна вокальна педагогіка отримує нове “бачення” проблеми голосотворення в сукупності суміжних наукових досліджень – фізіологів, фоніатрів, акустиків, психологів, вокалістів, які дозволяють педагогам-вокалістам досягнути комплекс навчальної роботи, пов'язаної з формуванням потрібних знань, умінь і навичок у співацькій діяльності.

Нині вже накопичений чималий досвід такої підготовки. Педагоги активно трансформують у навчальний процес вправи, які ефективно використовувалися (і використовуються) з лікувально-профілактичною метою у фоніатрії (О.Стрельникова, В.Тринос, Л.Тринос), фонопедії (В.Смельянов, М.Шушарджан, І.Шабутіна, С.Шабутін), фізіології і медицині (М.Блінова, Е.Чарелі, В.Бутейко), спорті (А.Попов, К.Динейко) та ін., що не тільки лікують, а й успішно стабілізують голосовий апарат і нормалізують динаміку роботи його органів. У вокальній педагогіці такі вправи отримують нову мету й завдання, трансформуючись у навчальну одиницю, спрямовану на звільнення голосотвірної системи від напруження, скованості та будь-яких інших “гальм”, що заважають природі звукоутворення. Вони успішно використовуються вокалістами в практиці виховання голосу [1; 2; 4; 5; 6; 8].

Найбільш доступною й цікавою в цьому плані для педагогів-вокалістів є, наприклад, методика керування голосом, розроблена російським ученим Антоном Калабіним [1].

Названа методика ґрунтується на дослідженнях психолога В.П.Багрунова, який вивчав так званий “феномен Шаляпіна” (або “біоакустичний резонанс Шаляпіна”), пов’язаний із природою вокальної техніки видатного співака. Виконавський талант Ф.Шаляпіна, як відомо, вирізнявся особливою глибиною, надзвичайною силою звучання та майже “надприродними” можливостями інтонаційної виразності у відтворенні характеру образу героя. Це, на думку автора, свідчить про абсолютну свободу в роботі голосотвірної системи співака та його вміння повноцінно керувати процесом “озвучення” потрібного емоційного стану в співі й грамотно використовувати звукові “ресурси” свого голосу.

Особливості названої методики полягають у подоланні неправильних, набутих практикою, стереотипів технології голосоведення й формуванні нового розуміння співацької діяльності, де основна увага надається б р о н х і а л ь н і й с и с т е м і організму людини як основного д ж е р е л а з в у к у (на відміну від традиційних стереотипів, де джерелом звуку вважаються голосові зв’язки). Бронхіальна система з її розгалуженнями та трахеєю, за дослідженнями фізіологів, є прекрасною звукотвірною базою, де нижня ділянка трахеї (діафрагмальна) утворює нижні, так звані примарні звуки, грудна частина (головні бронхи) утворює середню ділянку діапазону голосу, а верхня (дрібні розгалуження бронхів) – високі ноти. Голосові зв’язки (голосові складки), як частина розгалуженої голосотвірної системи, а не самостійного джерела звукоутворення, у цьому випадку утворюють певну перешкоду (перегородку) струменю повітря в гортані, тому основне їх завдання – звільнити шлях для вільного проходження повітря крізь щілину гортані, яка є основним провідником звуку й своїми вібраціями плавно “влитися” в загальний потік звучання. Для цього голосові зв’язки повинні бути зовсім розпруженими, а гортань і носоглотка – широко відкритими й звільненими від будь-якої м’язової скрутості. Для співака важливо навчитися відокремлювати голос (як процес звукоутворення) від роботи гортані й горла. Гортань з голосовими зв’язками повинна утворювати з трахеєю єдиний звуковий “організм”, звукову “трубу” (розтруб) без перешкод та ущільнень – тільки тоді голос зможе вільно взаємодіяти з резонаторними порожнинами й утворювати повноцінний звук, де нижня ділянка (трахея) – джерело звуку, а верхня – провідник звуку. На користь цього твердження автор використовує дослідження російського вченого Іллі Грузинова, здійснені ще в 1812 р. на трахеях полеглих у битві під Бородіно, який відкрив здатність трахеї утворювати конкретні звуки (при натискуванні на груди загиблених виникав чистий, тембрально виразний, низький звук, що нагадував людський стогін). Тому *ще одним неправильним стереотипом можна вважати уявлення про силу звучання голосу, згідно з яким гучніше звучання голосу вимагає більшої ємкості легенів та активнішого “видування” повітря з них. Це твердження легко заперечується, наприклад, інтенсивністю звучання голосу новонародженої дитини, (в межах 110 дб), яка здатна легко “перекричати” оркестр (або й дорослу людину), хоча ємкість легень у неї всього 100–200 мл, у той час, коли у дорослого – 3–5 літрів.* “Природа вельми проста: все, що цьому суперечить, повинно відкидатися”, – підкреслював М.Ломоносов.

Отже, ПЕРШЕ ЗАВДАННЯ співака – ЗВІЛЬНЕННЯ ГОЛОСУ. Голос повинен приносити задоволення й насолоду. Ця теорія базується на тому, що людина, як Боже творіння, володіє феноменальним голосом і його не треба “ставити”, оскільки він сам утворюється мембранами, розміщеними в бронхіальній системі. Трахея, бронхи й бронхіоли складаються з великої кількості неоднакових, що мають різні власні частоти коливань, відділів, трубок різної товщини

та довжини, розділених між собою своєрідними “ребрами жорсткості” – хрящовими півкільцями, частотний діапазон звукоутворення яких може бути надзвичайно великим (від дуже низького, утвореного в найширшій і найтовстішій “трубі” – трахеї, до дуже високого, утвореного тонкими й дрібними бронхіолами). Тіло людини – своєрідний музичний інструмент – орган (з наголосом на “а”. – Г.С.), де звук – це органна система тіла, якою треба навчитися керувати. “Секрети” цього керівництва лежать в а н а т о м і ч н і й, ф і з і о л о г і ч н і й і п с и х о л о г і ч н і й структурі голосотворення. У цьому плані голосовий апарат людини можна порівняти ще й із музичним інструментом – блок-флейтою (з’єднуючи два чи більше блоків, музикант отримує потрібне звучання, а інструмент працює як одне ціле). Задіяна велика кількість різночастотних генераторів (джерел) звуку дозволяє утворювати гармонічно красивий, тембрально повноцінний і багатий звук. Цим і пояснюється бездоганна техніка видатних співаків, які зберігають голос свіжим, виразним і яскравим до глибокої старості, бо голос народжується “не у “свистульці” голосових зв’язок, а у “органи” (з наголосом на “а”. – Г.С.) бронхіальної системи людини”, – наголошує А.Калабін.

Отже, увесь потрібний обсяг теоретичних знань автор радить “стиснути” до чотирьох основних (базових) “секретів”. Основні постулати системи:

1. Джерело звуку – це бронхіальна система.
2. Повне звільнення гортані від напруження.
3. Правильний звук утворюється лише на “малому диханні”.
4. Думка (і уява) керує інтонацією, а інтонація – усім.

Перший – “АНАТОМІЧНИЙ” “секрет” настроювання голосу пов’язаний із правильним розумінням *органної* будови голосотвірної системи як “живого” музичного інструмента, у якому гортань з голосовими зв’язками та бронхіальна система утворюють єдиний організм (розтруб). Мимовільна (автоматична) робота дихальної системи відбувається підсвідомо, тому, щоб навчитися керувати потоком повітря, що надходить з легень до гортані з голосовими зв’язками, потрібне розуміння проблеми й процесу звукоутворення (так звана теоретична підготовка, певні теоретичні знання).

Другий – “ФІЗІОЛОГІЧНИЙ” “секрет” полягає в опануванні фізіологічними процесами голосотворення, які відбуваються в тісній взаємодії внутрішньої (бронхіальної) та зовнішньої (м’язової) системи організму співака. І зовнішня, і внутрішня робота повинна відбуватися злагоджено, хоча кожна з них має свої особливості й “обов’язки”. При спільній злагодженій роботі зовнішніх і внутрішніх чинників голосотвірної системи звук виходить особливо красивим і повноцінним.

Бронхіальна (внутрішня) система організму людини, як відомо, регулюється так званими гладкими м’язами живота й керується вегетативною нервовою системою. Узагалі вся внутрішня робота – це надзвичайно тонкий і делікатний процес, який природа зробила підсвідомим, що не піддається жорсткому контролю свідомості. Сюди належать: перистальтика кишківника, серцеві ритми, розширення й звуження кровоносних судин (і зіниць очей), система обміну речовин, секреторна діяльність внутрішніх органів та ін., які відбуваються в автоматичному режимі й регулюються завдяки в е г е т а т и в н і й нервовій системі організму людини.

Протилежним цьому є робота поперечносмугастих м’язів, так звана зовнішня система організму. Це зовсім інша система, швидка й сильна (своєрідна “система швидкого реагування”), яка реалізовує поведінку організму через ц е н т р а л ь н у нервову систему й виконує важку, “грубу” роботу всіх м’язів тіла людини. Таким чином, в е г е т а т и в н а й ц е н т р а л ь н а нервові системи організму людини мають р і з н і м о ж л и в о с т і реалізації завдань, пов’язаних із процесом звукоутворення. Функції поперечносмугастих м’язів в еволюції розвитку живих організмів (у т.ч. і людини) виникли значно пізніше. Вони спрямовані на регуляцію газообміну й кисневого балансу в організмі людини, тому надзвичайно активно працюють під час великого фізичного навантаження (фізичної роботи, спортивних тренувань, бігу, екстремальних ситуацій тощо), що не відповідає процесові співу, у той час, як гладкі м’язи з їх слабким і повільним “потенціалом” бездоганно виконують функції внутрішніх органів (і звукоутворення).

Отже, процес голосотворення за своєю внутрішньою структурою належить до “тонкої” сфери діяльності гладких м’язів живота, яка тільки “підтримується” активними поперечносмуг-

гастими м'язами. Надто активне й глибоке дихання, що вимагає великого тиску повітряного потоку, є корисним тільки для виконання фізичного навантаження й зовсім неефективним (а то й шкідливим) для співу, зокрема, таким, що суттєво спотворює звучання голосу. Фізіологам добре відома система В.П.Бутейка, який довів шкідливість перебору повітря (надмірної кількості повітря в легенях), що може спонукати навіть захворювання дихальної системи організму людини.

Гладкі м'язи бронхіальної системи контролюють потік повітря, яке проходить трахеєю. Мембрана (і так звані мембранозні утворення) трахеї під тиском повітря починають вібрувати на власній частоті та її гармонік, що, власне, і породжує звучання (на кшталт завивання вітру в печері чи звучання порожньої пляшки). Завдяки імпульсам вегетативної нервової системи гладких м'язів, які, загалом, контролюються центральною нервовою системою, мембрана (з її утвореннями) у трахеї та бронхах із бронхіолами натягується, утворюючи так звану “звукову трубу”, потік повітря в якій, у свою чергу, утворює звук у потрібному режимі.

Надмірна кількість повітря в легенях, як стверджують фізіологи, викликає збільшення тиску повітряного потоку, що проходить трахеєю. А збільшення тиску призводить не тільки до надмірного напруження й натягу мембрани трахеї – вона буквально “прилипає” до стінки трахеї, спотворюючи цим і звук, і якісне звучання голосу загалом.

Третій “секрет” – “мале дихання”. Одним із першочергових завдань вокальної педагогіки, яке повинно стати основою вокального навчання, В.П.Багрунов (автор системи, упорядкованої А.Калабіним) вважає формування навички *п о м і р н о г о* дихання, названого ним “*м а л и м д и х а н н я м*”. За методикою Багрунова, спів повинен відбуватися саме на *МАЛОМУ ДИХАННІ*, поверховому й легкому, яке не втомлює, а, навпаки, активізує співацький процес, робить його гнучким, мобільним і довготривалим. До такого висновку вченого спонукала не тільки наукова робота, а й аналіз староіталійської школи “бельканто”, основним “великим секретом” якої була техніка співу на “малому” диханні і яким бездоганно володіли всі співаки XVI–XVII ст. Староіталійська школа “бельканто” вимагала зберігати нерухому діафрагму, використовуючи ресурси грудного дихання. Ще Каччіні наголошував на необхідності невеликої кількості повітря, що “не переповнює груди і не розширює живіт”.

Свого часу відомий співак і вокальний педагог, автор класичної теорії співу Мануель Гарсія-син, який у 1847 році видав у Парижі невеликим накладом першу книгу з теорії співу під назвою “Повна школа співу”, також наголошував на використанні так званого “малого” (грудного) дихання в співі: “Il grand segreto per cantare consiste nel cantare con poco fiato” (“Великою таємницею співу є спів на малому диханні”). Однак у другому виданні цієї книги (1856), випущеної вже значним тиражем у Лондоні, автор припустив можливість використання в співі глибокого діафрагмального дихання, яка й стала класичною теорією дихання у світовій практиці вокального мистецтва [9]. Саме ця теорія й викликала критику В.П.Багрунова (автор опрацював обидва видання), на думку якого М.Гарсія в другому виданні своєї книги допустився великої помилки, що привело багато поколінь співаків до перевантаження голосового апарата, надмірної експлуатації голосового апарата (емоційної перенасиченості) і стало причиною смерті багатьох видатних співаків, зокрема, Е.Карузо (43 р.), Ф.Таманьо (40 р., який помер від емфіземи легень), Де Муро (42 р.) та інших, у той час, коли сам маєстро та багато його учнів і послідовників (Сальватор і Матільда Маркесі, Камілло Еверарді, Женні Менд, Ніссен Саломан та ін.), що добре володіли технікою так званого “малого” дихання, прожили довге й плідне творче життя.

Діафрагмальний тип дихання критикував і російський учений Л.Д.Работнов. У 1932 році він висунув гіпотезу про роль бронхіальної системи у звукоутворенні, висновок якої стосувався “мінімізації” глибини вдихання й сили видиху при співі (так зване “парадоксальне дихання”), але його теорія так і не знайшла свого втілення через раптову смерть ученого. Зрештою, “парадоксальним” диханням успішно користувалися і користуються й досі багато відомих співаків минулого й сучасності [7].

Надто міцний і активний видих, на думку вченого, викликає зайве “витікання” повітря, яке блокує вільну роботу голосових зв'язок (не дає їм щільно змикатися) і цим спотворює звучання голосу. Дихання повинно бути чітко скоординованим зовні та внутрішньо, а голосні звуки (і дикція загалом) – вільно “литися” без артикуляційних та акустичних надмірностей. Інтенсивне дихання провокує роботу різних “вторинних” реакцій організму (збільшення гормональ-

ної роботи й “викид” адреналіну, прискорення обмінних процесів і серцебиття тощо), тобто активізує зовнішню м’язову систему, спрямовану на фізичну діяльність, а виважене, скоординоване й спокійне – навпаки, спрямовує енергію на внутрішню роботу органів як єдиного цілого (на чому й базується голосотвірний процес).

Четвертий – “ПСИХОЛОГІЧНИЙ” “секрет” роботи голосотвірної системи стосується керівництва голосом, уміння співака передавати інтонацією емоційний характер твору, його інформаційне наповнення. Душа голосу – інтонація, інформаційний чинник. Керівництво голосом полягає не в опануванні технікою самого звучання, а в його СЕНСІ. Звук повинен бути наповнений емоційним змістом, логічно, точно й виважено відтворювати характер і почуття виконавця, бути художньо осмисленим і технічно оправданим. Отже, думка керує інтонацією, а інтонація – усім. Вокальна емоція має бути щира та справжня. **Яскравий і виразний спів – це щось більше, ніж бельканто.**

“Голос має бути чистим, як у солов’я, гучним, як у малюка, переконливим, як у харизматичних лідерів, проникливим і виразним, як у кращих читців і таким самим привабливим для навколишніх, як легендарні голоси міфічних сирен і Орфея”, – зазначає А.Калабін [1, с.140].

Вокальні вправи спрямовані не на так звану “постановку голосу”, а на повернення людському організмові повноцінної можливості керувати процесом звукоутворення, даного людині від народження, але втраченого “цивілізацією” – суспільним укладом, що вимагає постійного контролю поведінки людини, а саме: розмовляти тихо, не шуміти, стримувати свої емоції, гальмувати почуття тощо. Без опанування справжньої свободи природних процесів в організмі людини голос набуває “механістичних” рис, “штучної” техніки та втрачає зворотний зв’язок із діяльністю різних органів, що спостерігається досить часто.

Отже, практична робота спрямована, насамперед, на звільнення й природну свободу функціонування нервово-м’язової системи людського організму як ключового чинника справжньої майстерності.

1. Калабін А. Управление голосом / А. А. Калабін. – М. : Эксмо, 2006. – 160 с. (“Сделай себя сам”).
2. Прокопенко Н. М. Тайна вокала Шаляпина / Наталья Михайловна Прокопенко. – К., 1999. – 228 с.
3. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни / Федор Шаляпин. – К., 1987.
4. Кристин Линклейтер. Освобождение голоса / Кристин Линклейтер. – М. : ГИТИС, 1993.
5. Сэт Риггс. Как стать звездой: аудиошкола для вокалистов: техника пения в речевой позиции / Сэт Риггс. – М., 2004. – 104 с.
6. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Надежда Борисовна Гонтаренко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – 156 с.
7. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певца / Л. Д. Работнов. – М. : Музгиз, 1932.
8. Иванников В. Ф. Методика поточного пения / Владимир Филиппович Иванников. – М., 2005. – 16 с.
9. Гарсиа М. Полная школа пения / М. Гарсиа. – М. : Музгиз, 1957.
10. Стасько Г. Новаційні тенденції вокального виховання молодих спеціалістів-музикантів у вищій школі / Г. Стасько // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. XIV. – С.169–174.

В статье рассматриваются новейшие тенденции современной вокальной педагогики, связанные с внедрением в учебный процесс подготовки певцов-исполнителей, так называемых “универсальных” методов развития голоса. Эти методы направлены, прежде всего, на освобождение звукообразующей системы человеческого организма от нервно-мышечных зажимов, которые существенно тормозят формирование певческих учений и навыков, особенно в начальной стадии развития голоса.

Ключевые слова: психолого-физиологические процессы голосообразования, взаимосвязанная система, духовно-физический компонент, универсальная функциональная система, целостная структура, технология голосоведения.

The article regards up-to-date tendencies of modern Vocal Pedagogy, connected with adoption of so-called “universal” methods of voice development in academic process of singers-performers training. These methods aim at release of voice generation system of human organism from neuromuscular constraint, which substantially inhibits forming practical singing abilities and skills, especially at the initial stage of voice development.

Key words: psychological-physiological processes of voice generation, interconnected system, spiritual-physical component, universal functional system, integral structure, technology of voice-leading.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ АКАДЕМІЧНИХ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ УКРАЇНИ

У статті розглянуто особливості формування репертуарних тенденцій академічних народно-інструментальних ансамблів України, окреслюються основні етапи становлення репертуару, визначено провідні жанри ансамблевого репертуару.

Ключові слова: академізація, академічний народно-інструментальний ансамбль, педагогічний і концертний репертуар, перекладення, обробка, соната, “нова музика”, естрадно-джазова музика.

Репертуар як віддзеркалення традицій музичного виконавства є одним із важливих чинників становлення та функціонування народно-інструментальних ансамблів в академічному мистецтві України впродовж ХХ століття.

Висвітлення окремих питань формування репертуарної політики в сольному й ансамблевому виконавстві “народників” знаходимо в численних дослідженнях вітчизняних і зарубіжних музикознавців, зокрема, А.Омельченка, С.Баштана, В.Герасименка, О.Герасименко, В.Дутчак, Н.Морозевич, Л.Мандзюк (бандура), О.Незовибатька, В.Гуцала, Т.Барана (цимбали), В.Івка, А.Гайденка, Б.Михєєва, О.Олійника, Д.Орлової, Л.Матвійчук, М.Лисенка, М.Білоконєва (домра), О.Мурзи, Ю.Алексика, Є.Блінова (балалайка), Я.Пухальського, М.Михайленка, В.Сидоренко, М.Іванова, А.Пересади, М.Яблокова (гітара), І.Скляра, Є.Бобровникова, М.Корчинського, Б.Корчинської (сопілка), М.Різоля, М.Давидова, А.Черноіваненко, Є.Іванова, Д.Кужелева, І.Єргієва, В.Мурзи, С.Карася, В.Князева, А.Душного, А.Шашевського, М.Черепанина, М.Булди, М.Імханицького, Ф.Ліпса (баян, акордеон) та ін.

Однак аналіз наукових праць перелічених авторів засвідчує недостатнє наукове обґрунтування системності розвитку репертуару академічного народно-інструментального ансамблевого мистецтва України.

Метою дослідження є розгляд етапів становлення та формування репертуару для академічних народно-інструментальних ансамблів, визначення провідних репертуарних тенденцій, що стали основними в цьому процесі й залишаються актуальними для сучасних дослідників. Головними завданнями в досягненні поставленої мети є аналіз процесу академізації народно-інструментального мистецтва як цілісної системи формування виконавської майстерності, де репертуар став одним із визначальних його компонентів, характеристика художньо-стильових, фактурних особливостей ансамблевого репертуару, взаємозумовленість процесу розвитку музичної мови та виконавських засобів у творах для колективів різного складу, визначення провідних жанрів ансамблевого репертуару.

Протягом ХХ ст. сформувались основні типи академічних ансамблів народних інструментів. Серед них: однорідні (бандуристів, цимбалістів, домристів, балаласчників, гітаристів, сопілкарів, баяністів, акордеоністів – дуети, тріо, квартети...), неоднорідні (тембрально-протилежні: баян і бандура; акордеон і гітара; баян і домра; баян і балалайка; сопілка й бандура; тембрально-споріднені: бандура й гітара; балалайка й домра). Новітньою тенденцією народно-ансамблевого виконавства протягом останніх двох десятиріч ХХ ст. стало утворення камерних ансамблів за участю баяна, акордеона, бандури, домри, гітари в поєднанні з класичними інструментами: органом, струнним квартетом, скрипкою, фортепіано, віолончеллю, флейтою, альтом, ударною установкою, кларнетом, бас-кларнетом, саксофоном-тенором, перкусією, голосом (віолончель, акордеон, дві домри, кобза; акордеон і віолончель; дві скрипки, бандура, віолончель; струнний квартет, орган і бандура; бандура, струнні й ударні інструменти; бандура й альт; бандура й флейта; скрипка й баян; баян, скрипка й фортепіано; орган і баян; флейта й баян; баян, ударні, світло, відеоряд; сопрано, скрипка, баян і фортепіано; сопрано, кларнет, баян; мішаний хор, гітара, перкусія та ін.).

Широкий спектр функціонування представлених ансамблів народних інструментів спонукав до активізації композиторської творчості, зокрема, появи оригінальних творів, зразків перекладної літератури. Водночас спостерігаємо зворотний процес “взаєморозвитку”: створюються оригінальні композиції з метою пропагування нових жанрових ансамблевих спрямувань у

галузі академічного народно-інструментального мистецтва України, особливо в останні два десятиліття ХХ – початку ХХІ століть.

Академізація народно-інструментального ансамблевого виконавства України у ХХ столітті стала узагальнюючим фактором у формуванні етапів ансамблевого репертуару. Основним стрижнем швидкого еволюціонування (одне століття) репертуару ансамблів від фольклорних зразків до сучасних оригінальних авангардних творів стало явище академізації народного інструментарію. Зокрема, простежуємо активізацію процесу вдосконалення конструкцій народних інструментів, їх уніфікацію та появу нових засобів виразності, що зумовило функціонування численних ансамблів різних типів.

У результаті клопіткої праці багатьох конструкторів (протягом ХХ ст.) народні інструменти стали надбанням не тільки фольклору, а й академічного мистецтва. Серед найвидатніших вітчизняних майстрів слід згадати Г.Хоткевича, О.Корнієвського, Г.Андрійчика, В.Тузиченка, К.Німченка, Л.Гайдамаку, С.Снегірьова, Г.Палієвця, І.Скляра, В.Герасименка, Р.Гриньківа (бандура); В.Зуляка, І.Скляра, О.Незовибатька, Т.Барана, І.Дутчака (цимбали); І.Скляра, О.Шльончика, Є.Бобровникова (сопілка); К.Міщенко, В.Комаренка (баян); О.Незовибатька, В.Зуляка, М.Будника, М.Прокопенка (кобза); Я.Пухальського, М.Прокопенка (гітара); С.Снегірьова, А.Горгуля, І.Кругового (балалайка, домра). Стабілізація та уніфікація конструкцій народних інструментів (серійне виробництво на фабриках Києва, Житомира, Харкова, Львова, Чернігова, Кременного) сприяли популяризації навчання гри на народних інструментах у музичних закладах України, активному їх використанню як у сольному, так і в ансамблевому академічному виконавстві.

Неабияке значення надаємо процесу впровадження народних інструментів у всі ланки системи професійної музичної освіти України: відкриттю класів, відділів, кафедр відповідно в музичних школах, училищах, ВНЗ (Львів, Київ, Харків, Донецьк, Одеса), аспірантурах. Уведення народних інструментів у навчальний процес створило передумови до зародження академічного народно-інструментального ансамблевого виконавства нотної традиції.

Слід зазначити про важливість формування, паралельно з виконавським напрямом, української педагогіки, методики, науки (доктори мистецтвознавства – М.Давидов, О.Ільченко, О.Олексюк, кандидати мистецтвознавства – І.Алексєєв, Ю.Бай, Т.Баран, Р.Безугла, В.Білоус, Є.Бортник, Н.Брояко, О.Гданська, А.Гончаров, М.Давидов, В.Дейнега, В.Дутчак, Є.Іванов, Є.Йоркіна, С.Карась, В.Князєв, Д.Кужельєв, М.Лисенко, Ю.Лошков, Н.Морозевич, О.Незовибатько, О.Олексієнко, А.Омельченко, І.Панасюк, Л.Пасічняк, Л.Повзун, В.Самітов, Н.Супрун, А.Черноіваненко, В.Шаров, Г.Шахов, Л.Шебет, Ю.Ястребов) у галузі академічного народно-інструментального мистецтва [5].

Організація вітчизняної конкурсної системи на регіональному та міжнародному рівнях стала середовищем обміну досвідом, визначенням стратегій подальших перспектив розвитку, формування нових виконавських і репертуарних ідей. Активна концертна діяльність ансамблів спонукала до зацікавленості композиторів, творчість яких створила передумови становлення основних тенденцій ансамблевого репертуару. В останні десятиліття ХХ ст. спостерігаємо появу камерного напрямку як підсумку поетапного, еволюційного процесу творення репертуару та визначення його ролі й місця в ході функціонування ансамблів народних інструментів в академічному музичному мистецтві.

Аналізуючи академічний репертуар народно-інструментальних ансамблів, насамперед треба визначити періодизацію домінуючих репертуарних тенденцій-напрямів із конкретизацією їх характерних особливостей і представленням найтиповіших зразків.

У 20–30-ті рр., коли розпочався процес формування перших зразків ансамблевих форм виконавства на народних інструментах нотної традиції, репертуар складався переважно з фольклорних пісенних, танцювальних композицій (обробки, варіації), авторами яких ставали керівники новостворених ансамблів; спостерігаємо становлення педагогічного репертуару, зумовленого введенням народних інструментів у навчальний процес (бандура, домра, балалайка, кобза, цитра, цимбали, мандоліна, баян, концертино, гітара), а також перекладення класичних мініатюр (як українських, так і зарубіжних композиторів) у якості концертного репертуару. Варіаційна форма, прозора фактура, нескладні виконавські прийоми гри, зміна характерів, прості штрихи, “вокалізація” партій, використання народного пісенно-танцювального

фольклору як основи тематичного матеріалу обробок, демонстрація віртуозності виконавців та інструментів – ось далеко не весь перелік характеристик перших репертуарних зразків для ансамблів народних інструментів.

Наступний етап – 40–50-ті рр. – формування зразків педагогічного репертуару; продовження популярності фольклорного напрямку (обробки, варіації), перекладень класичних мініатюр фортепіанної, симфонічної та вокальної музики, поява перших оригінальних концертних творів (автори: Л.Гайдамака, Г.Хоткевич, В.Кабачок (бандура), А.Сеговія (гітара), М.Різолі, А.Сурков, А.Шалаєв, О.Данилов, В.Підгорний, К.Мясков, А.Батришин (баян), М.Геліс, Г.Казанков (домра), Є.Блінов (балалайка), О.Незовибатько (цимбали)). У перекладній літературі спостерігаємо устремління до використання авторами методу “споріднення” тембру народного інструмента й характеру музики оригіналу. Шляхом різних сполучень і комбінацій ансамблевих інструментів стає можливим виявити нові “тембри” звучання оригіналу у виконанні ансамблю народних інструментів. Мелодія, супровід, фігурації, контрапункт стають найхарактернішими ансамблевими партіями. Ураховуються не тільки якісні характеристики інструмента, але велике значення надається “індивідуалізації” кожної партії зокрема.

Першим кроком у становленні народно-інструментального ансамблевого виконавства в академічному музичному мистецтві став третій етап – 60–80-ті рр. Серед характерних особливостей ансамблевого репертуару виділимо: ускладнення педагогічного репертуару, формування більшої частки оригінальних концертних творів, вихід на новий рівень творчого використання фольклору й перевтілення його в індивідуальному композиторському стилі, перекладення та транскрипції фортепіанних, скрипкових, симфонічних і вокальних творів різноманітних за стилем, жанром, характером, технічними особливостями. Глибоке вивчення авторами перекладів стилістики оркестрів – симфонічного, духового, народних інструментів – дозволило їм перевтілити “оркестрове” звучання засобами народно-інструментального ансамблю, наблизити звучання перекладу до звучання оригіналу. Спостерігаємо неофольклорні тенденції в написанні обробок, варіацій, парафразів, фантазій. Зокрема, авторами використовується метод цитування народних тем у поєднанні із сучасними прийомами композиторської техніки (наближення до оркестрового звучання, поліфонізація фактури, представлення широкого спектра специфічних прийомів гри, наприклад, для баяна: міхові штрихи (рикошет, тріоль), мануальне розподілення фактурного простору, що створює ефект тембрального розподілу, симфонізація фактури, поліфонізація голосів з одночасною їх індивідуалізацією, урізноманітнення штрихової техніки). Серед авторів: С.Баштан, В.Герасименко (бандура), О.Незовибатько, Д.Пшеничний, В.Гуцал (цимбали), М.Білоконєв, В.Іванов, Б.Михєєв (домра), Я.Пуخالський, М.Михайленко (гітара), В.Зуляк, Є.Бобровников, М.Корчинський (сопілка), М.Різолі, І.Яшкевич, В.Підгорний (баян), Ю.Алексик, В.Івко, В.Іванов (балалайка).

Важливою характеристикою оригінальних ансамблевих творів аналізованого періоду є їх жанрова різноманітність: *сюїта, соната* (“Українська соната” А.Коломійця для бандури й фортепіано), *інструментальний концерт* (Концерт для баяна й струнних І.Шамо), *триптих* (“Російський триптих” для домри та ударних Б.Михєєва, “Вівчарський триптих” для сопілки, скрипки й барабана М.Корчинського), *концертна п’єса* (“Коло” для дуету домр Б.Михєєва, “Ліричний хоровод” для дуету баяністів О.Назаренка, “Концертино” для балалайки та баяна В.Іванова, “Пісня” для сопілки й бандури С.Баштана), *партита* (“Сім слів” для баяна, віолончелі й камерного оркестру С.Губайдуліної) та багато ін. Саме твори великої форми виявили рівень професійності, зрілості, формування стильових параметрів ансамблевих творів для народних інструментів: фактурно-динамічна насиченість, різноманітність модифікацій ритмічних формул, тембрів, способів гри, драматургічна довершеність.

Найсучаснішим етапом формування репертуарних тенденцій академічних народно-інструментальних ансамблів України визначаємо 80–90-ті рр., які можна охарактеризувати як період “нової” оригінальної ансамблевої музики. Композиторська творчість Ю.Алжнева, О.Щетинського, Л.Самодаєвої, В.Польової, В.Власова, І.Тараненка, Ю.Шамо, В.Зубицького, В.Степурка, Ю.Скорка, К.Цепколенко, Л.Дичко, А.Загайкевич, Г.Таранова та ін. представлена оригінальними композиціями “нової” музики з використанням новаторських засобів виразності: вібрато, кластери, кластерне глісандо, нетемпероване глісандо. Стильові характеристики: атональність, мікроінтонаційність як джерело формотворення, наскрізність метроритмічної струк-

тури, абстрактні образи, утілені за допомогою алеаторичних прийомів, ефектів “percussions” (коробочка, танбурын, бонг та ін.).

Серед яскравих творів: “Інтермецо” для струнного квартету та баяна В.Власова, “Двоє... Паралельно... Не перехрещуючись...” для кларнета й баяна О.Щетинського, “Концерт” для бандури й балалайки Г.Таранова, “Не відриваючись від землі...” для скрипки, гітари та баяна А.Загайкевич, “Одкровення”, “Сюїта” для баяна та скрипки Л.Самодаєвої, “Поза тінню звука” для скрипки й баяна Ю.Гомельської, “Іспанські фрески” (балет, сценічна версія хорového концерту) для мішаного хору, гітари та перкусії Л.Дичко, “Той, хто виходить з кола” для голосу, кларнета, баяна та фортепіано (на вірші П.Тичини, О.Блока, Т.Фонтане, Г.Аполлінера, Е.Каммінгса) К.Цепколенко, “який за рівнем абстракціонізму та нових технологій можна класифікувати як перший український акордеонний авангардний твір”, – зазначає заслужений артист України І.Єрґів [9, с.155], “Знесиллям зломлені народи... Цвинтарна музика” для баяна та відеошоу К.Цепколенко, “Пісня сходження” для сопрано, флейти, ударних і баяна О.Щетинського, “Маленька партита” для баяна та бандури В.Степурка, “Ретропрелюдія” для баяна й органа Ю.Скорка та ін. [16]. Художня багатомірність застосування народних інструментів в академічних камерно-інструментальних ансамблях засвідчила їхнє визнання поряд із традиційними класичними формами камерного музичного мистецтва.

Поряд з активізацією оригінальної творчості спостерігаємо зменшення кількості обробок народних пісенно-танцювальних мелодій, зростання ролі оригінальних творів, в основі яких перевтілення, асиміляція фольклорності.

Авторами перекладень стають самі учасники ансамблів, викладачі музичних закладів, композитори: А.Омельченко, А.Коломієць, С.Баштан, Л.Федорова, В.Герасименко, Р.Гриньків, В.Дутчак, Л.Мандзюк (бандура), М.Корчинський (сопілка), Г.Агратіна, В.Мунтян, Т.Баран (цимбали), Ю.Чернов, М.Михайленко, В.Шаруєв (гітара), І.Яшкевич, О.Мищенко, Ю.Пешков, С.Грінченко, В.Власов (баян, акордеон), Б.Михеев, Л.Матвійчук, В.Івко (домра), М.Осипов, Ю.Алексик, В.Ілляшевич, О.Мурза (балалайка).

У програмах концертних виступів ансамблів народних інструментів з’являються переклади творів скрипкової, органної музики, композиції старовинних клавесиністів, хорової літератури. Особливими характеристиками перекладених творів є: прагнення зберегти та передати засобами академічних народних інструментів основний задум композитора, що стало результатом більш творчого трактування авторського оригіналу; творчий підхід до першоджерела: переосмислення структурно-тематичного матеріалу; насичення фактури новими прийомами гри, наявність вільних каденцій; тенденція дотримання концепції оригіналу, тобто спостерігається поява нового жанрового різновиду перекладень – коли “первинний” художній образ твору розкривається новими звуковими фарбами; систематизація технічних і художньо-виразових засобів народних інструментів; обмін методиками викладання й виконавської техніки гри народних і класичних інструментів [17].

Серед жанрових зразків перекладень: редакція авторського й неавторського типів (буквальне збереження тексту); перекладення (часткова зміна окремих елементів фактури: штрихів, голосів і т. д.); транскрипція (“композиторське” переосмислення авторського тексту); транскрипція-обробка (вільне трактування нотного тексту оригіналу) [6]. Завдяки подібності способу звуковидобуття, тембральної спорідненості інструмента, що виконує переклад, та інструмента, для якого написаний твір, значного поширення в ансамблевому репертуарі домристів, балаласчників отримали твори, написані для скрипки, мандоліни, фортепіанні мініатюри та віртуозні п’єси. Гітаристи, бандуристи, цимбалісти з успіхом виконують музику старовинних клавесиністів, танцювальні зразки та ліричні мініатюри фортепіанної музики. Широкі звукові можливості баяна дозволяють учасникам численних ансамблів виконувати шедеври клавесинної, органної, хорової, оркестрової музики, твори струнно-смичкових інструментів і меншою мірою – фортепіанного репертуару.

Неабиякою популярністю в сучасних академічних народних інструментальних ансамблів користуються переклади творів аргентинського композитора Астора П’яццоллі. Тембральне розмаїття, широкі виконавські можливості сучасних конструкцій удосконалених народних інструментів, різноманітність складів камерних ансамблів за їх участю уможливили зберегти стиль музичної мови оригінальних композицій автора.

Слід виділити ще один напрям розвитку репертуару сучасних ансамблів народних інструментів – естрадно-джазова музика. Серед авторів: В.Ушаков, В.Іванов, В.Зубицький, Л.Самодасва, В.Власов, Г.Таранов, К.Цепколенко та ін. В основному ця категорія репертуару складає список концертних творів з метою популяризації виконавства на народних інструментах. Характерними особливостями естрадно-джазового ансамблевого репертуару є: індивідуалізація композиторського стилю, перевтілення стильових ознак жанру в народно-інструментальному виконавстві, використання широкого спектра виконавських прийомів гри, тембрових можливостей удосконалених інструментів.

Таким чином, упродовж ХХ століття репертуар академічних народно-інструментальних ансамблів створювався за багатьма жанровими напрямками в руслі формування характерних тенденцій:

- 1) фольклорний – обробки, фантазії, парафрази, варіації, концертні п'єси на народні теми: віртуозність, варіаційна форма, оркестрова фактура, взаємозалежність ансамблевих партій (мелодія, супровід, контрапункт);
- 2) камерно-академічний – оригінальні композиції (концерти, сюїти, сонати): формування стильової виразності, пошуки нових фактурних прийомів, поява ускладнених прийомів гри, індивідуалізація партій; перекладення (траскрипції, аранжування) української та світової класики: максимальне наближення до оригіналу, мистецтво “темброспорідненості” “інструмента-оригінала” й “інструмента-перекладення”, діалогічність музичної тканини, поглиблення інтерпретаторського розуміння музичної мови оригіналу;
- 3) естрадно-джазовий – оригінальні твори та перекладення: синтезація жанрів (поліжанровість), динамізація розвитку музичного матеріалу, використання академічних прийомів і засобів роботи з музичною фактурою жанру;
- 4) авангардний – оригінальні твори та перекладення, представлені концертними, методичними й навчальними зразками репертуару сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів: поява “сучасного” звукового поля (переосмислення інтонаційності інструмента), специфічних засобів виразності, тембрової тонічності й т. д.

З вищерозглянутого матеріалу прослідковуємо ще одну важливу тенденцію у формуванні професійної літератури для академічних народно-інструментальних ансамблів – звернення до ансамблевої музики представленого жанру професійних “композиторів-ненародників”. Багатожанровість творів складає основу концертного та педагогічного репертуару сучасних академічних ансамблів народних інструментів.

Концертна сцена, хроматизація, удосконалення та уніфікація інструментарію, нотна традиція, упровадження народних інструментів у систему музичної освіти, композиторська творчість, індивідуалізація виконавської ансамблевої техніки стали головними критеріями становлення та розвитку ансамблевого народно-інструментального виконавства ХХ ст. в академічному музичному мистецтві, його академізації.

Відкриття кафедр народних інструментів у музичних вищих навчальних закладах України сприяло формуванню традицій вітчизняної педагогіки та методики, теорії й науки в галузі академічного народно-інструментального мистецтва. Подальші перспективи розвитку репертуарної політики академічних народно-інструментальних ансамблів убачаються в створенні оригінальних композицій, які б стали зразками класичного ансамблевого репертуару для вдосконалених народних інструментів, зумовили їх остаточне утвердження в академічному музичному мистецтві ХХІ століття.

1. Баран Т. Світ цимбалів / Т. Баран. – Львів : Світ, 1999. – 88 с.
2. Баштан С. Високий художній рівень – традиція кобзарського мистецтва / С. Баштан // Україна. – 1990. – № 37. – С. 5.
3. Булда М. Естрадно-джазовий жанр у програмах міжнародних конкурсів та фестивалів акордеонно-баянного виконавства / М. Булда // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. VIII. – С. 137–145.
4. Давидов М. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть / М. Давидов // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 8. – С. 7–15.
5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.

6. Давыдов Н. Методика переложений інструментальних произведений для баяна / Н. Давыдов. – М. : Музыка, 1982. – 173с.
7. Дутчак В. Аранжування для бандури: навч.-метод. посіб. [для студ. спец. “Музичне виховання” та “Музичне мистецтво”] / В. Дутчак. – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – 89 с.
8. Дутчак В. До джерел становлення професійного репертуару для бандури / В. Дутчак // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 33–40.
9. Єргієв І. Д. Мистецтво українського “модерн-акордеону” у світовому процесі / І. Д. Єргієв // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 40, кн. 10. – С. 150–161.
10. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособ. для муз. вузов и училищ / М. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
11. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки / М. Корчинський // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. – К., 2003. – С. 15–19.
12. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Н. Морозевич. – Одеса, 2003. – 16 с.
13. Незовибатько О. Українські цимбали / О. Незовибатько. – К. : Музична Україна, 1976. – 56 с.
14. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. В. Олексієнко. – К., 2003. – 16 с.
15. Пасічняк Л. Творчість Астора П’яццолли в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України / Л. Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – Вип. VI. – С. 141–148.
16. Пасічняк Л. Творчість українських композиторів для сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів / Л. Пасічняк // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 76–89.
17. Пасічняк Л. Перекладення (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України / Л. Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – Вип. VII. – С. 190–198.
18. Склад І. Подарунок сопілкарям: практичний посібник / І. Склад. – К. : Мистецтво, 1968. – 58 с.

В статті розглядаються особливості формування репертуарних тенденцій академічних народно-інструментальних ансамблів України, аналізуються основні етапи становлення репертуару, визначено головні жанри ансамблевого репертуару.

Ключевые слова: академізація, академічний народно-інструментальний ансамбль, педагогічний і концертний репертуар, перекладення, обробка, соната, “нова музика”, естрадно-джазова музика.

In the article was considering of features of forming the tendencies of repertoire the academic folk instrumental ensemble in Ukraine, defines the main stages of the formation of the repertoire, most important genre of the repertoire of ensemble.

Key words: academization, academic folk instrumental ensemble, pedagogic and concerto repertoire, translation genre, folk genre, sonata, “new music”, variety-jazz music.

УДК 786.8 : 781.2

ББК 85.310.5

Андрій Сташевський

ЗВУКОВА ДИНАМІКА ТА ЇЇ ВЛАСТИВОСТІ В КОНТЕКСТІ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНОГО КОНЦЕРТНОГО БАЯНА

У статті розглядається звукова динаміка баяна як один із музично-інструментальних засобів. Досліджуються особливості звукоутворення, висвітлюються гучнісні характеристики інструмента, виявляються його звуково-динамічні властивості.

Ключові слова: динаміка, звукоутворення, інструментальні засоби виразності, гучність, звуково-динамічні властивості, філірування.

Одним із найважливіших компонентів структури виразних можливостей будь-якого музичного інструмента (тобто його інструментальних засобів), що входить і в інші групи системи засобів музичної виразності (насамперед, композиторські та виконавські), є динаміка. Якщо говорити точніше, то в цьому контексті мова мусить іти про гучність або динаміку гучності, оскільки власне “динаміка” є досить абстрагованим поняттям, що означає темп (або швидкість) змін у напрямку від меншого до більшого та використовується в різноманітних проявах. Наприклад, у сучасній музикознавчій науці існують такі висловлення, як динаміка драматургії, динаміка фактури, артикуляційна динаміка та ін. Звукова динаміка, тобто динаміка зміни гучності, а з нею й характеру звуку, є найважливішим засобом у вирішенні художніх завдань музиканта-інтерпретатора. А динамічні властивості інструмента виступають базовою основою до спроможності вирішення цих завдань.

Одним із найяскравіших з точки зору звуково-динамічних можливостей у родині акустичних інструментів є сучасний концертний баян. Його достоїнства підтверджені широченною художньою практикою як плідною композиторською творчістю, так і високою майстерністю виконавського мистецтва. Питанню звукової динаміки як засобу виразності в баянному мистецтві музикознавцями приділялася увага в основному у виконавському аспекті (роботи І.Алексєєва, Ю.Акімова, М.Давидова, П.Гвоздева та ін.) і меншою мірою в інших аспектах, зокрема з точки зору художньо-виразного потенціалу інструмента.

Метою роботи є розгляд звуково-динамічних особливостей концертного баяна. Для її досягнення поставлено такі завдання: розглянути специфіку звукоутворення на баяні; охарактеризувати гучнісні можливості інструмента; наголосити на основних звуково-динамічних властивостях баяна.

Проаналізуємо сам принцип звукоутворення на баяні. Як відомо, витоком звуку баяна є сталевий язичок, закріплений на голосовій планці. Під тиском повітряного струменя, що приводить до його коливання, лунає звук [1, с.125]. Окремо, поза інструментом, язичок видає слабкий і маловиразний за тембром звук. Знаходячись усередині інструмента, язички (голоси) розташовуються на голосових планках у резонаторних камерах. Ясний гучний звук з’являється завдяки передачі енергії коливання язичків корпусу інструмента та резонуванню значно більшого об’єму повітря.

Виразність баянного звуку залежить від двох чинників. Перший з них акумулює конструктивні, тобто механічні особливості (наприклад: якість металу, точність виготовлення язичків, якість компресії і т. ін.), інший – власне ігровий, і характеризується майстерністю міхування виконавця (тобто рівнем активності подачі повітряного струменя).

Висота звуків залежить від довжини язичка, тобто більш короткі язички відповідають високим звукам, більш довгі – низьким. Вид металу, що використовується для виготовлення язичків і голосових планок, також впливає на якість баянного звучання. Інструменти широкого призначення зазвичай мають так звані “кускові” голосові планки, виготовлені з дюралюмінію. Концертні інструменти, особливо ті, котрі виготовляються на замовлення, містять переважно суцільні планки з міді, що сприяє утворенню соковитого красивого звучання.

Як уже говорилося, коливання язичків породжують звукові хвилі, котрі вдаряються всередині баяна об стінки його корпусу та провокують зворотні коливання. Звукові хвилі поширюються в усі сторони однаково та діють за законом відбиття й переломлення. Це підтверджено дослідниками шляхом одержання аудіоспектрограм баянного звучання [2, с.24–25].

Звукові хвилі розповсюджуються крізь зовнішні кришки інструмента. У цьому разі виконавець має можливість спрямовувати звуковий потік, хоч і дещо обмежено, у необхідному (залежно від акустичних умов) напрямі розворотом корпусу інструмента, а також впливати на співвідношення гучності клавіатур.

Динамічні властивості баяна, як і будь-якого іншого акустичного інструмента, безпосередньо пов’язані з гучнісними характеристиками. Гучність баянного звучання залежить в основному від амплітуди коливання язичків. “Чим міцніше тиск повітряного струменя, тим гучніше звук, і навпаки” [3, с.5].

До розглянутих вище чинників, що впливають на формування особливого баянного звучання, слід додати й такий, як ефект змішання звукових коливань усередині та зовні інструмента, а також формування з голосової деки та корпусу єдиної акустичної (резонуючої) системи.

Таким чином, окрім специфічного тембрального забарвлення, звучання баяна є достатньо гучним. Серед акустичних інструментів його гучність поступається лише мідним духовим і роялю, перевершуючи практично всі струнні інструменти.

Однак за деякими дослідженнями у звучанні баяна, окрім резонуючого, виявляється й поглинаючий ефект, що значно впливає на обмеженість його гучності. Так, стандартний чотириголосний інструмент має верхню межу гучності на рівні 32 децибелі [2, с.26]. В.Шаров виявляє декілька причин наявності такого ефекту. Серед них – існування амплітудної межі коливання металевих язичків, після якої, не зважаючи на подальше нагнітання повітря до камер, посилення гучності не відбувається [там само]. Інша причина – необхідність використання в конструкції інструмента певних матеріалів, що мають власні фізико-акустичні властивості. Так, звукова хвиля, перетинаючись з м'якими матеріалами (поролон і лайка клапанів, папір і тканина борін міха) утрачає певну частину своєї енергії. Інша частина з утраченої звукової енергії поглинається корпусом, камерами й декою внаслідок відсутності ідеальних резонуючих властивостей.

Окремою вадою баянного звучання є нерівномірність звучання голосів у різних регістрах діапазону. Хоча сучасні виробники (особливо дорогих якісних моделей) досягли мінімального коефіцієнта цієї нерівномірності, усе ж таки слід наголосити на її існуванні як природної характерної риси звучання баяна. Це пов'язано, по-перше, з наявністю різного розміру металевих язичків відповідно до звуковисотного еквівалента. Так, низькі (басові) голоси значно перевищують у гучності голоси середнього регістру правої клавіатури, саме тому вони розташовуються всередині міха, де віддача їх звукової хвилі зменшується.

Гучність баяна зумовлена ще й такими чинниками, як тембр і висота. Експерименти свідчать, що залежно від динаміки тембральне забарвлення змінюється. Так, наприклад, звук “а” першої октави на “піано” є м'яким, теплим та округлим, а його спектр складається із семи гармонік із пропуском другої й шостої гармонік. На “форте” він втрачає ці якості, його забарвлення знаходить гостроту звучання, з'являється друга гармоніка та збільшуються амплітуди високих гармонік [2, с.28]. Зменшуючи динаміку звуку, повертаються попередні якості. Отже, динаміка баяна, за рахунок нерівномірності характеристик гучності інструмента, спроможна впливати на його тембральні якості.

Звучання баяна також залежить і від акустики приміщень. Так, акустика великих концертних залів негативно впливає на ясність звучання тембрової палітри, тобто темброве різноманіття, що закладене в його звуковому ресурсі, нівелюється та збіднюється. Саме тому концертна практика баяністів зосереджена здебільшого в камерних залах. Однак останнім часом ця проблема знаходить усе більше спроб її вирішення. Посилення гучності баянного звучання без втрати природного тембрового забарвлення (а може, і навпаки – з подальшим його розкриттям) усе частіше вирішується за допомогою сучасної високоякісної звукопідсилюючої апаратури.

У цьому аспекті новаційними виглядають ідеї В.П.Шарова, який розробив концепцію розширення художніх можливостей язичкового баяна в його електронній модифікації¹ [2]. У своєму дослідженні автор доводить художню цінність цього інструмента для концертної виконавської практики, яка проявляється в таких критеріях: можливість пристосовувати звучання інструмента до будь-яких акустичних умов; регулювання динамічних співвідношень звукорядів клавіатур; багатство тембрового ресурсу; збереження природного баянного нюансування; можливість застосування педального ефекту та ін.

Але ідеї В.Шарова поки що залишаються на рівні експериментального одиничного варіанта та впровадження в широку концертну практику ще не знайшли, тому в нашій роботі аспект гучності й динаміки баяна більш розглядається на рівні його типового акустичного інваріанта.

Деякі аспекти звукової динаміки баяна (специфіка та якості формування звуку, гучність та її межі) були розглянуті вище. Тому розглянемо далі динаміку баяна як *звуковий процес зміни гучності*, що є найважливішим фактором у системі виконавських засобів, оскільки там вона найчастіше виступає на передній план у структурі макро- та мікроінтонування художнього змісту.

¹ Мова йде не про всім відомий у побутовій музичній практиці електробаян, а про електронне збагачення звичайного акустичного інструмента.

Філірування звуку (виразне вимовлення) на баяні пов'язано, насамперед, з динамікою. “Динаміка всередині фрази може бути настільки тонкою та змінюватися в таких малих межах, що позначення її будь-яким нюансом не завжди є можливим” [4, с.90].

Порівнюючи динамічні можливості баяна з іншими інструментами, можна дійти висновку, що його динамічна гнучкість найбільш наближена до скрипкової. М.А.Давидов зазначає, що баян наближається до скрипки, поступаючись їй насиченістю обертонами й соковитістю звуку, але більше гармонічними й поліфонічними можливостями [5, с.23]. Динамічна гнучкість баяна, пластика та спроможність найтоншого філірування звуку стали головною характерною рисою його звуковиразного потенціалу. Саме можливість філірування сприяє поглибленню виразності звукового висловлення на баяні. Про цю рису як про найважливішу в структурі виконавського відображення художнього твору висловлювалися відомі методисти й діячі баянного мистецтва минулих років і сучасності. Так, П.Гвоздев зазначає: “Соковитий співучий звук, сила, барвистість поєднуються в цьому інструменті з динамічною гнучкістю та можливістю найтоншого філірування” [6, с.12]. Філіруванню відводиться важливе місце й в інших працях відомих теоретиків і практиків баянно-акордеонного мистецтва, зокрема, у роботах І.Алексеева, М.Давида, Ф.Ліпса та ін.

Практично всі автори висловлюють думку, що саме можливість найтонших динамічних проявів і нюансувань зумовлює значну інтонаційну виразність баяна, що можна розглядати як найважливіший інструментальний засіб виразності.

Говорячи про динамічні властивості баяна, крім уже згаданої найважливішої риси, якою є звукове філірування, слід сказати й про значну загальну звукову амплітуду цього інструмента. Звукові межі баяна досить широкі: від найтоншого піанісимо, яке найкраще проявляється при використанні одноголосних регістрів (фагот, кларнет, концертину), і до наймогутнішого фортисимо, наприклад, у багатоголосному тутійному акордовому викладенні. Така амплітуда динаміки баяна виявляється ширшою, ніж у деяких інших інструментів (наприклад, струнних або дерев'яних духових), і справедливо порівнюється з рояльною.

Отже, звуково-динамічні властивості сучасного концертного баяна, серед яких, насамперед, є спроможність найтоншого філірування, глибока інтонаційна виразність, широченна гучнісно-звукова амплітуда, складають основну домінанту його інструментальних засобів виразності та є запорукою щодо виконавського відтворення художнього змісту музичного твору. Дана розвідка не претендує на докорінне вивчення всіх аспектів звукового поля цього інструмента, а лише окреслює деякі напрями можливих подальших пошуків у музикознавчих дослідженнях системи засобів музичної виразності, зокрема інструментальних.

1. Музыкальный энциклопедический словарь / [под ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с.
2. Шаров В. П. Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации : дисс. ... канд. искусств. / В. П. Шаров. – К., 1992. – 138 с.
3. Новожилов В. Баян / В. Новожилов. – М. : Музыка, 1988. – 63 с.
4. Акимов Ю. Т. Фразировка баяниста / Ю. Т. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 2. – С. 69–101.
5. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н. Давыдов. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 308 с.
6. Гвоздев П. А. Принципы образования звука на баяне / П. А. Гвоздев // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1970. – С. 12–23.

В статье рассматривается звуковая динамика баяна в качестве одного из музыкально-инструментальных средств. Исследуются особенности создания звука, освещаются громкостные характеристики инструмента, его звуково-динамические свойства.

Ключевые слова: динамика, звукосоздание, инструментальные средства выразительности, громкость, звуково-динамические свойства, филировка.

In the article the sound dynamics of bayan is examined in quality one of tools. The features of sound appearance are explored, volume descriptions of instrument are examined, his sound-dynamic properties appear.

Key words: dynamics, sound appearance, tools of expressiveness, volume, sound-dynamic properties.

УДК 78.40: 78.087.1

ББК 85.310.713

Соломія Саврук

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ І АФЕКТАЦІЯ В СИСТЕМІ ПОНЯТЬ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розглянуто окремі семантичні аспекти поняття “театральність” у теорії музичного виконавства. Проаналізовано доцільність синонімічного вживання термінів “театральність” та “афектація”.

Ключові слова: театральність, афектація, перевтілення, музичне виконавство.

Одним із найважливіших завдань, що стоять сьогодні перед теорією музичного виконавства, є усталення й упорядкування її термінологічного апарату, визначення обсягу окремих широковживаних, проте дефініційно не конкретизованих понять. Серед них є поняття “театральність”, розгляду якого в контексті музично-виконавської діяльності досі не приділялося достатньої уваги. Це зумовлює актуальність нашого дослідження, завданням його є розгляд окремих особливостей вживання термінів “театральність” і “афектація” з метою уточнення їх значення в межах термінологічної системи науки про музичне виконавство.

Терміни “театральність” і “афектація”, так само як і пов’язані з ними означення театральний та афектований, часто використовуються в теоретичних працях, присвячених проблемам музичного виконавства й актуальній музичній критиці, як синоніми. Таке використання ґрунтується на звичному узусі цих слів, відображеному в лексикографічних джерелах. Так, одинадцятитомний словник української мови подає як одне із значень слова “театральність” – “награність, штучність, афектацію в чомусь, поведінку, розраховану на зовнішній ефект” [15, с.55]. Слово “афектація” визначається в тому ж словнику так: “неприродність, штучність у поведінці, манерах, піднесеність у мові” [14, с.73]. Слід, однак, відзначити, що в той час, як слово “афектація” в східнослов’янських мовах вживається в одному значенні, слово “театральність” має й інші тлумачення, зокрема: “сукупність специфічних засобів і прийомів, властивих театрові як особливому роду мистецтва” [15, с.55]. У теорії театру “театральність” тлумачиться як “все те, що є специфічно театральним” [12, с.478]. Як теоретичне поняття “театральність” було запозичене з апарату театрознавства іншими мистецтвознавчими дисциплінами й набуло при цьому різноманітних відтінків значення. Зокрема, у теорії музичного виконавства поняття театральність уживається для окреслення різних аспектів, що зближують виконавське мистецтво з театральним.

Очевидно, що стосовно музичного виконавства поняття “театральність” має тлумачитись особливим чином, і це тлумачення не повинно збігатися з тлумаченням “театральності”, прийнятим у театрознавстві. Однак для збереження правильно орієнтуючого характеру терміна необхідно, щоб поняття “театральність” у теорії музичного виконавства за своїм значенням максимально наближалось до його відповідника в театрознавстві. Для того, щоб дати визначення поняття “театральність”, виявити його обсяг і межі вживання в теорії музичного виконавства, потрібно, на нашу думку, передусім з’ясувати, яким чином специфіка театру співвідноситься зі специфікою музично-виконавського мистецтва, які спільні риси вирізняють ці види мистецтва від інших видів, у чому полягає їх спільність і відмінність.

Серед найсуттєвіших ознак театру як виду мистецтва необхідно виділити такі: сценічну діяльність акторів, спрямовану на створення особливого видовища (дії), і рецептивну діяльність глядачів, що сприймають його. Як відзначає Е.Бентлі, “ситуація театру, якщо максимально її спростити, зводиться до того, що А зображує В через С” [2, с.140].

Діяльність актора є найважливішим компонентом, що визначає специфіку театру як виду мистецтва. “Театр – це актор, і театральне мистецтво є передусім акторське мистецтво” [4, с.5], – писав видатний режисер В.Немирович-Данченко. Із цією характеристикою погоджується більшість театрознавців. Акторську діяльність визначає її спрямованість на створення особливого, побудованого за естетичними законами, видовища, що безпосередньо сприймається глядачами. Головним засобом цієї діяльності є художнє перевтілення, у результаті якого актор постає перед глядачем як сценічний образ, персонаж, від особи якого він діє у виставі.

Розглянемо, як вищенаведені характеристики акторського (головного театротворчого) мистецтва співвідносяться з характеристиками музичного виконавства. Музикант-виконавець,

як і актор, діє в розрахунок на перцепцію слухача, організовує свої дії для цієї перцепції й буде їй згідно з естетичними засадами. Важливу, хоча й не таку очевидну, як у діяльності актора, роль відіграє в музичному виконавстві художнє перевтілення, до розгляду якого ми повернемося пізніше. Головна ж відмінність театрального й музичного мистецтва полягає в характері образності й виражальних засобах. У театрі це, передусім, мова, пластика, міміка актора, в інструментальному виконавстві – музична інтонація¹. Очевидно, що ця різниця повинна обумовлювати також відмінність значення терміна “театральність” у теорії цих видів мистецтва, які зберігають при цьому ту семантичну єдність, яка спричинена їх генетичною й набутою протягом тривалого спільного існування спорідненістю.

Виявлення театральності в музично-виконавському мистецтві необхідно розглядати насамперед у специфічній для музиканта-виконавця сфері діяльності – у творенні музичних образів. Лише такий підхід дозволяє нам розглядати театральність як органічну й невід’ємну складову музично-виконавської діяльності. Усі зовнішні стосовно музичного образотворення чинники музичного виконавства, такі як сценографія, костюми й навіть фізична та мімічна пластика музиканта в структурі творчості, повинні, на нашу думку, розглядатися в процесі вивчення театрального аспекту музичного виконавства як допоміжні.

Водночас поняття “театральність” у теорії музичного виконавства має відобразити ті спільні риси театру й музичного виконавства, які найяскравіше виявляються саме в театрі, що мало б узasadнити вмотивованість терміна й сприяти тому, щоб він був правильно орієнтуючим. Ці риси повинні бути однаково характерними для всіх видів театру – драматичного, оперного, балетного та інших і виявлятися передусім в акторській діяльності, котра значною мірою визначає специфіку театрального мистецтва. Найважливішою такою рисою, вважаємо, є перевтілення, що є однією з головних ознак акторської діяльності в усіх видах театру. Психологічний характер цієї риси робить її відносно незалежною від типу виражальних засобів, що дозволяє їй органічно виявлятися й у музично-виконавському мистецтві. Перевтілення в процесі відтворення музики повинно усвідомлюватися не тільки виконавцем, але й слухачами. Лише таке усвідомлення переводить його з психологічної площини в площину естетичну, робить предметом естетичних почуттів та оцінювання.

Акт перевтілення можливий лише при наявності об’єкта, яким у театрі є персонаж, що відрізняється визначеним характером, тобто сукупністю фізичних, психологічних і моральних рис. Об’єкт перевтілення в музиці неможливо так само чітко визначити й окреслити, як ми це робимо у випадку театру, проте високий ступінь індивідуалізації та художньої “повнокровності” характерів, відтворюваних специфічними музичними засобами, дозволяє розглядати їх як об’єкти перевтілення музиканта-виконавця.

Зауважимо, що саме перевтілення відзначається багатьма музикантами та теоретиками як найважливіша риса, яка зближує музичне виконавство й акторську діяльність. Так, видатний німецький диригент Бруно Вальтер писав: “Завдання актора – аналогічне до завдання музиканта-виконавця (...). Ми сприймаємо музичні форми з їх мінливими обрисами як щось живе, у що ми можемо перевтілитися, як це робить актор. Таким чином, перед музикантом-виконавцем лежить той самий шлях перевтілення, що й перед актором – безпосередньо від свого “я” до “іншого” [3, с.13]. Схожу думку висловив у своїй статті й Святослав Ріхтер: “Не слід забувати, що виконавець одночасно й музикант, і артист, а це далеко не одне й те ж. Є багато творів, які я люблю слухати й високо ціную, але в мене не виникає бажання грати їх. Водночас інші твори, які, можливо, і не зовсім властиві моєму світовідчуженню (виділено нами. – С.С.), приваблюють, примушують схопитися за них. У цьому випадку це прагнення артиста, потреба перевтілитися, розкрити ще один, новий для себе образ, довести його до слухача” [13, с.131]. У наведеній автохарактеристиці привертає увагу думка про особливий дуалізм творчої індивідуальності виконавця: дуалізм музиканта й артиста. Слово “артист” у цьому контексті, очевидно, ужите в значенні “актор”. Саме в цьому значенні воно часто використовується в мовах східно-

¹ Якщо детальніше розглянемо засоби освоєння й представлення художнього образу актором і музикантом-виконавцем, то побачимо, що такі внутрішньо-психологічні характеристики, як емоційна збудливість і пластичність емоційних реакцій, екстраверсія, здатність до співчуття й психологічної саморегуляції, які лежать в основі їх специфічних “знарядь творчості”, є спільними для представників обох родів мистецтва.

слов'янських народів, де усталився погляд на артистизм як здатність до перевтілення, що містить, як підкреслює О.Маркова [10, с.78–79], “установку на штучність виявлення психології характеру”. Характерно, що, на відміну від Вальтера, який вважав “душевну близькість між автором і виконавцем”, “вроджену гармонію сердець” необхідною передумовою перевтілення, Святослав Ріхтер пов'язує артистичне начало з прагненням до виконання творів, не властивих світовідчуванню музиканта.

Така розбіжність поглядів – не лише наслідок природної різниці двох яскравих творчих індивідуальностей, вона характеризує відмінність двох різних виконавських поколінь. Музикантам, що належать до покоління Бруно Вальтера, період активної творчої діяльності яких припадає на першу половину ХХ століття, притаманне намагання виконувати передусім твори “близьких за духом” авторів. Для багатьох сучасників Ріхтера, а особливо для музикантів наступного покоління, яке вийшло на музичну сцену в 60–70-х роках ХХ століття, ця настанова була вже неприйнятною як із художньо-естетичних міркувань, так і внаслідок змін у характері артистичної діяльності виконавців. Ці зміни були, зокрема, спричинені необхідністю dostosовуватися до потреб музичного ринку, який вимагав від професійних музикантів часті зміни концертних програм, регулярного записування нових творів на аудіо- та відеоносії.

Характерне для сучасних виконавців прагнення до відображення “нових”, “відмінних”, “чужих” почуттів і думок, до створення альтернативи власному “я” в акті творчості – невід'ємна складова будь-якої мистецької діяльності. Серед усіх видів мистецтва найяскравіше це прагнення виявляється в мистецтві театральному, що дало підставу М.Євреїнову розглядати його як першоджерело театру, основу театральності [6, с.39–41].

Художнє перевтілення в театрі має виражений конвенційний характер, оскільки умовність дій актора, який виступає на сцені від чужого імені, факт його “роздвоєння” усвідомлюються як самим актором, так і публікою. Більш того, таке “роздвоєння” й те “силове поле” взаємозв'язків, що виникає в системі “актор – персонаж”, стають джерелом додаткових естетичних відчуттів глядача, відчуттів специфічно театральних.

Важливо відзначити, що умовний характер має не лише ситуація, у якій актор діє від імені іншої особи, а й сам характер цієї особи, якому актор може надати виражено гіперболізованих, надзвичайних ознак. Представлення на сцені передбачає специфічний спосіб мовлення, руху, жестикуляції, міміки, зумовлений як характером персонажу, так і спрямованістю на публічне сприйняття. При цьому навряд чи можливо відокремити ті особливості презентаційної поведінки актора, які пов'язані зі специфічно-театральним характером дійової особи, яку він представляє, від загальної специфіки театральної презентації.

У музичному виконавстві, як ми вже відзначали, сам елемент перевтілення в процесі виконання несповна усвідомлюється аудиторією, умовність же презентації сприймається передусім як умовність музичної мови загалом. Під явищем, яке ця мова представляє, знаком якого вона є, часто розуміється комплекс життєвих переживань, думок виконавця чи композитора, тож надбудованість, специфічно-художній характер почуттів, виражених у музичному образі, залишаються поза межами можливостей сприйняття слухача. “Надприродність” характеру, емоцій, переживань, відтворених музикантом, може, таким чином, сприйматися як *неприродність* манери виконавця, як афектація.

Термін “афектація” на означення неприродності, штучності виражальних засобів виконавця доцільно вживати тоді, коли вони не відповідають характеру образності твору; якщо ж ці засоби повністю адекватні почуттям, що лежать в її основі, навіть почуттям гіперболізованим, фантастичним, уживання цього терміна є, на нашу думку, помилковим.

Надбудованість почуттів, відображених музикою, висуває особливі вимоги перед музикантами, оскільки творче перевтілення, яке у випадку музичного виконання являє собою передусім процес освоєння й представлення почуттів, потребує від них активного володіння найширшим почуттєвим діапазоном, високої емоційної лабільності. Саме нездатність чи небажання музикантів внутрішньо відтворювати особливі душевні стани, нерідко полярно протилежні, наприклад, у музиці Бетховена чи композиторів-романтиків, на думку багатьох фахівців, закривають перед ними шлях до адекватного розкриття образного багатства твору.

Слід відмітити, що питанню ролі переживання у творчому процесі виконання приділено велику увагу вже в перших фундаментальних працях, присвячених теорії та методиці музич-

ного виконавства, які вийшли у світ у середині XVIII ст.: трактатах Й.Кванца, Л.Моцарта, К.Ф.Е.Баха. Так, Й.Кванц у своїй праці писав [9, с.15–16]: “Хороше виконання повинно бути виразовим і відповідати будь-якому почуттю, що виявляється...кожна п’еса... може вміщувати в собі різні переплетіння патетичних, ласкавих, веселих або жартівливих думок. Отже, у кожному новому такті іноді треба, так би мовити, уживатися в інший афект, в інше почуття, стаючи то печальним, то веселим, то серйозним і т. д. У музиці такі перевтілення конче необхідні. Тому, хто ґрунтовно оволодіє цим мистецтвом, не бракуватиме аплодисментів слухачів, його виконання завжди буде вражаючим, зворушливим”.

Отже, провідні виконавці та теоретики середини XVIII століття не лише розглядали музику як мистецтво, що “зображує” людські почуття (афекти) і керує ними, але й наголошували на необхідності безпосереднього переживання музикантом-виконавцем усіх тих емоцій, які він виражає своїм виконанням. Таке наголошення на ролі почуття у виконавському мистецтві відповідало загальній переоцінці розуму й почуття та їх значення в житті особистості й суспільства, що характеризувало тогочасну європейську культуру та знайшло відображення в літературному й мистецькому напрямках – сентименталізмі.

Однак уже в другій половині століття сентиментальна течія в літературі, театрі та мистецтві в більшості країн Європи відходить на другий план. Мистецтво та література кінця XVIII століття характеризуються тяжінням до гармонії емоціонального й розумового начал, ґрунтованої на принципі “облагородженої природи”, яка виражалася, зокрема, у певній раціоналізації мистецтва. Д.Дідро, який у середині століття написав ряд п’єс у жанрі “слізної комедії” з характерним “чутливим” забарвленням, створює в 70-х роках “Парадокс про актора”, у якому спростовує думку про здатність актора цілком перевтілюватися на сцені в зображуваного героя. Як підкреслює К.Бальме [16, с.156–157], “Дідро розділяє площину почуттів актора і його мистецтво”, даючи, таким чином, негативну відповідь на питання – чи повинен актор сам відчувати ті почуття, які він грає на сцені.

У музичному виконавстві цієї доби все більшої ваги надавали грі, головними ознаками якої провідний музикант і педагог зламу століть І.Н.Гуммель вважав [5, с.76] “заокругленість (das Abgerundete) виконання, його відповідність духові твору й кожного окремого місця, тонкий смак і привабливість”. Здатність виконавця “перейнятися слідом за композитором почуттями ..., вкласти їх у своє виконання й донести до серця слухача” [5, с.77] і надалі вважалася необхідною умовою виразного виконання, проте роль почуття у виконавстві оцінювалася інакше, аніж в епоху панування теорії афектів. Один із найвідоміших піаністів початку XIX століття, представник “блискучого стилю” Фредерік Кальбреннер у своїй педагогічній праці “Метод навчання гри на піанофорте”, розглядаючи проблему виразності гри, посилається на провідного драматичного актора епохи Тальма: “Я чув, як знаменитий Тальма за рік до смерті, коли його талант досяг найвищого розквіту, розповідав, що часто в юності, піддавшись настрою, який його захоплював, не був у змозі оволодіти собою і, замість сліз і жалю, збуджував лише сміх. “Тепер, – сказав він нам, – я усвідомлюю, що відтворювані мною афекти обдумані й розраховані, і, коли я краще собою володію, мені більше аплодують”. “Це чудовий приклад, – підсумовує Кальбреннер, – для всіх, хто грає перед публікою. Душа й запал необхідні, щоби передати виконувані красоти, однак тільки під час роботи можна повністю віддатися натхненню. Якщо ж почнеш грати з усім запалом перед публікою, то важко буде відчутти межу, якої не слід переходити, і загрожує небезпека так захопитися, що перестанеш чисто грати” [8, с.93–94].

Нову переоцінку ролі почуття в процесі виконання здійснило покоління музикантів-романтиків, які бачили в ньому головну передумову творчості, а його вираження вважали головною метою будь-якого мистецтва, особливо музики. Слід, проте, відзначити, що на противагу до реальних афектів, культивованих XVIII століттям, почуття, яке, на думку романтиків, виражається в музиці, пов’язане з надчуттєвою, тобто не підвладною людським органам чуття, сферою буття. Воно має яскраво виражений містичний характер і є, за визначенням В.Жирмунського, “живим відчуттям присутності безконечного в кінченому” [7, с.8].

Музикант (як композитор, так і виконавець) виступає, таким чином, у ролі “медіума”, речника “світової душі”. Ф.Блуме, характеризуючи основні риси романтичного музичного мислення, висловлюється так: “Нез’ясовне натхнення уздатнює композитора висловити у творі те, що рине до нього з джерел безкінечного (...). Відтак і відтворчий митець має цілком підпо-

рядкувати себе волінню створеного твору й “знехтувати будь-які особисті претензії”. Так, найвища суб’єктивність стає у первосвященницьку службу безкінечності” [1, с.135]. У поданій характеристиці автор підкреслює властиве романтикам намагання поєднати “найвищу суб’єктивність” творчого процесу, його свободу від усіх зовнішніх, у тому числі формальних обмежень з уявленням про його понадособистісні, космічні джерела.

На реальну музичну практику міркування про всезагальні, глибинні начала музики спільні джерела натхнення вплинули значно меншою мірою, аніж апеляція до найвищої цінності чистої суб’єктивності. Велику роль у формуванні нового виконавського стилю відіграли зусилля романтичної естетики щодо культивування нової правдивості й безпосередності музики.

Характерним для музикантів романтичної доби є намагання якнайточніше передати почуття, виражені у творі. На думку Ф.Блуме [1, с.136], саме в романтиків, зокрема в Е.Т.А.Гофмана, уперше знаходить вираження й заразом глибоке обґрунтування ідея “вірності творові (автентичності)”. Необхідною умовою цього було особисте глибоке й щире переживання цих почуттів, однак їх “понадщоденний” характер передбачав і той особливий стан “натхненності” музиканта в процесі виконання, який, зокрема, виражався надзвичайною експресивністю гри. Я.Мільштейн так характеризує емоційність виконань найвидатнішого представника романтичної виконавської школи Ф.Ліста: “Виконавські почуття молодого Ліста, переживання його на естраді були почуттями, перебільшеними часом до крайнощів” [11, с.87]. Дослідник наводить таку типову характеристику виконавського стилю музиканта сучасником: “Тільки-но Ліст кладе руки на клавіші, як натхнення сходить на нього й перетворює його. Він уже не належить сам собі, його очі палають, серце б’ється, волосся розвивається й дрижить, обличчя набирає надзвичайного виразу” [11, с.77].

Неповторно-індивідуальна творча особистість Ф.Ліста виявлялася як у виконаннях власних творів, так і в інтерпретації музики інших композиторів, яка в трактуваннях музиканта набувала особливого лістівського звучання. У зв’язку із цим постає питання, якою мірою ми можемо говорити про перевтілення й трансформацію власної індивідуальності стосовно лістівського виконавського стилю. На нашу думку, у цьому випадку як об’єкт перевтілення слід розглядати не зовнішній стосовно виконавця, задуманий іншим образ чи “персонаж”, а власний, створений самим виконавцем, що за своїм внутрішнім змістом, ідейним та емоційним наповненням може значно відрізнятись від задуманого композитором. Цей новий “персонаж” чи “ліричний герой”, відображаючи передусім індивідуальність виконавця, не є, однак, простим музичним “відбитком” його особистості. Він, як і “ліричний герой” автора, виступає радше як один з “alter ego” свого творця, плід його творчої фантазії й водночас служить об’єктом трансформації-перевтілення.

Таке автоперевтілення, увиразнене особливою понадщоденною артистичною поставою музиканта під час виконання, створювало ефект надзвичайної переміни, описаний М.д’Агу після одного з найвдаліших концертів Ліста: “Як я можу описати те, що відчувала... Це був Франц і не Франц. Це було так, немовби хтось представляв його на сцені з надзвичайною майстерністю й правдоподібністю, і все ж у цьому не було нічого спільного з ним за винятком зовнішньої схожості” [11, с.87].

Таким чином, театральність виявляє себе у виконавській творчості Ліста в особливій формі, що, однак, не суперечить погляду на неї як на органічний елемент будь-якого високохудожнього виконання. Що ж до використання терміна “афектація” стосовно творчої манери цього виконавця, яку нерідко зустрічаємо в літературі, зокрема в цитованій праці Я.Мільштейна, то воно, певною мірою, зумовлене впливом ґрунтованої на засадах позитивістської та матеріалістичної філософії естетики натуралізму, яка набула панівних позицій у другій половині XIX століття. Ряд оцінок, даних її носіями різноманітним явищам художньої творчості, продовжують зберігати своє нормативне значення подекуди й сьогодні. Розглядаючи почуття з точки зору обмеженого антропологізму, з позиції, цілком протилежної містичному ідеалізму романтиків, вони бачили у творчості “останніх могікан” романтизму передусім “перебільшення”, “неприродність”, що й відобразилося в їх характеристиках. Ототожнення світу зображених у музиці почуттів, що стає об’єктом художнього перевтілення, зі звичайними, природними афектами призводило й призводить до того, що засоби зображення гіперболізованих, надмірно випуклих емоцій розглядаються як засоби перебільшені, позначені афектацією.

Здатність до перевтілення є, безумовно, однією з найважливіших передумов високохудожнього відображення емоційного життя людини як композитором, так і виконавцем. Тож театральність, як естетичний модус перевтілення, не заперечує, на відміну від афектації, глибокого й щирого переживання митцем почуттів, утілених у музичному образі, а лише увиразнює їх художній, надщоденний характер, зумовлений природою мистецтва, як особливого роду людської діяльності.

1. Блуме Ф. Барокко / Фрідріх Блуме // Епохи історії музики в окремих викладах : у 2 ч. / [ред.-упоряд. Ю. Є. Семенов, О. В. Сокол]. – Одеса : Будівельник, 2004. – Ч. 2. – С. 6–53.
2. Бэнтли Э. Жизнь драмы / Э. Бэнтли. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
3. Вальтер Б. О музыке и музицировании / Бруно Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Искусство, 1962. – Вып. 1. – С. 3–118.
4. Виленкин В. Я. Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером / В. Я. Виленкин // В. И. Немирович-Данченко о творчестве актера: хрестоматия / [сост. В. Я. Виленкин]. – М. : Искусство, 1984. – С. 5–28.
5. Гуммель И. Н. обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности / Иоганн Непомук Гуммель // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия. – К. : Музична Україна, 1974. – С. 74–81.
6. Евреинов Н. Демон театральности / Николай Евреинов. – М. ; С. Пб. : Летний сад, 2002. – 534 с.
7. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – С. Пб. : Аксиома, 1996. – 232 с.
8. Калькбреннер Ф. Метода обучения игре на фортепиано / Фредерик Калькбреннер // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия. – К. : Музична Україна, 1974. – С. 90–97.
9. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / И. Кванц // Дирижерское исполнительство : практика, история, эстетика / [ред.-сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. – С. 10–56.
10. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2002. – 126 с.
11. Мильштейн Я. Ф. Лист / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – 599 с.
12. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
13. Рихтер С. Несколько мыслей о советской музыке / Станислав Рихтер // Пианисты рассказывают. – М. : Сов. комп., 1985. – Вып. 3. – 176 с.
14. Словник української мови : в 11 т. – К. : Наукова думка, 1970. – Т. 1. – 800 с.
15. Словник української мови : в 11 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 10. – 658 с.
16. Balme Ch. Wprowadzenie do nauki o teatrze / Christopher Balme. – Warszawa : PWN, 2002. – 280 s.

В статье рассматриваются отдельные семантические аспекты понятия “театральность” в теории музыкального исполнительства. Анализируется целесообразность синонимического использования терминов “театральность” и “аффектация”.

Ключевые слова: театральность, аффектация, перевоплощение, музыкальное исполнительство.

This article deals with some semantic aspects of the concept of theatricality in the theory of musical performance. The synonymic application expediency of the terms of theatricality and affectation is analysed.

Key words: theatricality, affectation, transformation, musical performance.

УДК 78.071.1

ББК 88.454

Олександр Драган

ЯРОСЛАВ ВОЩАК – ДИРИГЕНТ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ (ГРОЗНЕНСЬКИЙ ЕТАП)

У статті аналізується грозненський етап творчої біографії Я.Воцака. На основі спогадів сина В.Поліванова та колеги Р.Крайновича описуються здобутки диригента в Грозному: створення професійного симфонічного оркестру, підняття виконавського рівня, формування репертуару класичної та національної музики, у тому числі – з першопрочитань творів місцевих композиторів. Це дає підстави стверджувати, що Я.Воцак належить до когорти митців другої половини ХХ століття, які здійснили певні художні відкриття та активний поступ у царині музичного мистецтва сучасності.

Ключові слова: симфонічний оркестр, репертуар, класичне та національне мистецтво, мистецький поступ, першовиконання.

Творча постать видатного диригента Ярослава Вощика передусім пов'язана з розвитком музично-театрального мистецтва. У біографії маестро вирізняємо:

- *етап творчого становлення* – у Львові в 1940–1944 рр. (розпочинається спробами диригування в драматичному секторі Львівського державного театру опери та балету й завершується самостійною постановкою балету “Строкатий вечір”);
- *перший музично-театральний період – український (1940–1963 рр.)*, який складають: а) перший зрілий львівський етап – 1944–1953 рр. (на посаді диригента); б) другий зрілий львівський етап – 1953–1963 рр. (на посаді головного диригента, роки творчого розквіту); в) одеський етап – 1963–1965 рр.;
- *проміжний між музично-театральними періодами етап симфонічної диригентської практики – грозненський (1965–1967)* із гастрольною діяльністю в Дагестані (попри вагомі здобутки у творенні симфонічної культури Чечено-Інгушетії та Дагестану Ярослав Вощик повертається до омріяного – опери, тому цей період вважаємо проміжним у наскрізній лінії музично-театральної диригентської біографії Вощика);
- *другий музично-театральний період – воронезько-казанський (1967–1972 рр.)* з такими етапами: а) воронезький – 1967–1970 рр.; б) казанський – 1970–1972 рр.;
- *третій музично-театральний період – мінський (1972–1989)*, який розділяємо на: а) етап творчого розквіту в Мінську – 1972–1980 рр. (на посаді головного диригента); б) етап співпраці з Башкирським театром – 1982–1983 рр.; в) завершальний етап творчості диригента – 1984–1989 рр.

Розглядаючи кризь призму активного мистецького поступу й художніх відкриттів етапи творчої біографії Ярослава Вощика, переконуємося, що маестро належить до тієї когорти осіб, які активізували розвиток оперно-симфонічного мистецтва другої половини ХХ століття, збагачуючи та розширюючи музичний репертуар, підіймаючи на новий рівень виконання новостворені професійні колективи та виховуючи в мистецтві плеяду молодих яскравих особистостей. Тому дослідження диригентської діяльності митця є темою, *актуальною* для сучасного вітчизняного музикознавства.

Постаті диригента Ярослава Вощика практично не приділяється увага сучасної науки: існує декілька робіт, присвячених творчій особистості Я.Вощика – праці Р.Бака (на основі спогадів рідної сестри диригента Ольги про невідомі сторінки дитинства та юності Ярослава) [1], Е.Гайфуліної (про співпрацю диригента з Башкирським театром опери і балету в 1980-х рр.) [3], Т.Кобржицької (про діяльність маестро в Білорусії) [4]. Про диригентські здобутки митця можемо довідатися з музичної публіцистики другої половини ХХ століття (“Музыкальная жизнь”, “Советская музыка”, “Советская культура”, “Советское искусство”, “Театральная жизнь” та окремі газети всесоюзного й місцевого значення). Об'єктом публікацій, як правило, є гастролі львівського, воронезького чи мінського театру, де працював Я.Вощик, прем'єра опери чи балету і т. ін., при цьому побіжно окреслюється диригентське прочитання твору Я.Вощиком або виконавський стиль маестро. Однак про єдиний власне симфонічний етап творчої біографії Я.Вощика – грозненський – зовсім не знаходимо друкованої інформації.

Об'єктом дослідження є диригентська діяльність Ярослава Вощика. *Предметом* – діяльність Ярослава Вощика як симфонічного диригента в Грозному. **Метою** наукової розвідки є окреслення основних здобутків диригентської діяльності Ярослава Вощика в Чечено-Інгушетії, а саме: формування професійного колективу, популяризація класичної музичної спадщини, першопрочитання симфонічних творів, співпраця зі знаними та молодими солістами. Головним завданням дослідження є розкриття різних граней диригентської діяльності в Грозному, що спричинили активний мистецький поступ у симфонічному мистецтві Чечено-Інгушетії.

В описаній вище ситуації *малодослідженості* диригентської діяльності Я.Вощика найбільш суттєвим підґрунтям для аналізу постаті маестро стали спогади рідних і колег.

Значну кількість матеріалів зібрано у Львові (Т.Братківська, Л.Ганич, К.Геннел, О.Кураш, І.Левкович, Сербінський, В.Швець). Про післяльвівські етапи диригентської діяльності митця, які власне й цікавлять у контексті цієї роботи, великою мірою свідчать спогади рідних і колег, зібрані автором дослідження в Одесі, Воронежі, Мінську, Москві. Це – спогади *дружини Галини й сина Валерія Поліванових* про творчість митця в театрах і філармоніях у періоди від Одеси до Мінська (нині – народна артистка України, академік, завідувачка й професор кафедри

сольного співу Одеської державної музичної академії імені А.Нежданової Г.Поліванова проживає в Одесі; заслужений артист Росії, артист оркестрів під керівництвом В.Співакова В.Поліванов – у Москві); *дружини Емілії Шумілової та сина Валерія Шумілова* про мінський період діяльності диригента (балерина, мистецтвознавець, інспектор Міністерства культури СРСР Е.Шумілова померла в Москві у 2008 році). Також це спогади *колег: Георгія Геловані* – заслуженого артиста Росії й Молдавії, з яким Я.Вошака єднали дружні стосунки ще у Львові, вони листувалися протягом життя; *Роберта Крайновича* – заступника директора Воронежського театру опери і балету, який, будучи кларнетистом у симфонічному оркестрі в Грозному, разом із групою артистів оркестру поїхав за диригентом Я.Вошаком у Воронеж; *Віри Ризванович* – заслуженої артистки Росії, солістки Воронежського театру опери і балету; *Флорентіни Себар* – заслуженої артистки Росії, солістки Воронежського театру опери і балету; *Инги Кострицької* – заслуженої артистки Росії, арфістки оркестру Воронежського театру опери і балету; *Дмитра Негуговського* – кларнетиста оркестру Воронежського театру опери і балету; *Анни Білоусової* – заслуженої артистки Татарстану, завідувачки та професора кафедри вокалу Московського державного інституту музики імені А.Шнітке; а також вдячні за сприяння *донькам Оксані Вошак* (концертмейстер Львівської музичної школи-десятирічки імені С.Крушельницької) та *Одарці Вошак* (арфістка оркестру Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі).

Інформацію про грозненський етап диригентської діяльності Я.Вошака почерпнули насамперед зі спогадів сина Валерія Поліванова – литавриста з оркестрів під керівництвом В.Співакова – і колеги Роберта Крайновича – кларнетиста з Грозного, згодом заступника директора Воронежського театру опери і балету, куди частина оркестрантів поїхала з диригентом Я.Вошаком.

Працюючи в Грозному неповних три роки (1965–1967), диригент зумів поставити симфонічне виконавство в столиці Чечено-Інгушетії на достойний професійний рівень. Ось які відомості вдалося віднайти в одному із чеченських електронних видань про становлення симфонічного оркестру в Грозному: “До репертуару першого симфонічного оркестру в Грозному увійшли твори чеченського композитора Аднана Шахбулатова. Режисер (? – О.Д.) зі Львова Ярослав Вошак залучив до роботи в Грозненському симфонічному оркестрі кращих музикантів Чечено-Інгушетії та інших республік” [8].

Як згадує *Р.Крайнович*, більшість музикантів Грозного з пересторогою та досить скептично віднеслися до появи нового диригента “зі специфічним гуцульським бантиком (герасівкою) на шиї, в руках з тростиною”. Але вже на першому концерті, коли Я.Вошак диригував “Болеро” М.Равеля, зал піднявся й довго-довго аплодував стоячи. Це була перша велика перемога Я.Вошака у Грозному, яка породила колосальну повагу й любов місцевих мешканців до диригента, і як данина поваги до українського музиканта в моду в інтелігенції Грозного увійшла гуцульська герасівка.

Отож, у Чечено-Інгушетії митець стає диригентом філармонічного оркестру, який, по суті, сам і створив як повноцінний професійний колектив, підшуковуючи музикантів і формуючи оркестр як цілісний творчий організм. *В.Поліванов* згадував: “З упевненістю можна стверджувати, що саме з появою у Грозному Вошака можна ставити відлік створення професійного симфонічного оркестру. Те, що було до нього, назвати професійним оркестром не можна. Оркестр він створював буквально по крупинках: запрошував з інших міст музикантів, прослуховував молодих випускників місцевого і сусідських музичних училищ, а також прослуховував військових музикантів. При ньому філармонія буквально “розквітла”. За короткий відрізок часу Я.Вошак зумів “виховати” свою постійну публіку, яка відвідувала всі без винятку концерти, а часом навіть і репетиції”. *Р.Крайнович* розповідав, що кожного тижня в літню пору в Грозному в парку культури Я.Вошак організовував концерти симфонічної музики, щоразу презентуючи нову програму. Репертуар був дуже різноманітним і, разом із тим, звучала серйозна музика Ф.Ліста, К.М.Вебера, Я.Сібеліуса, П.Чайковського, С.Рахманінова, А.Хачатуряна; крім переважно музики композиторів-романтиків у таких концертах часто лунала популярна симфонічна музика.

У створенні професійного оркестру та навіть більше – відповідної культурно-мистецької ситуації в регіоні, по містах та аулах якого часто гастролював колектив (Махачкала, Нальчик, Орджонікідзе та ін.), – проявилися безкомпромісне прагнення маестро до високого виконавського рівня та зумовлена цим активна організаційно-мистецька діяльність. Певною мірою став-

ши першим професійним виконавцем і пропагандистом симфонічної музики в Чечено-Інгушетії, формуванням професійного колективу – Чечено-Інгуського симфонічного оркестру, а відтак і фундацією академічного оркестрового виконавства в республіці Ярослав Вошак здійснив активний мистецький поступ у царині симфонічного мистецтва другої половини ХХ століття.

Опираючись передусім на спогади Р.Крайновича та В.Поліванова, можемо узагальнити, що в Грозному, який став єдиним власне симфонічним етапом творчої біографії Я.Вошак, завдяки зусиллям диригента й усіх музикантів, “запалених” ним до співтворчості, симфонічний оркестр виріс до рівня високопрофесійного колективу. За неповних три роки (!) грозненський оркестр з Я.Вошаком виконав увертюри “Леонори”, “Фіделіо”, “Коріюлан” Л. ван Бетовена, “Путівник по оркестру” Б.Бріттена, симфонії та інші симфонічні твори Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, твори Дж.Верді, Дж.Россіні, К.М.Вебера, Ф.Ліста, Р.Вагнера, Й.Штрауса та інших західноєвропейських композиторів. Як розповідав В.Поліванов, Я.Вошак, якому “була дуже близькою вокальна природа” і який “максимально намагався задіювати у своїх концертних програмах вокалістів”, також виконав із Грозненським симфонічним оркестром, хором музичного училища (при іншому виконанні – з хоровою капелюю з Москви, що приїхала спеціально на виконання цього твору) і солістами Дев’яту симфонію Л. ван Бетовена.

Багато виконували російської музики, часто проводили тематичні концерти, у яких звучала вся симфонічна музика М.Глінки. Романтичному за натурою Я.Вошаків найбільш близькою до душі була симфонічна музика П.Чайковського (шість симфоній) і С.Рахманінова (“Симфонічні танці”, “Дзвони”), отож музика саме цих композиторів найчастіше була в концертних програмах Грозненського філармонічного оркестру. Також були виконані П’ята, Сьома й Одинадцята симфонії Д.Шостаковича, “Петя і вовк” та окремі симфонії С.Прокоф’єва.

Звичайно, виконувалися твори місцевих національних композиторів і, як результат співпраці Я.Вошаків та його помічника й другого диригента Грізбіла з грозненським оркестром, уся музика чеченських композиторів, виконувана колективом, була записана на платівки на Московському радіо.

У спогадах Р.Крайнович стверджував, що “за Ярослава Вошаків на мистецькій мапі тодішнього Радянського Союзу з’явилося ще одне місто, де функціонувала повноцінна концертна одиниця, – з класичним і оригінальним репертуаром і, разом із тим, з яскравим, самобутнім обличчям”. Тому не дивно, що під час виконання скрипкових (Л. ван Бетовена, Й.Брамса, П.Чайковського) і фортепіанних (Ф.Ліста, П.Чайковського) концертів та інших творів, як указує Р.Крайнович, “в той час до Грозного почали приїжджати видатні виконавці-солісти: скрипалі Леонід Коган, Марина Козолупова, піаністи Генріх Нейгауз (вперше у Грозному виконав “Рапсодію в стилі блюз” Дж.Гершвіна), Святослав Ріхтер, Еміль Гігельс (двічі), віолончелісти Данііл Шафран та Яків Слободкін. Разом із тим, Я.Вошак дуже багато грав з молодими, зовсім невідомими виконавцями, студентами, причому робив це з великим задоволенням, часто допомагав молодим солістам, зустрічався з ними на окремих репетиціях; молоді солісти приїжджали з різних міст, це були переважно студенти консерваторій. На постійне місце праці запросив також співачок Г.Поліванову, яка приїхала з ним з Одеси, та молоду Т.Королькову (колоратурне сопрано), яка згодом змінила прізвище на Стадлер, і після Грозного багато років працювала солісткою Московської філармонії”.

Інша грань диригентської діяльності Ярослава Вошаків в Грозному – першопрочитання симфонічних творів чечено-інгуських і дагестанських композиторів, найчастіше написаних спеціально для очолюваного ним оркестру.

Перш ніж перейти до аналізу диригентських першопрочитань музично-театральних творів Я.Вошаком коротко оглянемо поняття першопрочитання та художнього відкриття.

Теоретичний ракурс феномену першопрочитання (як першовиконання) та його аналіз на прикладі львівської виконавської фортепіанної школи ґрунтовно досліджується в праці О.Пилатюк “Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму” [7]. Описуючи феномен першовиконання, авторка в главі “Загальні соціо-естетичні характеристики першовиконання як культурного феномену” обґрунтовує важливість першого виконавського прочитання твору, під час якого музичний соціум отримує “прем’єрний інваріант виконання”. Цей інваріант стає еталоном (і, на жаль, не завжди найкращим) для наступних його інтерпретацій і великою мірою зумовлює сценічну долю твору. Так, наприклад, у праці “Вико-

нання музичного твору як психолого-естетична проблема” О.Пилатюк наводить міркування відомої української піаністки й педагога – народної артистки України, професора Марії Крушельницької про першовиконання музичного твору, яка, з-поміж іншого, згадувала про невдале прем’єрне виконання на львівському фестивалі “Віртуози” в травні 2002 року фортепіанного концерту В.Барвінського та про необхідність створення більш адекватного варіанта виконавської інтерпретації твору [6, с.88]. Зрештою, широковідомі приклади з невдалим прем’єрним виконанням Першої симфонії С.Рахманінова [2, с.382], як і низки інших творів, укотре доводять важливість якісного першопрочитання твору.

Отож, вдале першопрочитання у виконавському відношенні містить певне художнє відкриття – у тому розумінні, яке пропонує Л.Мазель і ряд його послідовників: “Твір повинен містити <...> в трактуванні і втіленні (курсив наш. – О.Д.) – якщо і не обов’язково яєсь одкровення, то, принаймні, деяку творчу знахідку, винахід, новий засіб або поєднання засобів <...> Художнє відкриття – це втілене у творі яєсь нове бачення, пізнання тих або інших сторін дійсності, виразних можливостей художніх засобів. Чи виявляється відкриття в одній інтонації, в рідкісному поєднанні жанрових властивостей або в чому-небудь іншому, воно зосереджує в собі ту новизну і свіжість твору, завдяки яким цей твір набуває свого права на існування, тобто хоч би найскромнішим чином збагачує художню культуру” [5].

Грозненським симфонічним оркестром під орудою Ярослава Вошака були виконані, зокрема, “Героїчна симфонія”, симфонічна поема “Легенда гір” і “Гомар” Умара Бексултанова; балет “Горянка”, ряд симфонічних творів дагестанського композитора Мурада Кажлаєва, вокально-симфонічний цикл “Із чечено-інгуської народної поезії” та кантата “Гірські пісні” Аднана Шахбулатова, твори Амара Дімаєва – по суті, це перші професійні чечено-інгуські та дагестанські національні композитори й перше професійне виконання їхніх творів; виконували також музику московських композиторів на чеченську тематику, наприклад, “Сюїту на чечено-інгуські теми” Б.І.Шнапара, “Вайнахську симфонію” Ю.С.Бірюкова. Як уже було сказано, ряд творів були спеціально написані для першопрочитання Я.Вошаком, і маєстро пророкував їм гарну концертну долю. Можливо, відчуттю духу чечено-інгуського та дагестанського фольклору, а відтак і художній повноті першопрочитань національної музики, окрім суто музичних факторів, сприяло й захоплення Я.Вошака місцевою природою, яка дещо нагадувала йому рідні Карпати, про які митець часто оповідав як про “якийсь блаженний куточок на землі” (В.Поліванов). Чеченська природа також надихала маєстро, і при найменшій можливості він старався туди поїхати відпочити. Отож, здійснюючи першопрочитання симфонічних творів чечено-інгуського та дагестанського мистецтва на достойному професійному рівні, Я.Вошак активізував процес творення й збагачення професійного національного симфонічного репертуару в республіках.

Окрім того, різногранно талановитий митець, Я.Вошак у Грозному став першим і єдиним симфонічним диригентом, який почав працювати з видатним виконавцем танців народів світу Махмудом Ісенбаєвим. “У Чечні він є справжнім національним героєм. Це перший із чеченців, який мистецтвом, а властиво національним мистецтвом, зумів завоювати міжнародне визнання. <...> Танцював він справді божественно. Махмуд Ісенбаєв мав свій інструментальний ансамбль, з яким постійно гастролював. Він побував на концерті у Вошака, був вражений манерою диригування маєстро, вмінням акомпонувати і “тримати” оркестр. Ісенбаєв підійшов до Вошака і розповів про мрію затанцювати з його оркестром. <...> Після співпраці з Я.Вошаком М.Ісенбаєв більше ніколи не танцював з симфонічним оркестром” (Р.Крайнович).

Фактором, який негативним чином дещо позначався на творчій діяльності Я.Вошака в Грозному (як, зрештою, і в інших містах), були зауваження щодо підбору репертуару. І якщо в репертуарній політиці маєстро вмів “тонко балансувати між тим, що треба виконувати, і тим, що хотів”, і “репертуар був настільки обширним і різноманітним, що порівняти його можна хіба що з тим, який грав в оркестрі Вероніки Дударової” (В.Поліванов), то “кабінетні розмови” в Грозному Я.Вошак “дуже тонко і глибоко переживав, хоча ніколи не показував цього назовні, та вони не могли не позначитись на подальшому стані здоров’я” (В.Поліванов).

Варто відзначити, що, за словами і Р.Крайновича, і В.Поліванова, після того, як Я.Вошак поїхав із Грозного, виконавський рівень оркестру відразу значно понизився, зрештою, і чисельно оркестр відразу поменшав, тому що більшість провідних музикантів переїхали з Вошаком до Воронежа”.

Я.Вошак із великими ваганнями прийняв запрошення голови тодішньої парторганізації Поймінова переїхати у Воронеж, адже Грозному він віддав декілька років своєї творчої біографії, доклав чимало зусиль для того, щоб створити там професійний оркестр і, врешті, почав користуватися неабиякою популярністю в місцевій публіці. Диригент декілька разів приїжджав у Воронеж, переглядав різні оперні та балетні постановки, ходив на концерти в інші установи, і тільки коли побував на спектаклі “Брестська фортеця”, прийняв для себе остаточне рішення переїхати до Воронежа. Найголовнішим чинником, котрий змусив митця переїхати до Воронежа, як згадує артистка Воронежського театру опери і балету *І.Кострицька*, стало те, що тут маестро Вошак отримав можливість диригувати оперою, яка манила його все життя. Так почався новий етап у творчій біографії Ярослава Вошака.

Таким чином, формування професійних колективів, прагнення високого рівня виконання музичної класики та першопрочитання не тільки низки творів національної української, але й чечено-інгуської, дагестанської, а згодом – російської, татарської, білоруської та башкирської музики, підтверджують, що Ярослав Вошак належить до когорти митців другої половини ХХ століття, що здійснили певні художні відкриття, створюючи “прем’єрні інваріанти виконання”, які стали еталоном для наступних варіантів інтерпретацій, а отже, здійснили активний поступ у царині музичного мистецтва сучасності.

1. Бак Р. Вошакіана: Дитинство... Юність... Маестро... Невідомі сторінки біографії українського диригента Ярослава Вошака / Р. Бак ; [вст. слово О. Паламарчук] // Америка. – Філадельфія (ПА), 2000. – С. 18–19.
2. Воспоминания о Рахманинове / [ред. З. Апетян]. – 3-е изд. – М. : Советский композитор, 1967. – 382 с.
3. Гайфуллина Э. Служенье муз не терпит суеты: памяти народного артиста СССР Ярослава Вошака / Э. Гайфуллина // Аксаковский дом. – Уфа, 1999. – № 1 (3); № 2 (4).
4. Кобржицька Т. Маестро Вошак / Т. Кобржицька ; пер. з білоруської Р. Бак // Ракаускі шлях: культурно-осветнае выданне Ракаускага краю. – 2001. – № 3 (8). – Травень-чэрвень. – С. 1–2.
5. Мазель Л. О художественном открытии / Л. Мазель // Вопросы анализа музыки / Мазель Л. – 2-е изд. – М. : Советский композитор, 1991. – 375 с.
6. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як психолого-естетична проблема / О. Б. Пилатюк // Вісник Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 84–91.
7. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : автореф. дис. на здобуття наук. степеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. Б. Пилатюк; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2006. – 17 с.
8. Школа эстрадной и симфонической музыки в Чечено-Ингушетии // http://www.chechnyafree.ru/article.php?iblock_id=342§ion_id=689&element_id=79873.

В статье анализируется грозненский этап творческой биографии Я.Вошака. На основании воспоминаний сына В.Поливанова и коллеги Р.Крайновича описываются достижения дирижёра в Грозном: создание профессионального симфонического оркестра, поднятие исполнительского уровня, формирование репертуара классической и национальной музыки, в том числе – с первопрочтений сочинений местных композиторов. Это даёт основания утверждать, что Я.Вошак принадлежит к числу творческих деятелей второй половины ХХ в., которые сделали определённые художественные открытия и активное продвижение в сфере современного музыкального искусства.

Ключевые слова: симфонический оркестр, репертуар, классическое и национальное искусство, творческое продвижение, первоисполнение.

The Grozny stage of creative biography by Y.Voschchak is analyzed in this article. The conductor's achievements in Grozny are described on the basis of flashbacks of your son V.Polivanov and colleague R.Kraynovich. This is a creation of professional symphonic orchestra, a raising of performance level, a forming of repertoire of classic and national music, in a that number from premiers of works by local composers. It grounds to assert that Y.Voschchak belongs to the group of artists of the second half XX ages which carried out the certain artistic openings and active advancement in the musical art sphere of the contemporaneity.

Key words: symphonic orchestra, repertoire, classic and national art, artistic advancement, premier.

**ФІЗІОЛОГІЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ РУКИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ МОТОРИКИ
БАНДУРИСТА**

Стаття висвітлює основні природні фізіологічні особливості форм руки людини, їх пристосування до гри на бандурі. Проводиться аналіз теорій відомих педагогів, виконавців і композиторів із цієї проблематики.

Ключові слова: ігровий апарат, фізіологія руки, форми руки, пальці, моторика, аплікатура, бандура.

Окрім добрих музичних даних не останню роль у розвитку техніки відіграє ігровий апарат музиканта – його руки. Розуміючи роль фізичних властивостей ігрового апарату, як одного з найважливіших суб'єктивних факторів розвитку техніки гри на інструменті, С.Майкапар писав: “Уся техніка опирається на три чітко визначені основи: форму пальців і рук, форму рухів пальців та рук і форму м'язового напруження в пальцях і руці” [4]. Для перспективи розвитку ігрового апарату учня викладачеві потрібно розвивати міцність та гнучкість кожного пальця, м'язів долоні, рук; повсякчас тримати в полі зору красу форм їхніх рухів у грі акордів, інтервалів, арпеджіо, гам та всього розмаїття видів бандурної техніки. І, як радив відомий російський педагог В.Сафонов, навіть у сухих вправах добиватися красивого звуку.

Джерелом образно-художнього мислення слугує моторна діяльність, у якій учень, долучаючись до практичного пошуку, добуває знання за допомогою свого фізичного апарату. Під моторикою розуміємо руховий апарат і механізми центральної нервової системи, що керують його роботою. Завдяки активній, гнучкій, пошуковій моториці виконавець отримує можливість видобувати з інструмента широку звукову гаму, котра також вимагатиме осмислення й оцінки.

Для досягнення техніки, яка дозволяла б виконувати всю нотну літературу для бандури, необхідно використовувати закладені в людини природні анатомічні рухові можливості починаючи від ледве помітного руху останнім суглобом пальця, усього пальця, руки, передпліччя, плечового пояса, усїєї верхньої частини корпусу. Так, піаніст і педагог Г.Нейгауз називає руку й пальці живими істотами, виконавцями волі художника, безпосередніми творцями фортепіанної гри.

Навіть у такій примітивній ситуації, як видобування звуків хаотичними щипками, рука вже виконує дві функції: слугує зброєю рухової розрядки імпульсивної активності виконавця й одночасно несе їй інформацію про властивості струн, найпростіші закони звуковидобування та ін. Якщо ж її рухам із самого початку надати організованого характеру (відповідно з технічними вимогами гри на бандурі, урахувавши індивідуальність учня) і поставити перед виконавцем осмислене завдання (наприклад, вслухатися в поступово затихаючий звук до моменту його повного зникнення), то рука виступає як зброя музичного пізнання.

Значну роль при цьому отримують фізичні властивості руки: її гнучкість і чутливість чи, навпаки, фіксованість і жорсткість, твердість. Саме цей факт дозволив польському піаністу Артуру Рубінштейну прийти до висновку, що від будови руки, як і від її психічних факторів, залежить стиль гри. Подібну думку підтримувала французька піаністка М.Лонг, свого часу зазначаючи, що одночасно з психологічними проблемами потрібно серйозно вивчати фізичну, моторну сторону виконавського мистецтва. Адже “рука – не просто прекрасна зброя. Рука – вібруюча антена, можливості якої необхідно постійно вивчати” [2].

Фізіологи визнають, що м'язова система має в загальному виконавську функцію, проте саме м'яз викликає появу й удосконалення чуттєвих органів і центральної нервової системи. Тому специфіка виконавства така, що в ній між уявним (ідеальними музичними образами) і дійсним (реальними звуковими результатами) завжди знаходиться сфера моторики, яка здатна не тільки підтягнути друге до рівня першого, але й неминуче наближає перше до можливостей другого.

Видатний російський піаніст і композитор М.Метнер у своїх бесідах з учнями неодноразово наголошував, що виконавець подібно до циркових артистів, досконало володіючи своїм тілом, повинен досконало керувати рухами пальців і рук. Вони мають беззаперечно підпорядковуватися виконавській волі художника.

Серед основних вимог, які професор берлінської консерваторії, доктор Г.Цингель ставив перед студентами для навчання гри на арфі, були широкі руки та не дуже довгі й не дуже сухі пальці. Подібну проблему стосовно сухих рук і тонких костей постійно підіймає Г.Нейгауз, наголошуючи, що у зв'язку з такими фізіологічними властивостями, рука не “пружинить”, як у піаністів з великими, більш розтягнутими, гнучкими й більш м'ясистими руками (передпліччями та плечима), особливо яскраво це проявляється в акордовій (де чотири- та п'ятизвучні акорди виходять за межі октави) та октавній техніці.

Усе вищесказане доводить *актуальність* питання та визначає **мету** статті: розглянути особливості руки людини з позиції фізіології, прослідкувати вплив природних форм і розмірів на варіативність аплікатурних комбінацій та розвиток моторики бандуриста. Відповідно до мети були поставлені такі завдання:

- висвітлити наукові теорії відомих педагогів, виконавців, композиторів з даної проблематики;
- проаналізувати фізіологічну будову рук людини та визначити їх основні відмінності;
- розкрити проблему впливу варіантності форм і типів руки на процес технічного зростання бандуриста.

Оскільки фізична будова людей у своїй основі однакова, то в процесі раціоналізації рухомих форм індивідуальної техніки, без сумніву, доводиться керуватися деякими загальними вихідними положеннями. Проблема бачиться в тому, щоб, опираючись на всезагальні закономірності, мати змогу виявляти індивідуальне, специфічне.

Верхня кінцівка людини (рука) – високодиференційований орган, пристосований до виконання складних робочих рухів. Тільки в людини рука (кисть) повною мірою стає органом виробничої діяльності. Кисть – дистальна (найвіддаленіша) частина верхньої кінцівки, що має складну рухову й сенсорну функції. У кисті розрізняють три частини: зап'ясток, п'ясть і пальці.

Основою науки про руки є їх форма; цей її розділ називається хірогномією. Форма руки настільки важлива, що її вивчення дозволяє зрозуміти тип, особливості розуму, який домінує в людини й спрямовує її думки та дії в житті.

Перше, що слід відзначити при оцінці форми руки, – це її розмір. Багато чого залежить від того, велика вона чи маленька. Точного визначення не існує, оскільки все вимірюється в пропорціях. Спостереження, уважність і досвід із часом дозволять легко відрізнити велику або маленьку руку від руки середнього чи нормального розміру.

На перший погляд дивно те, що людина з **великими руками** любить маленькі речі й любить розглядати їх деталі. Помічено, що серед ювелірів, годинників, гравірувальників і тих, які професійно пов'язані з великою кількістю точних деталей, незмінно переважають люди з великими руками. Вони ідеальні для такої науково-дослідної роботи, де потрібно багато терпіння. Кожен фрагмент вони вивчають окремо, поки не отримають досконале уявлення про той чи інший предмет.

Серед людей з великими руками відомі прусський король Фрідерік, французький письменник Оноре де Бальзак, а також видатні музиканти-виконавці, композитори: Ференц Ліст, Артур Рубінштейн, Сергій Рахманінов, Святослав Ріхтер, Володимир Горовиць.

Розглядаючи гіпсові зліпки рук вищезгаданих піаністів, переконуємося, що це руки особливої, рідкісної та виключної пристосованості до фортепіанної гри у великому масштабі. Генеза таких рук двояка: по-перше, людина народжується з талантом і прекрасними руками, по-друге, оскільки вона талановита, тобто любить і хоче грати, грає багато, правильно, і тому найкращим чином розвиває свої вже від природи прекрасні руки.

Повертаючись до бандури, потрібно зазначити, що, на відміну від фортепіанної, бандурна техніка, аплікатурні підходи не вимагають великої руки. Навпаки, надто велика кисть, масивні пальці не зможуть справлятися з дрібною технікою, особливо у швидких темпах, позаяк сантиметрова відстань між струнами бандури (а у випадку насичення хроматизмами й півсантиметрова), вимагає скрупульозної роботи пальців із середньою та короткою (для гри ріано, мордентів, ламаних пасажів у швидкому темпі) артикуляцією. Виняток становлять бандуристи, які своєю наполегливою працею, великим бажанням ідуть до здійснення конкретної мети, і позитивний результат у такому випадку більш очікуваний.

У той самий час виконання широких акордів і тих, що виходять за межі октави, більше підвладні гнучким, великим рукам, які з природною легкістю справляються із завданням щодо їх відтворення.

Звичайно, невелика рука ніколи не досягне того відчуття свободи, яке великим рукам притаманне від народження.

Маленькі руки відображають характеристики, які абсолютно протилежні характеристикам власників великих рук. Так, вони віддають перевагу виношуванню глобальних ідей і плануванню часом непосильних для них завдань. Як правило, маленькі руки відображують гаряче серце й витончений розум. Володарі маленьких рук захоплюються не тільки великими планами, але й великими речами. Гігант тягнеться до мініатюрних речей так само, як карлик незмінно зачаровується чимось величним.

Невеликим рукам із малою розтяжкою доводиться досить часто застосовувати рухи кисті, передпліччя й плеча в досягненні свободи, точності в акордовій, октавній техніках. Саме тому обдаровані музиканти з невеликими й важкими руками краще розуміють природу інструмента. Вони наполегливо працюють над процесом звуковидобування, намагаються якнайкраще розвинути свої технічні можливості, найчастіше це сильні, вольові особистості, котрі все-таки досягають бажаного результату, докладаючи при цьому значні зусилля.

Г.Нейгауз нерідко наголошував: "...якщо учень – музикант і добре відчуває, то навіть найменші руки не зможуть завадити йому відтворити потрібне звучання" [7]. Яскравим підтвердженням вищезазначеної цитати Нейгауз вважає приклад свого вчителя Л.Годовського. Маючи невеликі, на диво красиві руки, він з неабиякою простотою, легкістю, гнучкістю, логікою, "мудрістю" виконував майже акробатичні завдання, розігруючи головоломні транскрипції шопенівських етюдів, вальсів Штрауса та ін.

Звичайно, невелика рука виконавця при правильній постановці, володіючи гнучкістю, м'якістю, витривалістю, надасть можливість інструменталісту добитися високих професійних результатів. Проте досить часто в практичній діяльності викладача зустрічаються студенти-бандуристи, які мають тенденцію до спрощення чотиризвучних акордів, заповнених терцовим чи квінтовим тоном октави, тобто ті, котрі ігнорують або не повноцінно застосовують четвертий палець правої руки в грі на бандурі. Помічено, що подібна ситуація менш розповсюджена у виконанні технічного матеріалу чи музичних творів на кантіленну й дрібну техніку.

У той самий час є студенти, котрі з природною гнучкістю використовують четвертий палець не тільки в чотиризвучних, але й у тризвучних акордах (2, 3, 4; 1, 2, 4; 1, 3, 4). Низхідний рух арпеджіо із четвертого пальця в досить пошвидженому темпі вони виконують вільно, легко та невимушено.

Тобто стає зрозумілим, що для одних подібне застосування не становить ніяких труднощів, а для інших є непосильним завданням. Також потрібно наголосити, що викладач вимушений постійно нагадувати про ведучу роль четвертого пальця в чотиризвучних акордах (особливо учням із маленькою рукою). Звичайно, частково перепоною в цьому є неправильність постановки, звуковидобування, варіативність пальцевого й кистьового щипка, практичні недоопрацювання, а також різноманітність форм кисті руки, структура й довжина пальців.

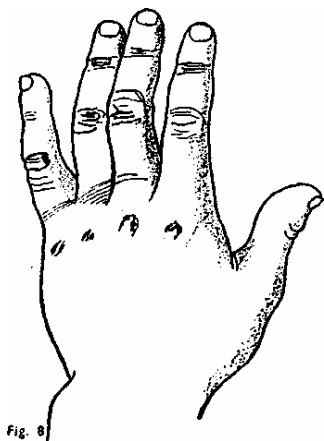


Fig. 8

Цікаво відмітити, що, уважно придивившись до кінцівок рук різних людей, ми помітимо багатоманітність варіантів як у формах, так і в довжинах пальців рук. І саме ця відмінність форм і довжин відіграє значущу роль у пристосованості рук до музичного інструмента, а саме – бандури. Зазначимо, що для гри на бандурі особливо вигідними є: середнього розміру й товщини перший палець; недовгий другий та обов'язково довший за нього четвертий палець (відносно третього). Достатня довжина четвертого, у свою чергу, забезпечує вільне володіння найскладнішими видами бандурної техніки.

Розрізняють сім типів руки: 1) елементарний; 2) квадратний; 3) лопатоподібний; 4) конічний; 5) середній; 6) філософський; 7) змішаний. Ці типи яскраво відрізняються один від одного, їх особливості досить виразні. Походження типів руки тісно пов'язане з утворенням різних цивілізацій, і кожен з них знаменує певні схильності.

Зовнішній вигляд **елементарної руки** грубий і незграбний, з великою, товстою, важкою долонею, короткими пальцями й короткими нігтями. Великий палець – короткий з виразно збільшеною першою фалангою. Зазначимо, що такий тип руки не є пристосованим до гри на музичному інструменті, та у винятковому випадку виконавцю потрібно буде докласти максимальні зусилля, щоб добитися можливого результату в музичній професії.

Квадратна широка рука завжди вказує на більш урівноважений тип розуму. Долоня разом з пальцями утворює досить виражений квадрат, і самі пальці мають квадратні кінчики. Квадратну руку ще називають “корисною”, тому що її можна виявити в різних верствах суспільства, людина з такою рукою може займатися будь-якими видами діяльності.

Квадратна рука з конічними пальцями

Існує думка, що таке поєднання не є вдалим, оскільки характеристики квадратного типу зіпсовані наявністю конічних пальців, та подібне тлумачення хибне. Хоча квадратний тип несумісний з конічним, поєднання цих двох типів може дати людині особливі здібності. Конічні пальці позначають артистичну природу, але для того, щоб утілити ці ідеали на практиці, рука повинна мати квадратні обриси, тоді людина поставить своє мистецтво й ідеали на практичну основу.

Цікаво відмітити, що поєднання долоні квадратного типу з конічними пальцями є досить вдалим і зручним для виконавців на музичних інструментах узагалі. Щодо бандури, то квадратний тип долоні дає прекрасну можливість для якісного, природного виконання октав, акордів широкого розміщення й тих, що охоплюють інтервали за межами октави. Така зручність виникає за рахунок досить широкої відстані між першим і другим пальцями, що, у свою чергу, дає легкість для розтяжки всієї руки.

Конічні пальці, завдяки природному звуженню до кінцевої фаланги, наділені рухливістю, гнучкістю й таким чином піддатливі до розвитку різних видів техніки. Також конічні пальці, будучи у своїй основі потовщеними, є достатньо сильними та витривалими. Ця їхня властивість стає доречною при виконанні музичних творів великої форми, що вимагають витривалості руки від початку до завершення. Якщо такому типу руки притаманний довгий (відносно третього) четвертий палець, то її (руку) можна назвати ідеально пристосованою до гри на бандурі.



Fig. 17

Ліва рука квадратного типу зручно охоплює гриф бандури, а довгий четвертий палець без особливого напруження грає бас “ре” великої октави, дотримуючись при цьому скрипково-гітарного положення лівої руки та відповідної йому аплікатури.

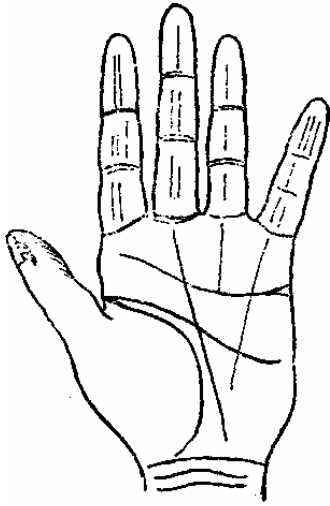
Третій – лопатоподібний тип руки, який так називають через своєрідну форму, що нагадує хімічний шпатель. У цьому випадку зап’ясток руки дуже вузький, а долоня різко розширюється в боки. Такими є й пальці – вузькі у своїй основі й широкі у верхній частині.

Ця рука є теж достатньо пристосованою до гри на музичних інструментах. Квадратний тип долоні, довгі, рухливі пальці, однак вузькі у своїй основі, можуть бути недостатньо витривалими. Проте при постійному тренуванні досягають достатньої розробки відповідних м’язів.

Для конічної руки характерні гладкі пальці з продовговатими нігтями або нігтями у формі конуса. Рука в основі широка й вузька доверху, конус звужується з обох боків, утворюючи в основі пальців невеликий кут. Нижня частина пальців також дещо ширша, ніж угорі. Конічний тип руки, у свою чергу, поділяється на три різновиди: 1) рука досить розвинута, вона м’яка, великий палець маленького розміру; 2) рука відрізняється великими розмірами, коротка; 3) велика й дуже сильна рука.

Психічний тип

Вважається, що в представників цього типу найкрасивіша рука, та, не зважаючи на цю перевагу, психічний тип людини дуже слабкий і недосконалий. Порівняно з іншими частинами тіла така рука ніжна й маленька: вузька долоня, рівні пальці, видовжені, загострені до кінчиків фаланги, а великий палець витончений і маленького розміру. Розглядаючи цей тип з позиції



пристосованості до гри на бандурі, зазначимо позитивні моменти: довгі пальці звужені до кінця фаланги, невеликий за розміром і не масивний перший палець надають руці легкість, моторність. Та вузький тип долоні в цьому випадку буде дещо стримувати намагання виконавця до відповідної розтяжки руки.

До **філософського типу** відносять таку руку, в якій довгі пальці з добре розвинутими суглобами, її ще називають вузлуватою. Це особливий тип пальців, які, зазвичай, належать людям із філософською натурою. Зовні це кістляві пальці на досить великій і добре розвинутій долоні. Верхні фаланги таких пальців є поєднанням квадратних і конічних, а верхній суглоб має яйцевидну форму. Перший палець досить великий, фаланги якого однакової довжини. Потрібно зазначити, що філософським типом руки володіє значна кількість особистостей в галузі музики, мистецтва взагалі. Це, переважно, великі, досить розвинуті кисті рук диригентів, інструменталістів-виконавців та ін.

Отже, підсумовуючи вищесказане, стає зрозумілим, що проблема різноманітності форм рухового апарату завжди була і є важливим чинником формування майстерності виконавця на тому чи іншому музичному інструменті. Значна кількість відомих педагогів, виконавців, композиторів детально вивчали питання особливостей руки, її рухів.

Так, Г.Нейгауз підкреслює, що досвідчений піаніст найбільше цінує у своїх пальцях конкретизовану індивідуальність, властивість функцій кожного й переваги їх перед іншими, але в той самий час спроможність пальців у потрібний момент замінити один одного. Він наголошує, що добре організована рука виконавця – це ідеальний колектив: кожен – індивідуальність, усі разом – єдиний організм. Також усі основні характеристики пальців Нейгауз поєднує з принципами апікатури.

Дослідники цієї теми привертають увагу до фізіологічних властивостей руки людини, які активно впливають на процес музичного виконання: її гнучкості, м'якості, піддатливості, рухливості кисті та пальців. Адже руховий апарат, будучи основною складовою музичного виконання, є своєрідним містком для передачі емоцій і почуттів інструменталіста до слухача. Із цього приводу пригадуються слова видатного піаніста Ф.Ліста, який, звертаючись до своїх учнів, говорив: “Для того щоб виразити все, що відчуваєш, потрібно володіти настільки розвинутими й гнучкими пальцями, які дозволили б серцю схвилюватись і вилитись, а самі ніколи не були б до цього перепаною” [2].

Проте практичний досвід показує, що не всі охочі займатися навчанням гри на бандурі мають відповідні фізичні можливості. Звичайно, в ідеалі хотілося б бачити бандуриста, у якого емоційні відчуття, переживання з допомогою рухового апарату виливались, даючи насолоду для слухача. Також потрібно зазначити, що особливості форм рук бандуриста активно впливають на його технічний розвиток, апікатурні можливості, дозволяють одним вільно користуватися природною легкістю ігрового апарату, а іншим добиватися подібних результатів наполегливим тренуванням.

З вищеописаної характеристики семи типів і форм руки людини є очевидним, що саме квадратна рука з конічною формою пальців, конічна та лопатоподібна є найбільш пристосованими до техніки гри на бандурі. Квадратний тип долоні найбільш легко дозволяє працювати над виконанням складних музичних творів для бандури, а конічні звужені пальці при постійному розвитку стануть у цьому надійною допомогою.

Тому фізична основа техніки – це єдність характеру рухів і його форми. Віднайти раціональне поєднання цих факторів, установити їх істинну рівноцінність – основні методи на шляху до рухового процесу, що забезпечує перспективність бандурного виконавства.

1. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Надія Брояко. – Івано-Франківськ, 1997. – 150 с.
2. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : сборник статей / [общ. ред. С. Хентовой]. – Л. : Музыка, 1966. – 315 с.
3. Дулова В. Искусство игры на арфе / Вера Дулова. – М. : Музыка, 1975. – 229 с.

4. Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика / Самуил Майкапар. – Челябинск : МПИ, 2006. – 224 с.
5. Марков А. Физиология человека / Марков А., Петров А., Коренева Л. – 1990. – Т. 16, № 4. – С. 108–114.
6. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек / Николай Метнер. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1979. – 69 с.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Генрих Нейгауз. – М., 1987. – 240 с.
8. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / Олег Шульпяков. – Л. : Музыка, 1986. – 128 с.

Статья освещает основные природные физиологические особенности форм руки человека, их приспособленность к игре на бандуре. Проводится анализ теорий известных педагогов, исполнителей и композиторов в связи с данной проблематикой.

Ключевые слова: игровой аппарат, физиология руки, формы руки, пальцы, моторика, аппликатура, бандура.

The article lights the basic natural physiology features of forms of hand of man, their adaptation to the game on a bandura. The analysis of ideas, looks of the known teachers, performers and composers is conducted on this question.

Key words: a hand, physiology, forms of hand, fingers, bandura.

УДК 785.7:78.087.682

ББК 85.313(4 Укр.)

Оксана Бобечко

ВИТОКИ Й РОЗВИТОК КАМЕРНИХ АНСАМБЛЕВИХ ФОРМ ЖІНОЧОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

Стаття висвітлює питання генези камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства. Досліджена форма тріо як пріоритетна для жіночого ансамблю бандуристок. Розглядається творчо-виконавська діяльність провідних жіночих ансамблів, які представляють камерні форми бандурного виконавства.

Ключові слова: бандурне мистецтво, тріо бандуристок, жінка, бандура, ансамбль.

Маючи самостійну художню цінність, ансамбль є одним із багатьох найбільш складних видів виконавського мистецтва. Різноманітні навички виконавства, розширення музичного світогляду, формування художнього смаку та звукової культури, а також розуміння стилю, форми та змісту виконуваного твору виховуються завдяки ансамблевому виконанню [10, с.80]. Сформувавшись ще в XVI–XVII ст., кобзарське мистецтво до XX ст. мало переважно індивідуальний характер і лише в 1902 році на XII Археологічному з'їзді в Харкові з подання основоположника новітнього кобзарства Гната Хоткевича відбулося зародження й подальший розвиток колективної форми бандурного виконавства [16, с.84]. Створення дуетів, тріо, квартетів, а згодом і капел бандуристів відкрило новий – ансамблевий напрям виконавства в бандурному мистецтві, який залишається актуальним і популярним сьогодні.

Проблеми цього виду виконавства на бандурі у своїх дослідженнях розглядали Л.Воріна (жіночі та дитячі капели бандуристок), В.Дутчак (становлення та функціонування бандурних колективів за кордоном), Н.Морозевич (проблеми моноансамблю в контексті вокально-інструментальної співгри на бандурі), Л.Мандзюк (ансамблево-виконавська творчість бандуриста), Л.Пасічник (ансамблеве мистецтво України XX ст.). Мета пропонованої статті полягає у висвітленні історії становлення та функціонування, а також аналізі сучасних особливостей концертної діяльності професійних ансамблів камерних форм бандуристок.

Н.Морозевич, порушуючи у своєму дослідженні проблему розвитку такого ансамблю, зазначає: "...мобільний та, одночасно, місткий у багатоголосному вокально-ансамблевому та інструментально-оркестровому вираженні склад постає, мабуть, найбільш вирашним, своєрідним та ефектно-сценічним" [11, с.146].

Важкою й тернистою була дорога жінок до бандурного мистецтва, незважаючи на те, що поодинокі й епізодичні дані про жінок-бандуристок сягають ще XV–XVII ст. [3, с.26]. Тільки на

початку ХХ ст. жінка-бандуристка упевненіше заявляє про себе як про спадкоємицю та продовжувачку кобзарської справи [4, с.8], а із середини ХХ ст. більш інтенсивно починається процес “ожіночування” кобзарства. Однією з яскравих прикмет ХХ ст. стала всеохоплююча тенденція розквіту “жіночого питання”, поява громадсько-політичних організацій, які цікавляться проблемами утвердження жіноцтва в соціумі, активізація участі жінок в адміністративно-владних процесах. У ХХ ст. з’являється новий тип жінки – феміністка, яка успішно доводить свої широкі можливості в усіх сферах людської діяльності (і в мистецтві зокрема), освоєно різноманітні, раніше не характерні їй професії, які споконвічно вважалися чоловічими. У цей перелік можна внести й кобзарство, яке дуже довгий час вважалося чоловічим пріоритетом. Вікова заборона жіночого виконавства на бандурі як такого, що суперечить кобзарській традиції та морально-філософським засадам цехового об’єднання кобзарів, поступово була знята лише у ХХ ст.

Частково торкаючись у своєму дослідженні фемінізації кобзарського мистецтва, дослідниця Л.Мандзюк вважає виникнення жіночого тріо в середині ХХ ст. закономірним наслідком історико-мистецького та соціально-ідеологічного життя суспільства [9, с.9]. Професіоналізація та академізація кобзарського мистецтва ХХ ст., вихід бандури на професійну сцену та міжнародний рівень популяризації нашого національного інструмента – фактори, що також сприяли подальшому й остаточному процесу “ожіночнення” бандури. Збільшення кількості жінок-бандуристок зумовило появу однорідних і мішаних камерних колективів та великих капел (як професійних, так і аматорських).

Появі в мистецькому житті України нового виду ансамблевого виконавства – тріо бандуристок завдячуємо досвідченому музикантові, відомому виконавцю-бандуристу, диригенту, педагогу, автору “Школи гри на бандурі”, учню видатного діяча культури, педагога й письменника, бандуриста Г.Хоткевича (1877–1938) Володимирові Кабачку (1892–1957). За його ініціативою 1949 р. було створене перше жіноче тріо в складі Тамари Поліщук, Ніни Павленко та Валентини Третьякової – студенток-першокурсниць Київського музичного училища ім. Р.Глієра. “Перший виступ тріо на українському вечорі став тріумфальним як для виконавиць, так і для їх педагога і творця ансамблю” [19, с.70]. У такому складі колектив неодноразово ставав лауреатом фестивалів, зачаровуючи своєю майстерністю слухачів, прищеплюючи їм любов до народної творчості й ансамблевої гри. Вони вперше презентували бандурне ансамблеве мистецтво тодішнього Радянського Союзу після сталінської “залізної завіси”. Значним успіхом тріо був виступ на Міжнародному фестивалі народного мистецтва в Норвегії в 1955 р., а вже наступного 1956 р. бандуристки здобули золоту медаль на V Міжнародному фестивалі молоді і студентів у Варшаві. Колектив гастролював не лише на Батьківщині, а й по всьому колишньому СРСР і далеко за його межами. Композиції у виконанні першого жіночого тріо звучали в Європі, Азії, Австралії та Америці. Їхні пісні були записані на платівках в Австралії, Канаді, Росії й Україні. Основу репертуару бандуристок складали ліричні та жартівливі українські народні й авторські пісні, серед яких: “Ой, дівчино, шумить гай”, “Місяць на небі”, “Стрічалися на полі” М.Колесси, “Гуцулка Ксеня” Я.Барнича та “Червоні маки” Р.Савицького, “Київські каштани” П.Майбороди, “Ой не моргайте, дівчата” Є. Козака. Для згаданого колективу згодом писали пісні О.Білаш, І.Шамо, І.Поклад, В.Верменич, Я.Цегляр, А.Пашкевич та інші композитори-сучасники.

Від 1962 р. Тамару Поліщук, яку запросили до Львівського театру опери та балету імені І.Франка (сьогодні театр носить ім’я Соломії Крушельницької. – *О.Б.*), замінила Неллі Бут-Москвіна. Перше жіноче тріо бандуристок, здобувши любов та визнання слухачів, згодом стало концертною одиницею Української республіканської філармонії (1953–1988) і мало своїх послідовників у всіх регіонах держави. Творчо-виконавська діяльність колективу вплинула на подальший розвиток подібних колективів, а учасницям ансамблю за вагомих внесок у розвиток кобзарського мистецтва були присвоєні високі звання спершу заслужених, а згодом народних артисток України, також бандуристки нагороджені орденами “Знак пошани”.

Найбільшим здобутком колективу стало започаткування нової виконавської форми, що визначила й нову традицію в кобзарстві сьогодення, – тріо бандуристок. Принципово новим у створенні цього колективу був його жіночий склад, адже малі чоловічі ансамблі існували й раніше, зокрема в класі Г.Хоткевича (квартет у складі І.Олешка, Я.Гаєвського, Л.Гайдамаки та О.Герашенка), а також й у В.Кабачка в Київському музичному училищі та консерваторії (тріо в

складі А.Грицяя, В.Лапшина й А.Маціяки та квартет – С.Баштан, А.Омельченко, В.Кухта й В.Лапшин). Окрім того, перше тріо бандуристок фактично сформували й репертуарні тенденції, притаманні для жіночих форм колективів, а саме: народні пісні ліричного та жартівливого характеру, авторські естрадно-ліричні й патріотичні твори українських композиторів, у яких оптимально поєднувалися вокальне триголосся (гармонічного й імітаційного характеру) та акомпанемент бандур поліфонічного імітаційного й компліментарного характеру.

Вагомий внесок у розвиток бандурного виконавства професійно-академічного напрямку, у т. ч. ансамблевого, зробив видатний бандурист, народний артист України, професор НМАУ ім. П.І.Чайковського Сергій Баштан. Педагогом були створені дуети бандуристів у складі заслужених артистів України, лауреатів Всесоюзного конкурсу К.Новицького й В.Кушпета, Р.Лісничої та В.Ковалець.

Продовжуючи справу В.Кабачка, С.Баштан також формує у своєму класі тріо бандуристок у складі Т.Грищенко, М.Голенко та Н.Писаренко. Колектив здобув велику популярність і любов слухачів, концертуючи не лише в Україні, але й у багатьох країнах світу. Великий і різноманітний репертуар, високопрофесійний виконавський рівень стали візитною карткою тріо, учасниці якого були удостоєні найвищих державних нагород – Державної премії імені Т.Г.Шевченка та звання народних артисток України.

Наступним визначним колективом такого складу, створеним С.Баштаном, стало тріо бандуристок Черкаської філармонії “Вербена”. Колектив започаткований 1984 р., коли його учасниці Л.Олійник (Ларикова), Л.Глотова (Зайнчківська) та О.Калина були ще студентками Київської державної консерваторії (нині – Національна музична академія імені П.І.Чайковського. – *О.Б.*). Від 1987 р. тріо бандуристок – артистки Черкаської обласної філармонії. Підтвердженням високого професіоналізму ансамблю стало не лише визнання шанувальників, але й переможні виступи (І премії) “Вербени” на конкурсах і фестивалях (Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах – Івано-Франківськ, 1988; Міжнародний конкурс імені Гната Хоткевича – Київ, 1993).

Серед подібних колективів тріо “Вербена” вирізняється творчою самобутністю. Тематичні програми цього колективу під назвами “Звучи, рідна мово”, “Із трьох криниць”, “Не вмирає душа наша”, “Народові не можна постаріти, як він корінням в думах і піснях” насичені неперевершеними пісненими зразками. У репертуарі ансамблю значна кількість народних пісень, особливе місце серед яких посідають старовинні народні пісні Черкащини, Кіровоградщини та Полтавщини, які бандуристки записали у своїх родинах, а також найкращі авторські українські естрадні пісні, серед них знамениті “Два кольори”, “Чорнобривці”, “Пісня про рушник”. Проникаючи в глибину змісту кожного твору, артистки доносять до слухачів завершені мистецькі композиції, які торкаються струн людської душі.

Оригінальні концертні костюми учасниць колективу вдало доповнюють лірико-романтичний образ “Вербени” й мають свої назви: “Маруся Чурай”, “Елегія” та “Червона калина”. Виконавиці внесли й певні новації в зовнішні ознаки концертних форм – виступ стоячи, використовуючи спеціально виготовлені підставки для бандур, інструментарій нетипового білого кольору.

Слід зазначити, що вперше в історії бандури учасниці тріо “Вербена” виступали в супроводі духового та симфонічного оркестрів, а також у супроводі Національного оркестру народних інструментів. У їх виконанні прозвучали: “Озвуться птицями гаї” О.Білаша, “Як я люблю тебе” І.Поклада, “Біла казка” О.Соприко, народні пісні “І снилося дівчині з ночі”, “На вулиці скрипка грає”, “Коломийки” та багато інших творів. Усі виступи колективу в столиці України мали надзвичайний успіх і визнання слухачів [17, с.4]. Учасниці тріо бандуристок “Вербена” удостоєні звання народних артисток України. Про самобутній мистецький колектив знято музичні фільми “Літо зоряне”, “Де ти, пташино?” обласною Черкаською телерадіокомпанією, а також “Якось у проліску” і “Пісенне намисто” Національною телекомпанією України. Колектив і сьогодні продовжує свою творчо-виконавську діяльність на високому професійному рівні, підкорюючи все нових прихильників.

Відомими та популярними були також колективи Львівщини, зокрема, тріо бандуристок, створені при Львівській консерваторії. Першим ансамблем такого складу було тріо сестер Даниїли, Марії та Ніни Байко. Молоді музиканти починали свою творчу діяльність у класі

бандури В.Герасименка, чия постать відіграла визначальну роль у формуванні бандурної школи на Західній Україні [5, с.252]. Завдяки копіткій праці студентки досягли вагомих успіхів з фаху, часто виступали на концертах і як вокальне тріо, і як тріо бандуристок. В їх репертуарі, який завжди поповнювався та оновлювався, були гуцульські й лемківські народні пісні, романси, твори українських композиторів, композиції В.Моцарта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Е.Гріга. Серед найбільш популярних творів – лемківські народні пісні “Будь здорова, землице”, “Гори наші Карпати”, “Ой верше мій, верше”, а також спеціально для них аранжовані “Баркарола” С.Людкевича, “І чого тікати” М.Колесси, “Ой не моргайте, дівчата” Є.Козака та чимало пісень А.Кос-Анатольського.

У 1956 р. сестри Байко отримали звання дипломантів Республіканського та Всесоюзного конкурсів у Москві за краще виконання пісень і романсів радянських композиторів. Уже наступного 1957 р. учасниці тріо здобули перемогу на VI Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Москві. За чудове виконання народних пісень їх було нагороджено Золотою медаллю та дипломом I ступеня. Гастролюючи на Батьківщині, а також у ближньому та далекому зарубіжжі, співачки завжди достойно представляли українське мистецтво та мали велику кількість шанувальників. За їх участю була створена поетична кінокартина “Сійся, родися, жито-пшениця” [2, с.4]. Згодом вони отримали звання народних артисток України, стали лауреатами державної Шевченківської премії.

Послідовницями славетного тріо сестер Байко, а також справи батька та вчителя стали сестри Ольга й Оксана Герасименки. Доньки славного майстра 1974 р. разом зі своїми однокурсницями з музичного училища, спочатку з Христиною Маковською (Залуцькою), а потім з Ольгою Войтович (Стащишин), створюють тріо бандуристок. Щороку колектив освоював змістовні програми з наростаючими труднощами, вів активну концертну діяльність не лише в Україні та республіках колишнього СРСР (Росії, Білорусії, Молдавії), а й за кордоном (Польща, В’єтнам, Японія). Уже будучи студентками консерваторії, дівчата щороку готували півгодинні програми на Львівському телебаченні, неодноразово брали участь у популярних на той час програмах Центрального телебачення в Москві, здійснили записи у Фонди Українського радіо. 1978 р. учасниці колективу стали лауреатами I премії Всесоюзного конкурсу, присвяченого XI Всесвітньому фестивалю молоді і студентів [8]. Згадане тріо вирізнялося з-поміж інших багатством репертуару: від проникливої патетики народних пісень до сучасних естрадних ритмів, від інструментального багатоголосся класичних творів до прозорості й легкості чистих дівочих голосів.

Для колективу були принагідно присвячені твори українських композиторів Володимира Івасюка – “Калина приморожена”, “Шумить пшениця, як Дунай”, Олександра Яковчука – “Рапсодія-дума” та ін. [5, с.255].

Після виходу з колективу Оксани Герасименко (у 1983–1991 рр. бандуристка проживала на Кубі) склад тріо змінювався декілька разів, однак незмінною в ансамблі була Ольга Герасименко. Учасницями колективу в певні періоди були Світлана Оліщук, Любов Олендій, Марія Вислоцька та Христина Залуцька. 1988 р. на Республіканському конкурсі виконавців на народних інструментах в Івано-Франківську тріо в складі Ольги Герасименко, Ольги Войтович і Христини Залуцької отримало звання лауреата. У такому складі вони в 1991 р. організували поїздку до США, де й записали матеріал для фірми “Євшан” (аудіокасета, пізніше компакт-диск). Три нотні видання з репертуару колективу, до яких увійшли 30 вокально-інструментальних творів, стали результатом багаторічної діяльності Львівського тріо бандуристок. Упорядкування та видання збірників “Співають львів’янки” (1993), “Диво-струни” (1997), “Пісні українських композиторів для тріо та ансамблів бандуристок” (2000) здійснила Ольга Герасименко (Олійник) у США. Нотний репертуар, уміщений у посібниках, суттєво збагатив навчально-педагогічний і концертний репертуари бандуристів.

На Львівщині перше тріо бандуристок обласної філармонії об’єднало Роману Василевич, Надію Хому та Мар’яну Серняк. Колектив проводив широку концертну діяльність упродовж 1971–1997 рр., а визнанням їх високого творчого потенціалу стало присудження почесних звань заслужених артисток України (1987).

Вдало розпочату ними естафету продовжує та популяризує сьогодні творча молодь. Жіночий квартет бандуристок “Львів’янки”, заснований у ЛДМА ім. М.Лисенка 2000 р. до-

центом Львівської державної музичної академії імені М.Лисенка, лауреатом міжнародних конкурсів і фестивалів, відомою українською бандуристкою та композитором Оксаною Герасименко, відразу здобув широке визнання й любов слухачів. Квартет у складі Наталії Ференц, Лесі Нікітіної, Ірини Григорчук та Олени Кушнір під керівництвом Оксани Герасименко 2001 р. став дипломантом Міжнародного конкурсу імені Гната Хоткевича (Харків) і випустив дебютний аудіоальбом “Калино, покровителько любові”, а вже у 2003-му бандуристки – лауреати Національного конкурсу імені Григорія Китастого (Київ). 2004 р. у складі колективу відбулися зміни – Ференц Наталію замінила Ковальчук Тетяна, і квартет уже в такому складі стає лауреатом III Міжнародного конкурсу імені Гната Хоткевича, випускає перший компакт-диск “Львів’янки”, а з вересня цього ж року бандуристки стають солістками Львівської обласної державної філармонії. 2006 р. колектив репрезентував новий компакт-диск під назвою “Скарби душі”, який був своєрідним перехідним етапом у творчості ансамблю. Сьогодні колектив виступає в новому складі: Оксана Коломієць, Леся Нікітіна, Ірина Григорчук та Олена Кушнір. 2007 р. колектив став лауреатом IV Міжнародного конкурсу імені Гната Хоткевича (Харків).

Особливістю цього колективу є своєрідна репертуарна політика, зорієнтована на синтез українських народних пісень і різножанрових інструментальних і вокально-інструментальних творів українських і зарубіжних композиторів (Й.Баха, А.Вівальді, Д.Бортнянського, Ф.Шуберта, М.Лисенка, В.Барвінського, К.Стеценка, А.Кос-Анатольського, Б.Фільц). Почесне місце в репертуарі ансамблю займають авторські композиції й аранжування творчого наставника квартету О.Герасименко.

У виконанні квартету звучання бандури вдало й органічно поєднується зі скрипкою (Ольга Лучак, Андрій Кушнір), альтом (Володимир Бойчук), віолончеллю (Олесь Пахолків) та наєм (Олег Довгаль), що дає великі можливості для збагачення репертуару, розвиває нові грані бандури в її тембральному поєднанні з класичними струнними чи духовими інструментами.

Проте найбільш повно творчість колективу можуть охарактеризувати теплі слова шанувальників, які особливо підкреслюють “високий професійний рівень виконання бандуристок”, “... творче обдарування дівчат та технічну досконалість у володінні інструментом”, звучання “єдиного цілісного музичного організму” [15].

Популярність жіночих камерних колективів спонукала до створення подібних колективів на Волині. “Ансамблева традиція була започаткована в Луцькому культурно-освітньому училищі Раїсою Гіщинською, яка у 60-х роках ХХ століття організувала квартет бандуристок у складі Н.Ващук, З.Ковальчук, Г.Чубок та Н.Шпирки, що мав великий успіх” [12, с.64]. Їх продовжувачем стало тріо бандуристок Луцького міського Будинку культури в складі Лідії Войнаровської, Ірини Ольшевської та Мирослави Сточанської. Упродовж 1984–1995 років колектив проводив активну концертну та творчу діяльність на міському, обласному, всеукраїнському й міжнародному рівнях. Тріо неодноразово було дипломантом міжнародних конкурсів народної музики “Червона ружа”, “Дунай, Дунай голубий” (Югославія, 1986, 1988), “Живе Різдва” (Австрія, 1990).

Не зважаючи на подібність тембрового складу ансамблів малої форми музикування, зокрема тріо бандуристок, кожному такому колективу притаманний ряд специфічних рис, відмінних від аналогічних ансамблів – виконавський стиль та репертуар. Такий невеликий колектив, як тріо, має широку амплітуду можливостей для презентації як вокальної, так і інструментальної музики. Не стало винятком і волинське тріо, для якого притаманними рисами стає особлива увага супроводу (задля використання багатих можливостей бандури як інструмента, демонстрації яскравої виконавської техніки й виразного фразування) та вокальним партіям виконуваних творів (високе володіння вокальною технікою, спорідненість трьох голосів бандуристок).

Оригінальність і неповторність ансамблю проявлялися також і в підборі репертуару, адже багато обробок, аранжувань та перекладів творів створювалися самими учасницями колективу. До переліку виконуваних бандуристками творів входили композиції класиків, сучасних авторів, а також народні пісні. Одними з перших вони почали виконувати обрядові пісні (колядки) в супроводі бандур. Кращі зразки української музичної класики та народної пісенної творчості з репертуару колективу ввійшли до фондів обласного й Всеукраїнського радіо та телебаченням [12, с.67]. Тріо бандуристок Луцького міського Будинку культури завжди супроводжували

перемоги, успіх та вдячність слухачів. Зробивши значний вклад у культурний простір не лише Волині, але й усієї України, популяризуючи бандурне мистецтво, колектив став добрим прикладом для наслідування молодими бандуристами.

Послідовницями цього колективу можна вважати тріо бандуристок “Диво-струни” в складі студенток Волинського державного університету імені Лесі Українки. Незмінними учасницями колективу є Олена Нагірна та Наталія Никитюк. У першому складі (1999–2002) виступала Анна Трач, у другому (2002–2004) – Алла Омельчук, а від 2004 р. – Катерина Ковальчук. Художнім керівником ансамблю є колишня учасниця тріо бандуристок Луцького міського Будинку культури, доцент кафедри музичних інструментів Волинського державного університету імені Лесі Українки, відмінник освіти Мирослава Сточанська. “Диво-струни” – володар гран-прі Міжнародного музичного фестивалю “Срібні струни” (Тернопіль, 2000), дипломант Міжнародного конкурсу бандуристів імені Гната Хоткевича (Харків, 2001), лауреат XII Міжнародного Гуцульського фестивалю (Косів, 2002), лауреат II Всеукраїнського музичного фестивалю “Просвіта” (Київ, 2003). Тріо бандуристок має низку записів на Волинському радіо і телебаченні. Репертуарну основу ансамблю складають українські народні й авторські пісні, а також твори національно-патріотичного характеру: “Дума про козацькі могили” (муз. і сл. А.Кос-Анатольського, аранж. М.Сточанської), “Молитва за Україну” (муз. М.Стефанишина, сл. Л.Засядко, аранж. Н.Никитюк) та ін. Колективу притаманна висока майстерність виконання творів і тонке відчуття характеру музики.

Тріо “Мальви” в складі Тетяни Марковської, Галини Касаткіної та Ніни Морозевич успішно представляє Одеську область. Колектив створений 1993 р. на кафедрі народних інструментів Одеської державної музичної академії ім. А.Нежданової, а з 1994 р. бандуристки – артистки Одеської філармонії. Звучанню колективу притаманний якісний інструменталізм у сполученні з професійним вокалом. У репертуарі ансамблю багато фольклорного матеріалу, а також авторські композиції, написані спеціально для тріо “Мальви”. Ці твори вирізняються технічною та драматургічною виразністю інструментальних партій, у них простежується паритетне співвідношення вокальної й інструментальної партій і розгорнута композиційна форма, насичена модуляційними побудовами й хроматизмами. Серед найбільш популярних творів колективу українські пісні “Ой, гоп...” (обр. В.Власова), “Тече вода з-під явора” Л.Малічкіної (на сл. Т.Шевченка), численні твори одеських композиторів: вокально-інструментальна сюїта В.Власова на сл. Р.Бродавка “Нелюбимих жінок не буває”, вокально-оркестрова поема О.Сокола “Щедрик” за М.Леонтовичем (для тріо й духового оркестру) та ін. Бандуристки знялися в документальному фільмі швейцарського телебачення під назвою “Дружба, або Мандрівка із Стамбула в Одесу”. Тріо “Мальви” є лауреатом першої премії Міжнародного конкурсу “Золоті трембіти”, їх удостоєно почесних звань заслужених артисток України, а керівника Ніну Морозевич – заслуженого діяча мистецтв України.

Таким чином, насичений музично-інформаційний простір сьогодення спонукає сучасних бандуристів вирішувати завдання, які полягають не лише у відродженні, збереженні та примноженні народних мистецьких традицій, а й у пошуку нових форм презентації мистецтва, яке вони намагаються донести до широкого кола слухачів. Тому нині традиційне звучання бандури, ансамблів малих форм і капел бандуристів часто можна зустріти з епізодичним залученням інших музичних інструментів (квартет “Львів’янки”, тріо “Вербена” та ін.). Виконавці-бандуристи використовують допоміжні засоби художньої виразності, естрадний вокально-ритмічний і джазовий стилі, а також нові колористично-тембральні поєднання.

Від першого жіночого тріо й до сьогодні пріоритетними жанрами репертуару бандурних камерних колективів були й залишаються твори вокально-інструментального спрямування. У першу чергу, це обробки народних пісень різного характеру (від історичних до жартівливих, від епічних жанрових картин до сатиричних мініатюр і т. д.), що співзвучно природі українського національного інструмента. Лірична (настрої кохання й природи) та жартівлива сфера певний період переважала й заміняла історичну спрямованість пісень. Фактурний виклад вокалу та акомпанементу переважно підкреслював інтервально-гармонічну природу українських пісень. Для сучасних обробок уже більше характерними стають контрастні, внутрішньо насичені епізоди загальної композиції, поліфонічність, ускладнення гармонічної мови, що проявляється на рівні й вокальних, й інструментальних партій. “Новаторські риси спрямовані на більш глибокий

вияв образного змісту народного першоджерела, його емоційного настрою, психологічне розкриття сюжетно-змістових колізій” [7, с.181–182].

Другу нішу займають авторські твори українських композиторів лірично-естрадного характеру. Цей репертуар увійшов у виконавську практику в середині 70-х років і залишався популярним досить довго, ставши своєрідним заміником національно-патріотичним творам, які в умовах радянської ідеології виконувати було неможливо. Проте найкращі зразки ліричних творів української естради 70–80-х рр. залишаються поширеними й досі. Серед них твори О.Білаша, П.Майбороди, О.Зуєва, В.Івасюка, Ю.Ланюка та багатьох інших. Ці твори були як оригінальними (написаними спеціально для тріо), так і перекладеними (аранжованими для такого складу).

Розвиток інструментарію, зокрема, поширення бандур з механізмом перемикування тональностей, сприяв поширенню ладотонального багатства репертуару ансамблів, залученню до виконавської практики суто інструментальних творів – К.Мяскова, О.Яковчука, пізніше О.Герасименко та ін.

Таким чином, бандурне ансамблеве виконавство сьогодення представлено ансамблями однорідних камерних форм: дуети, тріо, квартети. Аналіз творчо-виконавської діяльності цих колективів дає підстави стверджувати, що така форма позитивно впливає на фахове формування, паралельно розвиваючи навички не лише інструментального, але й вокального ансамблю. Значні технічні та фактурні можливості сучасної бандури, її оригінальний тембр, широка палітра штрихів, удосконалена система перемикування тональностей дозволяють залучати до репертуару жіночих тріо бандуристок найрізноманітнішу за стилями й жанрами музику як минулих епох, так і сучасних композиторів. Це підтверджують і слова відомого корифея вітчизняного кобзарства С.Баштана про те, що капели й ансамблі бандуристів, а також жіночі дуети, тріо, квартети й капели бандуристок – “це новий етап в історії кобзарства. Вони не порушують народні традиції, а навпаки збагачують їх” [1, с.5].

1. Баштан С. Високий художній рівень – традиція кобзарського мистецтва / С. Баштан // Україна. – 1990. – № 37. – С. 5.
2. Білинська М. Квіти Прикарпаття. Вступна стаття / М. Білинська // Співають сестри Байко / [упоряд. М. Байко]. – К. : Музична Україна, 1972. – С. 3–5.
3. Бобечко О. Кобзарське мистецтво – жіночий аспект / Оксана Бобечко // Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка / [ред.-упоряд. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – Вип. 21. – С. 22–31.
4. Бобечко О. Перші жінки-бандуристки України / Оксана Бобечко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Серія “Мистецтвознавство”. – 2006. – № 1(16). – С. 7–11.
5. Герасименко О. Становлення та розвиток професійного ансамблевого бандурного виконавства на Львівщині / О. Герасименко // Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини : зб. матеріалів наук.-практ. конф. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 250–260.
6. Дугчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі : історія і сучасність (Вступна стаття) / Віолетта Дугчак // Любіть Україну. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – С. 3–12.
7. Дугчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років : творчість і виконавство : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / В. Г. Дугчак. – К., 1996. – 240 с.
8. Кияновська Л. Лицар бандури. До 80-річчя Василя Герасименка / Л. Кияновська. – Львів : ТеРус, 2007. – 60 с.
9. Мандзюк Л. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Л. С. Мандзюк. – Харків, 2007. – 18 с.
10. Мандзюк Л. Інтелектуально творчий аспект предмета “Ансамбль в класі бандури” / Любов Мандзюк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Серія. “Мистецтвознавство”. – 2006. – № 1 (16). – С. 80–84.
11. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. В. Морозевич. – Одеса, 2003. – 177 с.
12. Никитюк Н. Особливості творчої і концертної діяльності Волинського тріо бандуристок у культурологічному просторі Волині (80–90 рр. ХХ ст.) / Н. Никитюк // Наукові записки Тернопіль-

- ського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Серія “Мистецтвознавство”. – 2006. – № 1(16). – С. 63–69.
13. Пасічник Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Л. М. Пасічник. – Львів, 2007. – 16 с.
 14. Павленко Н. Стоїть явір над водою / Н. Павленко // Бандуристе, орле сизий: віночок спогадів про Володимира Кабачка / [упоряд. С. Баштан, Л. Івахненко]. – К. : Музична Україна, 1995. – С. 91–93.
 15. Пащенко О. Дебют Львів’янок / О. Пащенко // Поступ. – 2004. – № 241.
 16. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант / Надія Супрун. – Рівне : Ліста, 1997. – 280 с.
 17. Титаренко Л. В гаю пісенному “Вербени”. Передмова / Л. Титаренко // Вербена: пісенний дивосвіт. Твори з репертуару народних артисток України тріо бандуристок “Вербена”. До 20-річчя творчої діяльності колективу. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – Вип. 1. – 72 с.
 18. Уманець В. Відродження Державної капели бандуристів України / В. Уманець // Бандура. – 1997. – № 59–60. – С. 4–12.
 19. Файнштейн Л. Ой гей, та й хто горя не знає / Л. Файнштейн // Бандуристе, орле сизий: віночок спогадів про Володимира Кабачка / [упоряд. С. Баштан, Л. Івахненко]. – К. : Музична Україна, 1995. – С. 68–72.

Статья освещает вопрос генезиса камерных ансамблевых форм женского бандурного исполнительства. Исследована форма трио как приоритетная для женского ансамбля бандуристок. Рассматривается творчески-исполнительская деятельность ведущих женских ансамблей, которые представляют камерные формы бандурного исполнительства.

Ключевые слова: бандурное искусство, трио бандуристок, жєницина, бандура, ансамбль.

The article lights up the question of genesis of chamber band forms of womanish bandura performing. In research attention is concentrated on the trio of bandura-players, as to the priority form of womanish band of bandura-players. Creatively carrying out activity of leading womanish bands which present the chamber forms of bandura performing is examined.

Key words: bandura art, trio of bandura-players, woman, bandura, band.

УДК [78:061] (477.61) “1940/1980”

ББК 85.313 (4Укр=Луг)

Наталія Любецька

ЛУГАНСЬКА ФІЛАРМОНІЯ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ РЕГІОНУ 1940–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається творча діяльність Луганської філармонії в період 1940–80-х років. Простежується шлях її становлення. Висвітлюються основні досягнення та творчі тенденції. Виявляється значення цієї установи в пропаганді музичної культури в регіоні в зазначений час.

Ключові слова: Луганська філармонія, музична культура Луганщини, музичне виконавство, композиторська творчість, гастрольно-концертна діяльність.

В умовах тотальної глобалізації, що є характерною ознакою розвитку сучасної світової цивілізації, гостро постають питання збереження широкого шару культурних цінностей окремих держав, націй, етносів, регіонів тощо.

У зв’язку з необхідністю підвищення духовності українського суспільства в період становлення державності та національного відродження України особливої актуальності набувають дослідження історії й традицій музичного життя окремих регіонів, що є основою “тектоніки” музичної культури країни в цілому.

Якщо музична культура деяких регіонів України вже поставала як об’єкт у наукових дослідженнях, зокрема, у дисертаціях і монографіях К. Демочка (музичне життя Буковини), Г. Локощенка (музичне життя Сумщини), М. Загайкевич (музичне життя Західної України), Т. Статух (музична культура Львова), А. Литвиненко (музична культура Полтавщини), М. Ржевської (музика Наддніпрянської України), П. Шиманського (музичне життя Волині), Т. Росул (музичне життя Закарпаття), М. Черепанина (музична культура Галичини), то музично-культурне поле “східної брами” України, тобто Луганщини, і досі знаходиться поза увагою науковців.

Найцікавішою сторінкою в розвитку музичної культури Луганщини у ХХ столітті виявляється діяльність Луганської обласної філармонії, яка зіграла провідну роль у процесі формування та функціонування академічного музично-виконавського мистецтва в краї. Особливо цікавим і важливим щодо вивчення діяльності цієї установи виявляється період 1940–80-х років, тобто часи становлення та інтенсивного розвитку філармонічної культури на Луганщині. Тож основною метою цієї розвідки обрано висвітлення діяльності Луганської філармонії в контексті розвитку музичної культури Луганщини в зазначений період. Оскільки ця тема як окрема робота у вітчизняному музикознавстві порушується вперше, джерельною базою для вивчення цього питання здебільшого стали матеріали архіву філармонії (афіші, буклети, рукописи), публікації періодичної преси, інтерв'ю.

Зародження філармонійної галузі в музичній культурі Луганщини сягає 20-х років ХХ століття [1]. Про це свідчать різні джерела як історичного, так і періодичного характеру, однак установити конкретну дату народження філармонії в Луганську як самостійної музично-концертної організації сьогодні поки що не вдається. Однією з причин є те, що в ті далекі часи, особливо в провінції, під філармонією часто розумілися музично-агітаційні бригади (з музикантів-солістів чи різнорідних ансамблевих складів), які діяли від місцевих державно-культурних органів і мали конкретні ідеологічні та культурно-просвітницькі функції. Музично-професійний їх рівень, а також репертуар можна лише уявляти, і все ж таки авторитетні історичні джерела свідчать про функціонування в довоєнний період у Луганську філармонії: "...Наприкінці 30-х років в області робило 5 театрів, філармонія, 893 клуби, 343 стаціонарні кіноустановки, 873 масові бібліотеки з книжковим фондом 2,2 млн екземплярів, 4 музеї, парки Першого травня та ім. Горького в Луганську" [2, с.331].

Не зважаючи на ці факти, офіційно на Луганщині народженням місцевої філармонії прийнято вважати середину 1940-х років. І це не випадково, оскільки саме на цей час припадає організація фактично нової музично-концертної установи, для діяльності якої характерним є орієнтація на академічне музичне мистецтво, а провідним колективом у цьому процесі стає симфонічний оркестр.

Отже, після визволення Луганська від німецько-фашистських загарбників у лютому 1943 року в місті відразу ж розпочалося відновлення не тільки промислових об'єктів, а й установ соціально-культурної сфери. Так, уже в березні цього ж року місцевою владою було організовано музичний комсомольсько-молодіжний ансамбль [3]. Його діяльність на початку спрямувалася на агітаційно-масову роботу, але вже через короткий час на основі цього ансамблю було створено новий колектив – Український народний ансамбль пісні й танцю [1]. Така "трансформація" мала вагоме значення для Луганщини того часу, оскільки в умовах культурно-ідеологічних догм радянського сходу України колектив орієнтувався в більшості на виконання української народної музики, хоча й частину репертуару складали радянські масово-патріотичні пісні. Керівником цього колективу була Марина Новохатська.

У 1944 році було прийнято рішення організації в Луганську обласної філармонії, основою якої став саме цей ансамбль. Художнім керівником філармонії став професійний композитор і диригент Самуїл Вульфівич Ратнер, який уже мав досвід роботи з різними симфонічними оркестровими колективами в Мінську й Алма-Аті [4, с.8]. Так розпочалася діяльність оновленої музично-концертної організації – Луганської обласної філармонії, яка успішно існує вже понад шістьдесят років.

У 1945 році місцевою владою прийнято рішення сформувати на базі нової філармонії симфонічний оркестр, який і очолив С.В.Ратнер. Улітку цього ж року колектив дав свій перший концерт, на якому оркестр уже мав у своєму складі близько 50 музикантів. Біля джерел молодого симфонічного оркестру стояли професійні музиканти – скрипалі С.Єгін, М.Ткаченко, альтист І.Шмультко, флейтист В.Бакланов, гобоїст І.Колесниченко, кларнетист І.Глузман, фаготист І.Голосной, валторніст В.Антушевський, трубоч А.Кривосенко, тромбоніст М.Мищенко. Першим концертмейстером оркестру став І. Моїсєєв [5].

Поруч із симфонічним оркестром розпочинає діяльність музичний лекторій філармонії. Серед перших артистів лекторію були співаки М.Матинян (сопрано), С.Петровська (сопрано), Р.Мішина (мец-сопрано), А.Годен (тенор), піаніст-концертмейстер А.Давидов, акордеоніст Г.Красильников, читець С.Фетисова [6, с.1].

У 1950-ті роки вже чітко вимальовується головна магістраль подальшої діяльності цієї концертної організації, тобто музичне просвітництво, і закладаються основи майбутніх традицій. У ці роки оркестр уже очолює відомий диригент М.Юхновський, а концерти колективу набирають форми лекцій-концертів і формуються в тематичні цикли. Саме в 1950-ті роки в Луганську розпочинається серія виступів найвідоміших музикантів того часу в супроводі Луганського симфонічного оркестру, а саме: С.Ріхтера, Л.Оборина, Д.Ойстраха, Б.Гмирі та ін.

Розширюється коло артистів музичного лекторію, до складу якого долучаються заслужений артист Вірменської РСР А.Запорожець (тенор), а також В.Тузінов (баритон), М.М.Майдачевська (сопрано). Естрадний жанр у ті роки представляють конференсьє І.Вавина, співачка Ю.Башкірова, парний конференс у складі І.Забельського та Р.Бабенка. У ці роки Луганська філармонія організовує та втілює низку тематичних програм для школярів, студентів середніх і вищих навчальних закладів, сільських клубів, гуртожитків, робітників заводів і фабрик.

Особливої уваги серед працівників філармонії в ті роки заслуговує постать музикознавця Р.Понаровського [6, с.2]. Його лекції та музикознавчі супроводи концертів відрізнялися високим професіоналізмом, мудрістю, глибокою ерудицією. Саме за його допомогою широкі верстви населення Луганська, музична інформованість яких реально була низькою, відкривали для себе музичний світ В.Моцарта, Л.Бетховена, П.Чайковського, С.Рахманінова, Л.Ревуцького, А.Хачатуряна, С.Прокоф'єва та інших композиторів, музичні твори яких складали основу концертних програм Луганського симфонічного оркестру.

У 1960–70-ті роки діяльність Луганської обласної філармонії набирає широченного розмаху, що приводить до ствердження її як однієї з найкращих концертних організацій України. Це пов'язано з різними чинниками, але найголовніший з них той, що саме на початку 1960-х років керівником цієї установи стає талановитий організатор, палкий пропагандист музичного мистецтва й просто чудова людина Віктор Олександрович Шистко, згодом – заслужений працівник культури УРСР [7].

Саме в цей період до філармонії приходять молоді талановиті артисти, які згодом стають гордістю луганської естради і вітчизняного мистецтва взагалі, серед них – Ю.Богатиков, Д.Якубович, Г.Мурзай, В.Калашников, П.Шаповалов, В.Андріяненко, В.Савченко, В.Самарцев. Творчість цих митців, окрім П.Шаповалова, сьогодні відзначена найвищим почесним званням у мистецтві – народний артист України (УРСР), а Ю.Богатиков був удостоєний звання народний артист СРСР.

У ці роки серед артистів філармонії з'являються перші лауреати й дипломанти республіканських, всесоюзних і міжнародних музичних конкурсів і фестивалів, їм присвоюються перші почесні звання. Особливої уваги на той час заслуговує блискуча перемога луганської молоді співачки, майстрині народного співу Галини Мурзай на IV Всесоюзному конкурсі артистів естради в Москві в 1969 році. Завдяки своєму непересічному й самобутньому таланту вона потрапила до лав переможців цього найпрестижнішого музичного змагання в оточенні таких відомих на той час майстрів естради, як Лев Лещенко та ансамбль “Пісняри” [8]. Ще один з артистів Луганської філармонії – Віктор Фісун на наступному такому конкурсі в 1972 році був відмічений званням дипломанта.

Філармонія стає центральним осередком музичної культури в обласному центрі. Основні напрями її концертної діяльності – це симфонічні та камерні концерти. Однак, окрім цього, маючи достатньо міцний митецький потенціал, Луганська філармонія відкриває для себе ще один шлях творчості, тобто оперні вистави, і зважається на постановку таких шедеврів оперного мистецтва, як “Травіата” Д.Верді, “Севільський цирульник” Дж.Россіні й “Юланта” П.Чайковського. В умовах відсутності в такому великому місті, як Луганськ, оперного театру, ці постановки дійсно відкрили багатьом луганчанам світ опери та пройшли з аншлагами [6, с.2].

У 1960–70-ті роки Луганська філармонія проводить і музичні фестивалі республіканського рівня, зокрема “Слава труду”, а також “Дні музики” по різних містах області. Важливим показником професійного рівня артистів Луганської філармонії стало включення їх у Декади українського мистецтва та літератури, що проводилися в різних союзних та автономних республіках СРСР, зокрема в Білорусі, Вірменії, Азербайджані, Татарії, Росії. У ці роки активізується гастрольна діяльність луганських артистів не тільки по містах України та СРСР, а й за кордоном.

Нових творчих рубежів досягає й симфонічний оркестр філармонії, керівництво яким спочатку здійснює заслужений артист Вірменії Р.Каспаров, а потім заслужений артист УРСР Ю.Олесов. З оркестром у Луганську виступають такі найвідоміші музиканти сучасності, як Я.Флієр, Т.Ніколаєва, Е.Вірсаладзе, Л.Коган, С.Навасардян, І.Козловський, А.Солов'яненко, М.Шапошникова. Концертними програмами диригують такі видатні радянські диригенти, як К.Еліазберг, К.Симеонов, К.Кондрашин, Н.Рахлін, А.Стасевич, С.Турчак, В.Кожухар, а також зарубіжні майстри – К.Етті (Австрія), Ф.Моргенштерн (Німеччина), В.Ленардс (Бельгія), О.Трглік (Словаччина), Д.Клан (США) та ін. [5].

У співдружності Луганського симфонічного оркестру з відомими хоровими колективами Москви, Санкт-Петербурга та Києва були опановані й виконані шедеври ораторіального жанру – “Страсті за Іоаном” Й.Баха, “Реквієм” В.Моцарта, “Реквієм” Д.Верді, “Іоан Дамаскін” С.Танєєва, “Симфонія псалмів” І.Стравінського. За участю симфонічного оркестру філармонії в Луганську та в інших містах області було проведено авторські концерти відомих радянських композиторів – Р.Глієра, Т.Хреннікова, А.Ешпая, А.Баланчивадзе, Н.Богословського. У світлі пропаганди української музики колективом було проведено й низку авторських концертів провідних українських композиторів – А.Штогаренка, А.Кос-Анатольського, Г.Майбороди, Л.Колодуба, М.Скорика, І.Карабиця, В.Губаренка, В.Бібка та ін. У 1977 році діяльність Луганського симфонічного оркестру була відмічена званням лауреата премії ім. Молодої гвардії. У цьому ж році на Всесоюзному огляді-конкурсі колективу присвоєно звання дипломанта [6, с.3].

До кінця 1970-х років у Луганській обласній філармонії налічується вже до сорока штатних концертних одиниць. Окрім симфонічного оркестру й окремих солістів, академічне музичне мистецтво представляють і різні камерно-інструментальні склади, зокрема, тріо Г.Єгін, С.Шапіто, Л.Суворова (фортепіано, скрипка, віолончель), струнний квартет, ансамбль духових інструментів, тріо баяністів (у складі А.Фоменка, Л.Фоменко, Ю.Голоднюка), ансамбль народних інструментів “Русь” під керівництвом В.Артемова, а також різні естрадні ансамблі й циркові виконавці.

За обсягом своєї концертно-гастрольної діяльності та за якістю артистичного складу на той час філармонія входить у десятку найкращих у СРСР (за деякими іншими даними – у шістку). У 1970–80-ті роки активізується гастрольна діяльність луганських артистів за кордоном. Так, провідні співаки Луганської філармонії, серед яких В.Самарцев, В.Савченко, Д.Якубович, В.Андріяненко, з успіхом гастролювали в Болгарії, Чехословаччині, Франції, Великій Британії, Польщі, Угорщині, Німеччині, Італії. Артисти Ю.Богатиков і Г.Мурзай, окрім європейських країн, представляли вітчизняне мистецтво й у далеких латиноамериканських та азійських країнах.

У 1980-ті роки до складу артистів філармонії долучаються нові молоді й талановиті імена. Серед них зірка радянської естради Валерій Леонтьєв, який працював у стінах філармонії з 1982 по 1990 роки. Саме як соліст Луганської обласної філармонії він отримав своє перше почесне звання – заслужений артист України [6, с.6]. У ці роки на базі філармонії проводяться масштабні музичні заходи, серед яких – III Всесоюзний конкурс баяністів-акордеоністів, I Всеукраїнський фестиваль симфонічної, камерної та хорової музики “Музичні прем’єри України”, Республіканський конкурс виконавців на духових інструментах.

У співробітництві із Северодонецьким музичним училищем ім. С.С.Прокоф’єва організовано й проведено величезний музично-просвітницький проект – університет музичної культури “Музика та громадська думка” від Спілки композиторів СРСР. У його межах протягом двох років у Луганську й Северодонецьку проводилися лекції відомого московського музикознавця М.Мануйлова з проблем сучасного музичного мистецтва, а також регулярні творчі зустрічі з провідними радянськими композиторами – Т.Хренніковим, А.Пахмутовою, Я.Френкелем, М.Фрадкіним, Е.Колмановським, Є.Догою, І.Лученком, Г.Мовсєсяном та іншими [9]. Власними творчими силами продовжуються й оперні вистави, серед них нові постановки – “Моцарт і Сальєрі” М.Римського-Корсакова, “Альпійська балада” В.Губаренка.

У 1983 році при Луганській філармонії відкривається ще один великий проект, який і досі залишається унікальним в Україні. Це – дитяча філармонія “Ровесник”, яка була організована за принципом “діти для дітей”. Для юних луганчан – любителів музики – у цих концертах виступають талановиті діти, учні спеціальних музичних шкіл-десятирічок з Москви, Києва,

Харкова, Ленінграда, а також провідні дитячі музичні колективи Радянського Союзу, зокрема, Великий хор телерадіокомпанії “Останкіно” (під кер. В.Попової), Великий дитячий хор телерадіокомпанії УРСР (під кер. Т.Копилової), учасники програми “Нові імена” та ін.

Луганський симфонічний оркестр у ці роки очолюють заслужений діяч мистецтв УРСР В.Костриж, а пізніше – заслужений діяч мистецтв УРСР В.Леонов. На початок 1990-х років за свою творчу біографію оркестром було виконано практично всі симфонії Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Й.Брамса, П.Чайковського, А.Бородіна, С.Рахманінова, велику кількість симфонічних творів В.Моцарта, Г.Берліоза, К.Дебюссі, Р.Штрауса, А.Брукнера, Г.Малера, І.Стравінського, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича, А.Шнітке, Р.Щедріна. З оркестром у ці роки також виступали провідні музиканти України й Радянського Союзу, зокрема, М.Плетньов, В.Третяков, Б.Которович, Д.Хворостовський, Д.Шафран, Є.Мірошниченко, Т.Мілашкіна та ін. Оркестр об'їхав з гастрольними виступами багато міст України, побував в Єревані, Московській області, Волгограді, Воронежі [5].

Окрім уже названих солістів-гастролерів, що виступали в різні роки в Луганську в супроводі симфонічного оркестру, слід додати ще низку видатних музикантів і колективів, концерти яких відбулися саме в Луганській філармонії, а це – державний ансамбль танцю України ім. П.Вірського, державна академічна капела “Думка”, державний ансамбль танцю Сибіру, хор ім. Пятницького, джаз-оркестр під керуванням Л.Утьосова, джаз-оркестр під керуванням О.Лундстрема та ін. Однією з характерних рис філармонійної роботи в 1970–80-ті роки в Луганську є організація естрадних концертів за участю зірок радянської естради. Окрім Ю.Богатикова та В.Леонтєва, які були безпосередньо артистами Луганської філармонії, концертний зал цієї установи приймав таких відомих артистів, як М.Есамбаєв, В.Висоцький, Є.Вестник, С.Ротару, А.Пугачова, Й.Кобзон та ін.

На початку 1980-х років у концертному залі Луганської філармонії було встановлено орган, що стало запорукою систематичного проведення концертів органної музики. Найвідоміші органні шедеври Й.С.Баха, Д.Букстехуде, Й.Пахельбеля, Л.Бьольмана, С.Франка, Й.Брамса, Ф.Ліста, М.Регера та інших майстрів стали доступними для широких верств луганських любителів музики в “живому” звучанні. Протягом багатьох років “господаркою” органних концертів у Луганську залишається органістка, випускниця Київської консерваторії Ганна Мокрова, яка часто виступає у філармонії також і як лектор-музикознавець [10].

За період свого існування до початку 1990-х років Луганською філармонією було проведено до ста тисяч різноманітних концертів, а сумарна кількість їх слухачів доходила до п'ятдесяти мільйонів осіб. На жаль, соціально-економічні труднощі в країні, що трапилися в 1990-ті роки, наклали суттєвий відбиток як узагалі на ситуацію в культурі, так і на динаміку розвитку однієї з найкращих концертних організацій України, якою на той час була Луганська обласна філармонія. Вивчення ж творчого досвіду цієї організації в нових умовах, тобто в період відновлення демократії та української державності, виявляється також актуальним, але це вже є завданням окремої роботи.

Отже, підбиваючи підсумок цієї розвідки, можна окреслити такі позиції:

- філармонійна музично-концертна діяльність на Луганщині як усталений процес формується із середини 1940-х років, а базою для організації філармонії в Луганську став Український ансамбль пісні й танцю, організований у 1943 році;
- провідним творчим колективом нової філармонії став створений у 1945 році симфонічний оркестр, виконавська діяльність якого була зорієнтована на найкращі зразки симфонічної музики;
- незважаючи на певні ідеологічні межі, у яких знаходилася вся культура радянської України тих часів, домінування в репертуарах провідних артистів і колективів творів всесвітньої музичної класики, українських і російських композиторів залишалось;
- Луганська обласна філармонія, інтенсивний розквіт якої припав на 1960–70-ті роки, досягла широкого визнання в Україні та СРСР. Її творчий потенціал налічував понад десяток народних і заслужених артистів, серед яких відомі естрадні співаки В.Леонтєв, Ю.Богатиков, провідний баяніст СРСР В.Бесфамільнов та ін. Гастрольні виступи артистів і колективів філармонії сягали далеко за межі України й СРСР, зокрема, країн Східної та Західної Європи, Латинської Америки, Азії. Луганська філармонія стала провідником

виступів на Луганщині найвідоміших музикантів зі світовим ім'ям (С.Ріхтер, І.Козловський, А.Солов'яненко, Л.Утьосов, Д.Хворостовський, Д.Ойстрах, Л.Коган, С.Турчак, Н.Рахлін, О.Лундстрем та ін.);

- концертна діяльність Луганської філармонії охоплювала увесь спектр жанрово-стильових напрямів музичного мистецтва й естради, зокрема, симфонічний і вокально-симфонічний, органний, камерно-інструментальний і камерно-вокальний, оперні постанови, народно-вокальний, народно-інструментальний, естрадний (вокальний і вокально-інструментальний), джазовий, естрадно-цирковий, конферанс та читання;
- Луганська обласна філармонія на довгі роки стала головним центром музичної культури в області та численними концертними заходами значно сприяла справі музичного просвітництва й популяризації кращих здобутків музичного мистецтва.

1. Петрова Т. Любовь к гармонии / Т. Петрова // Жизнь Луганська. – 2007. – № 47. – 14 ноября.
2. История Луганского края : учебное пособие / [Ефремов А. С., Курило В. С., Бровченко И. Ю. и др.]. – Луганск : Альма-матер, 2003. – 423 с.
3. Лукьянова В. Луганская филармония : вчера, сегодня, завтра / В. Лукьянова // Луганская правда. – 2005. – 4 января. – С. 3.
4. Киреева Т. И. Композиторы Донбасса / Т. И. Киреева, С. В. Савари. – Донецк, 1994. – 160 с.
5. Симфонический оркестр Луганской областной филармонии : буклет. – Луганск, 1995.
6. Луганская областная филармония: информационный буклет к 50-летию со дня основания. – Луганск, 1993. – 19 с.
7. Шистко В. О. Мемуары (рукопись) / В. О. Шистко. – Луганск, 1976.
8. Горожанин А. На рідній батьківській землі / А. Горожанин // Голос Донбасса. – 1999. – 21 января.
9. Смородская Т. Наш гость – Эдуард Колмановский / Т. Смородская // Ворошиловградская правда. – 1987. – 4 ноября.
10. Слобожанский Н. “Голос Бога” / Н. Слобожанский // Молодогвардеец. – 2009. – № 6. – 18 февраля.

В статье рассматривается творческая деятельность Луганской филармонии в период 1940–80-х годов. Прослеживается путь ее становления. Освещаются основные достижения и творческие тенденции. Определяется значение этого учреждения в пропаганде музыкальной культуры в регионе в отмеченное время.

Ключевые слова: *Луганская филармония, музыкальная культура Луганщины, музыкальное исполнительство, композиторское творчество, гастрольно-концертная деятельность.*

In the article creative activity of Lugansk philharmonic society is examined in the period of 1940–80th. The way of its becoming is traced. Basic achievements and creative tendencies are lighted. The value of this establishment appears in propaganda of musical culture in a region in the noted time.

Key words: *Lugansk philharmonic society, musical culture of the Lugansk edge, musical carrying out, composer's creation, tour-concert activity.*

УДК 786.8: 371.132

ББК 85.310.04

Ірина Зарецька

ТВОРЧІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

У статті висвітлено творчі аспекти діяльності концертмейстера на уроках класичного танцю, які включають співпрацю з педагогом, пошук і виконання музичного супроводу. Проаналізовано завдання й специфіку роботи концертмейстера. З'ясовані значення і роль музичного супроводу на уроках хореографії. Указані різноманітні чинники, які полегшують сприймання музичного супроводу в поєднанні з пластикою рухів студентами хореографічних відділень.

Ключові слова: *творчі аспекти, концертмейстерська діяльність, класичний танець, музичний супровід, музичний слух, пам'ять, ритм.*

Концертмейстерська діяльність – одна з граней музичного мистецтва, яка нині недостатньо висвітлена в професійній літературі. Роль концертмейстера досить велика та різнобічна,

проте цій специфіці, на нашу думку, приділяється мало уваги як у спеціальній літературі, так і під час навчання. Необхідні знання й досвід можна набути безпосередньо в процесі практичної діяльності.

Мета статті – розкрити один з важливих аспектів цієї діяльності, а саме – роль і творчий взаємозв'язок педагога-хореографа та концертмейстера на уроках класичного танцю. Як зазначає у своїй статті Г.Безуглая, "...у класичному балеті, як синтетичному виді мистецтва, складові елементи – комплекс рухів класичного танцю й засоби музичної виразності – утворюють різного роду взаємозв'язок" [3, с.7]. Спробуємо розглянути, як здійснюється цей взаємозв'язок на прикладі діяльності концертмейстера та педагога на уроках класичного танцю.

Зв'язок між музикою й танцем такий самий давній, як історія людства. Ці дві субстанції тісно переплелися між собою, адже саме музика через пробудження емоцій чи не найбільше виховує розкутість душі, яка відображається пластичними рухами. Саме музичний супровід на уроках класичного танцю покликаний не тільки супроводжувати танцювальні рухи, але й ілюструвати закладені в них образи, настрої, посилювати емоційне забарвлення.

У процесі історичного розвитку фортепіанного мистецтва, тісно пов'язаного з танцювальним виконавством, акомпанування також активно еволюціонувало й набувало все нових форм і функцій. Потрібно зазначити, як пише львівський викладач Олена Ксьондзик, "... що залишаючись тривалий час мистецтвом прикладного характеру, акомпанемент, як органічна частина цілого у музичному творі, ніколи не втрачав свого емоційно-змістовного значення" [5, с.6].

Якщо проаналізувати діяльність таких митців, як Л.Шуберт, Й.Брамс, Е.Гріг, М.Мусоргський, М.Лисенко, а в ХХ ст. – С.Рахманінов, М.Метнер, Б.Барвінський, Н.Нижанківський та ін., можна зробити висновок, що акомпанемент утратив свою другорядну функцію і, таким чином, було підтверджено право піаніста-акомпаніатора на творчість.

Акомпанування здатне поглибити та збагатити інтерпретацію образу, створюваного виконавцем, наповнити його пластику змістом. Виходячи з основних завдань класичного танцю, вважаємо необхідною наявність творчого підходу до музичного оформлення уроку, на що наголошують педагоги Л.Ярмолевич і Л.Цветкова, який, за їх твердженням, має здійснюватися за двома принципами: імпровізаційним та на основі використання музичної літератури [8, с.4].

Метою музичного оформлення уроку класичного танцю є відображення характеру відповідних елементів екзерсису, оскільки повинен існувати нерозривний зв'язок між рухом і музикою, який залежить від багатьох аспектів, головними з яких є: метр, ритм, завершеність музичних фраз, музичні акценти, стильові та жанрові особливості.

Підбір нотної літератури досить складний процес і потребує високої кваліфікації концертмейстера, який повинен слідкувати, щоб музичний твір під час виконання не спотворювався, фрази при скороченні твору були гармонійно завершені. Побудова балетних комбінацій відповідає побудові класичної музики. Класична музика базується на метриці, періодичності. Відповідно до цього традиційні балетні комбінації будують з кількох елементів, які об'єднуються в період.

Концертмейстер у навчальних закладах – це помічник педагога. Він допомагає розкрити зміст танцювального образу мовою музичного твору. Концертмейстер (від нім. *Konzertmeister* – піаніст, який допомагає вокалістам, інструменталістам, артистам балету вчити їхні партії та акомпанує їм під час репетицій і концертів) навчає виконувати "команди". Початок мелодії – початок руху, закінчення мелодії – закінчення руху [4, с.550].

Викладач – концертмейстер – студент – співдружність, у якій сторони не можуть існувати одна без одної. Одночасно кожна володіє певним здобутком, знаннями, об'єктивними творчими інтересами. У тандемі (концертмейстер – викладач) проглядаються дві тенденції – прагнення до злиття й самоствердження, без чого неможлива ніяка творчість. Від концертмейстера та вдало підбраного й виконаного ним музичного матеріалу залежить не тільки професійність виконання студентами-хореографами, але й емоційний рівень уроку. Щоб досягнути значного результату, концертмейстер повинен володіти знаннями основи хореографії та сценічного руху, аби правильно підібрати музичний супровід, який покликаний не відволікати, а допомагати танцівнику вмінням одночасно грати й бачити танцюючих, умінням імпровізувати, володіти знаннями не тільки в музичному мистецтві, але й у галузі музичної психології, музичної педагогіки.

У майстерності концертмейстера величезну роль відіграє інтуїція. Концертмейстер класичного танцю має чітко усвідомити для себе, як виконується той чи інший рух, у якому темпі, характері, і, відповідно до цього, підібрати такий музичний супровід, який вдало передасть його інтонаційно-ритмічні та темпові характеристики.

Одним з важливих аспектів концертмейстерської діяльності на уроках класичного танцю, на нашу думку, є **музичне виховання студентів, учнів**.

Завдання викладача й концертмейстера під час творчої співпраці – створити умови, що сприятимуть розвитку музичальності студентів, яка залежить від задатків, здібностей, перцептивної діяльності, уваги, уміння слухати твір, що в сукупності дозволить сформуванню в них розуміння необхідності тісного й нерозривного зв'язку музики та хореографії.

Музичний супровід – це мова звукових інтонацій, які вирізняються емоційною глибиною. Уміння слухати музику в цілому (її ритм, тему, інтонації) формується й виховується поступово та послідовно, ураховуючи етап навчання, обсяг знань, характер руху [3, с.3].

Критеріями рівнів сприймання музики на уроці студентами є функціональні особливості слуху, морфологічні особливості слухового аналізатора, які характеризуються такими показниками:

- музичний слух;
- ритмічний слух;
- музична пам'ять.

Значну роль у сприйманні музики відіграють темперамент та індивідуальні особливості кожного індивідуума:

- загальна активність;
- емоційність;
- особливості характеру.

Необхідною умовою естетичного сприймання музичного матеріалу є зосередженість слухової уваги. Б.Асаф'єв зазначав, що "... спостерігати мистецтво – значить уміти сприймати його. Сприймати музику справа важка. До неї слід готувати увагу" [2, с.40].

Як відомо, увага – це психічний стан особистості, що проявляється в зосередженості свідомості на конкретних предметах і явищах. Фізіологи пояснюють увагу "концентрацією збудження у певній системі клітин мозку при одночасному гальмуванні інших систем" [6, с.12].

Основними властивостями уваги є її обсяг, концентрація (сила зосередження) і стійкість (тривалість зосередження).

Психологи розрізняють три види уваги залежно від причини її виникнення: **мимовільну, довільну, післядовільну**.

Якщо мимовільної уваги, яка спонукається силою, новизною, оригінальністю подразника, буває достатньо при сприйманні розважальної музики, то для сприймання серйозної музики необхідна слухова зосередженість, напруження слухової уваги.

Особливу увагу концертмейстеру необхідно приділити підбору музичних зразків і попередньо узгодити з педагогом. Вивчати класичний танець, переважно, розпочинають з вивчення екзерсису біля станка й на середині залу. Екзерсис біля станка складається з конкретних вправ, і до кожної зокрема підбирається музичний матеріал з певними вимогами:

- квадратність;
- розмір;
- ритмічний малюнок;
- характер мелодії;
- наявність затакту;
- метроритмічні особливості;
- темп.

Тому для кращого сприйняття музичного матеріалу під час виконання класичного екзерсису його супровід повинен бути зрозумілим, дохідливим, чітким, вирізнятися завершеністю мелодій.

При проведенні уроку педагогові не слід рахувати вголос на уроці та використовувати вербальні коментарі під час звучання музики, тому що це відволікає увагу й не активізує му-

зичне сприйняття студентів. Після роз'яснення, у якому розмірі й темпі виконується дана вправа, необхідно надати можливість студентам самим вслухатися в музику.

Як наголошує у своїй праці “Методика викладання класичного танцю” Л.Ю.Цветкова, спочатку вихованці повинні засвоїти найпростіші музичні розміри (2/4; 3/4; 4/4), а потім складніші (6/8), поступово переходячи від повільних темпів до помірних, швидких і до зміни динаміки. На молодших курсах у музичному оформленні вправ екзерсису повинні домінувати 2/4 або 4/4 музичні розміри, які краще відповідають чіткому й енергійному характеру рухів, мобілізують увагу. Виняток становлять вправи для рук, голови, корпусу. Найчастіше використовуються самостійні музичні речення з 8 тактів або музичні періоди.

Музика повинна органічно поєднуватися з танцювальними рухами й відповідати їхньому характерові. Так, при виконанні вправ із чіткою акцентуацією (*battements tendus* і *battements tendus jetes*), ударяючих батманів (*battements frappes*, *petits battements*) рекомендується використовувати музичний матеріал, де чітко прослідковується чергування сильної й слабкої долі (музичні розміри 2/4 або 4/4). *Grand battements jetes* вимагає широкого темпу, сили звучання музики. Для виконання цієї вправи можна застосовувати як 4/4, так і тридольний – вальсовий розміри. Цей розмір використовують не тільки для вправ вальсового характеру, наприклад, *balance*, *rond de jambe en l'air* і т. д., але й для супроводу активних рухів великої сили та розмаху: великих турів, великих стрибків.

На початкових етапах пропонується використовувати простий ритмічний малюнок музичного супроводу (четвертні й восьмі), але в процесі навчання при ускладненні практичного матеріалу музичне оформлення (ритмічний малюнок, гармонія) повинно також поступово ускладнюватися. Застосування різноманітних ритмічних сполучень спонукає відповідно й до збагачення ритмічного малюнка комбінацій.

Значну увагу для елементарної узгодженості рухів відповідно до музики необхідно зосередити на темпі й динамічних відтінках. Спочатку вправи виконуються в одному темпі, але подальше засвоєння матеріалу вимагає його чергування: повільний – швидкий; повільний – з паузами.

Динаміка відіграє велику роль у засвоєнні та сприйнятті музичного матеріалу й дає можливість узгоджувати рухи з його динамічними відтінками. Наприклад: *Grand battements jetes* вимагає більшої помпезності, тому ця вправа переважно виконується на *f* (форте). Для *Adagio* характер музики повинен бути плавний, тягучий. Тому тут використовуються різні динамічні відтінки від *p* (піано) до *f* (форте).

Серйозної уваги потребують музичні акценти, які мають збігатися з відповідним акцентуванням рухів. Для *Allegro* – музичний матеріал підбирається так, щоб акцентування допомагало зробити стрибковий рух уверх, а не “притискало” виконавця до підлоги (не “садило” вниз).

Для виконання вправ слід використовувати різноманітний за характером, метроритмічною структурою музичний матеріал. Це сприятиме усвідомленню студентами варіантності змін характеру музики стосовно одних і тих самих рухів. Крім того, як свідчить практика балетмейстерів – педагогів, багаторазове повторення музичних фрагментів уповільнить розвиток музичності студентів, призведе до формального відтворення ритму.

“У музичному супроводі метр – основа, на якій базується єдність музики й руху. Але що стосується образно-емоційної сфери хореографічного матеріалу, то музикант передає відображення цього матеріалу за допомогою музично-виразних засобів. У концертмейстерів, які працюють у класичному балеті, виробляється загострене темпове й ритмічне чуття, уміння передбачити логіку співвідношень музики й майбутніх рухів у процесі спільного виконання” [3, с.10].

Отже, у багатогранній діяльності концертмейстера на першому плані знаходяться творчі аспекти, які включають співпрацю з педагогом, пошук і виконання музичного супроводу, який повинен націлювати майбутнього педагога-хореографа на усвідомлене сприйняття музичного твору, уміння слухати музичну фразу, розрізняти жанрову стилістику; орієнтуватися в характері музики, ритмічному малюнку, динаміці, зіставляти агогічні відтінки з пластикою рухів. Майстерність концертмейстера потребує артистизму, швидкої реакції, стриманості, володіння різноманітними музичними знаннями. Концертмейстер – помічник і “права рука” педагога в підготовці майбутнього хореографа.

1. Алиев Ю. В. Музыкальное восприятие школьников [Текст] / Алиев Ю. В., Белобородова В. К., Ригина Г. С. – М. : Просвещение, 1975. – 93 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании [Текст] / Борис Владимирович Асафьев. – Л. : Искусство, 1973. – 144 с.
3. Безуглая Г. Н. Координация музыкального и хореографического материала в процессе осуществления музыкального сопровождения урока классического танца [Текст] : статья / Галина Николаевна Безуглая. – С. Пб. : Вестник АРБ, 1999. – № 7. – 37 с.
4. Великий тлумачний словник української мови (з дод. та доп.) [Текст] / [уклад. В. Т. Бусел]. – К. : ВТФ Перун, 2005. – 1728 с.
5. Концертмейстерська діяльність : історія, теорія, практика [Текст] : зб. ст. – Львів : Каменярь, 2005. – 36 с.
6. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі [Текст] : навчально-методичний посібник / Олександр Якович Ростовський. – К. : Мистецтво освіти України, 1990. – 128 с.
7. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю [Текст] : підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / Лариса Юріївна Цветкова. – 2-ге вид., переробл. та доповн. – К. : Альтепрес, 2007. – 324 с.
8. Яромлович Я. И. Классический танец [Текст] : метод. пособие / Любовь Ипполитовна Яромлович. – Л. : Музыка, 1986. – 86 с.

В статье отражены творческие аспекты деятельности концертмейстера на уроках классического танца, которые включают сотрудничество с педагогом, поиск и выполнение музыкального сопровождения. Проанализировано задание и специфика работы концертмейстера. Выяснено значение и роль музыкального сопровождения на уроках хореографии. Указаны разнообразные факторы, которые облегчают восприятие музыкального сопровождения в сочетании с пластикой движений студентами хореографических отделений.

Ключевые слова: творческие аспекты, концертмейстерская деятельность, классический танец, музыкальное сопровождение, музыкальный слух, память, ритм.

In this article the creative aspects of activity of concertmaster are reflected on the lessons of classic dance, which include a collaboration with a teacher search and implementation of musical accompaniment. A task and specific of work of concertmaster is analysed. A value and role of musical accompaniment is found out on the lessons of choreography. Various factors which facilitate perception of musical accompaniment in combination with the plastic arts of motions the students of choreographic separations are indicated.

Key words: creative aspects, concertmeysterskay activity, classic dance, musical accompaniment, ear for music, memory, rhythm.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Асмоловський Андрій – аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Бабій Надія – асистент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Бобечко Оксана – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка (м.Дрогобич)

Вакула Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)

Волощук Юрій – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Гереза Марія – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач. кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)

Гнатишин Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)

Грицан Анатолій – заслужений діяч мистецтв України, кандидат історичних наук, професор, директор Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Грицевич Ірина – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Гумницька Наталія – науковий співробітник Міжнародного інституту освіти, культури та зв'язків з діаспорою Національного університету “Львівська політехніка” (м.Львів)

Дика Ніна – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)

Драган Олександр – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)

Дутчак Віолетта – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Дяків Марія – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Дяків Олена – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Зарецька Ірина – провідний концертмейстер Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Зубеляк Мар'яна – старший науковий співробітник Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові (м.Львів)

Івахова Катерина – науковий працівник Подільського відділення ІМФЕ імені Максима Рильського НАН України при Хмельницькому гуманітарно-педагогічному університеті (м.Хмельницький)

Ізваріна Олена – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м.Київ)

Карась Ганна – заслужений працівник культури України, кандидат педагогічних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, докторант Державної академії керівних кадрів культури та мистецтв України (м.Київ)

Кіндратюк Богдан – кандидат педагогічних наук, доцент, директор Центру дослідження дзвонарства при Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника, докторант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Івано-Франківськ)

Коваль Олег – старший викладач Харківської академії дизайну і мистецтв (м.Харків)

Кот Антоніна – магістрантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)

- Кузенко Петро** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Кукуруза Надія** – заслужений працівник культури України, викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Лесюк Павло** – здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)
- Липецька Марія** – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)
- Лукань Володимир** – доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Любецька Наталія** – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Майчик Наталія** – здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)
- Мархайчук Наталія** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри українознавства Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м.Харків)
- Мільчевич Сергій** – старший. викладач Інституту архітектури Національного університету “Львівська Політехніка” (м.Львів)
- Мішалов Віктор** – кандидат мистецтвознавства, мистецький керівник Канадської капели бандуристів (м.Торонто)
- Мокрогуз Інна** – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, викладач Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (м.Чернівці)
- Молчко Уляна** – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м.Дрогобич)
- Мулик-Коцовська Лідія** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Нагорняк Христина** – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Новицька Ольга** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Обух Людмила** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Олексюк Ярослава** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Опарик Лариса** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Осадча Олена** – аспірантка Київського інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука (м.Київ)
- Пасічняк Лілія** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Репка Борис** – доцент Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка (м.Тернопіль)
- Римар Росіна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (м.Хмельницький)
- Родіна Станіслава** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Саврук Соломія** – старший лаборант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)
- Серганюк Любов** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хорового диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)
- Синкевич Наталія** – старший викладач Дрогобицького національного педагогічного університету імені Івана Франка
- Скрипка Христина** – здобувач наукового ступеня Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Слюсар Тетяна – доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Львів)

Смоліна Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент Технологічного інституту Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля (м.Сєверодонецьк)

Стасько Галина – кандидат педагогічних наук, професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Сташевський Андрій – кандидат мистецтвознавства, доцент Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м.Луганськ)

Толошняк Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Фабрика-Процька Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Хом'як Лідія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Чуйко Олег – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м.Івано-Франківськ)

Шегда Лідія – старший викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, здобувач наукового ступеня (м.Івано-Франківськ)

Шипайло Ярослав – викладач Дрогобицького державного музичного училища імені Василя Барвінського, здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м.Дрогобич)

ВИМОГИ

до подання статей у Віснику Прикарпатського університету

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМ.В.СТЕФАНИКА СЕРІЇ “МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО” (фахове видання, затверджене ВАК України)

1. Авторами статей можуть бути викладачі, аспіранти, докторанти вищих навчальних закладів, здобувачі наукового ступеня. Мова видання – українська. Обсяг статті – 7–12 сторінок тексту та 4–5 чорно-білих малюнків чи нотних зразків. Ім'я та прізвище автора подається над заголовком статті справа.
2. Рукопис друкується в одному примірнику (папір А4, шрифт Times New Roman, висота шрифту 14 пунктів, інтервал 1,5; кількість рядків на сторінці 29–30, поля зліва, справа, вверху і внизу 2 см). Нотні зразки, графічні малюнки вміщуються в статті згідно тексту, в електронному варіанті подаються окремими малюнковими файлами.
3. Стаття повинна містити такі атрибути: на першій сторінці – індекси УДК і ББК (зліва), ім'я і прізвище автора (справа), назву статті (великими буквами) по центру, анотацію (3–4 речення) і ключові слова (5–6) українською мовою. Після списку джерел: ім'я і прізвище автора, назву статті, анотацію і ключові слова російською та англійською мовами. Зміст та структура статті повинні відповідати вимогам ВАК України до фахових видань: постановка проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій за темою, актуальність, мета та завдання статті, виклад основного матеріалу, висновки.
4. Посилання на джерела подаються в тексті порядковою цифрою у квадратних дужках, наприклад [1, с. 128]. Список використаної літератури подається в кінці статті в порядку посилань, які зроблено в тексті, або за алфавітом. Бібліографія подається згідно нових вимог оформлення (Бюлетень ВАК України № 3 за 2008 р.).
5. До рукопису додається на окремій сторінці авторська довідка – прізвище, ім'я та по-батькові, адреса, e-mail, телефон. Викладачі без наукового ступеня з інших навчальних закладів обов'язково додають до рукопису статті рецензію кандидата чи доктора наук за спеціальністю, аспіранти – рецензію свого наукового керівника.
6. До роздрукованого примірника рукопису обов'язково додається електронний варіант (диск) із записом статті (розширення *doc* або *rtf*), графічних чи нотних додатків (розширення *tif* або *jpg*).
7. Оплата за друк статті авторам з інших навчальних закладів – 15 грн. за сторінку тексту. Надсилається поштовим переказом після прийняття статті до друку.
8. Питання, пов'язані з публікацією статей, вирішуються редколегією. Статті, оформлені згідно з вимогами, просимо подавати відповідальному секретареві редколегії вісника ДУТЧАК Віолетті Григорівні – доцент, кандидат мистецтвознавства, р. т. 0342-59-61-51. Адреса редколегії: 76000, м.Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34 “А”, Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, ауд. 405. Редколегія вісника “Мистецтвознавство”.

Зміст

МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

<i>Віолетта Дутчак.</i> Творча діяльність Василя Ємця: синтез бандурного мистецтва українських етнічних спільнот (до 120-річчя від дня народження бандуриста).....	3
<i>Мар'яна Зубеляк.</i> Мирослав Скала-Старицький – український співак, педагог, патріот (до 100-річчя від дня народження).....	15
<i>Ганна Карась.</i> Володимир Луців – менеджер українського мистецтва (рефлексії з нагоди 80-річчя митця)...	18
<i>Богдан Кіндратюк.</i> Дослідження дзвонарства в українській еміграції та діаспорі.....	24
<i>Юрій Волощук.</i> Стиль “World music” у виконавській творчості скрипаля Василя Попадюка (Канада)...	31
<i>Лариса Опарик.</i> Спроба ідентифікації національного музично-виконавського стилю (в дзеркалі піаністичного мистецтва Любки Колесси).....	35
<i>Ольга Фабрика-Процька.</i> Збереження національних традицій на міжнародних фестивалях “Лемківська ватра”.....	41
<i>Наталія Гумницька.</i> Культурно-мистецький феномен української діаспори міжвоєнного періоду: європейський вимір.....	44
<i>Петро Кузенко.</i> Роль філадельфійського осередку українських митців у збереженні національних традицій..	50
<i>Володимир Лукань.</i> Іван Кейван як мистець і критик мистецтва.....	54
<i>Христина Нагорняк.</i> Історія дослідження українського костюма на сторінках українських зарубіжних видань.....	59
<i>Надія Кукуруза.</i> Інсценізації в українській діаспорі: традиції і новації.....	63
<i>Лідія Шегда.</i> Популяризація традицій української музики для дітей у північноамериканській діаспорі 1920–1930-х років.....	69
<i>Людмила Обух.</i> Фортепіанна освіта українців в умовах переходових таборів у Німеччині після Другої світової війни: збереження традицій та інтеграція в західноєвропейський культурний простір.....	74
<i>Христина Скрипка.</i> Культурно-мистецька діяльність хору “Гомін” (Великобританія).....	79
<i>Наталія Синкевич.</i> Національне хорове мистецтво в оцінці Василя Витвицького.....	88
<i>Уляна Молчко.</i> Богдан Шарко – подвижник української культури західної діаспори (до 90-річчя від дня народження).....	92
ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ	
<i>Ольга Новицька.</i> На перехресті двох світів: до життєпису та творчості Іоанна Георга Пінзеля.....	98
<i>Олег Чуйко.</i> Становлення національної доктрини монастирського руху Галичини XIX – початку XX століть.....	108

<i>Ольга Смоліна.</i> Культура монастирська й чернеча: спільне та відмінне.....	113
<i>Лідія Хом'як.</i> Мотив скорботної постаті в народній меморіальній різьбі Галичини ХХ ст.....	118
<i>Сергій Мільчевич.</i> Становлення та розвиток дизайну побутових ливарних виробів у Закарпатті періоду 40-х рр. ХІХ – 20-х рр. ХХ ст.: культурологічний аспект.....	123
<i>Наталія Мархайчук.</i> Структурні елементи художньої мови нефігуративного живопису (на прикладі методу/концепції ненаративності).....	131
<i>Олег Коваль.</i> Перекодування живописних і візуальних смислів у просторі культури: до теорії вербально-іконічного синтезу в мистецтві ХХ–ХХІ ст.....	140
<i>Леся Семчук.</i> Розташування вишивок на компонентах одягу етнографічних груп українців Карпатського регіону: порівняльний аспект.....	144
<i>Ярослава Олексюк.</i> Генетичне коріння гуцульського строю: єдність матеріального й духовного.....	154
<i>Олена Дяків.</i> Художнє ткацтво Західного Поділля.....	159
<i>Марія Дяків.</i> Народно-стильові тенденції декорування меблів Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст... ..	165
<i>Осадча Олена.</i> Хатня ікона у віруваннях і обрядах.....	170
<i>Надія Бабій.</i> Організація костюмного простору в бароковій культурі Прикарпаття.....	178
<i>Ірина Грицевич.</i> Методика аналізу дисертацій за напрямом “мистецтвознавство” (пластичне мистецтво) періоду незалежної України.....	186

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Оксана Гнатюшин.</i> Філософія Григорія Сковороди й концепція музичного мислення українського музикознавства.....	190
<i>Наталія Вакула.</i> Деякі аспекти галицької ментальності в українському художньому просторі.....	200
<i>Анатолій Грищан.</i> Театральна культура Галичини в контексті європейського модерну (кінець ХІХ – перша чверть ХХ ст.).....	205
<i>Олена Ізваріна.</i> Музичний побут панських садіб як чинник національного культуротворення в Україні..	211
<i>Росіна Римар.</i> Співацька освіта в навчальних закладах Південно-Західного Поділля в ХІХ ст.	216
<i>Марія Герега.</i> Перші українські жінки – педагоги фортепіано у ВМІ ім. М.Лисенка у Львові в контексті гендерного руху початку ХХ ст.....	222
<i>Любов Серганюк.</i> Презентація в Європі сучасного українського професійного мистецтва: композиторський доробок Лесі Дичко.....	227
<i>Наталія Толошняк.</i> Культурно-просвітницька та художньо-масова діяльність товариства “Просвіта” Галичини в публіцистичній спадщині Бориса Кудрика.....	233
<i>Марія Липецька.</i> Стильова трансформація німецької поезії в солоспівах Б.Лятошинського.....	238

<i>Ярослав Шипайло.</i> Молитва “Отче Наш” у хорівій спадщині М.Вербицького та І.Воробкевича.....	242
<i>Катерина Івахова.</i> Мирослав Скорик: до витоків музично-педагогічного феномена.....	247
<i>Тетяна Слюсар.</i> Камерно-ансамблева соната середини ХХ століття у творчості представників польської гілки галицької музичної культури А.Солтиса й Т.Маєрського.....	251
<i>Наталія Майчик.</i> Камерно-вокальна творчість А.Кос-Анатольського: досвід жанрової типології.....	256
<i>Станіслава Родіна.</i> Паралітургійна піснетворчість у Підкарпатській Русі: історико-культурний контекст... .	262
<i>Борис Репка.</i> Греко-католицькі священники Західного Поділля як пропагандисти вокального мистецтва на Тернопіллі наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.	266
<i>Лідія Мулик-Коцовська.</i> Традиційна обрядовість українців Карпат як складова духовної культури нації.....	271
<i>Андрій Асмоловський.</i> Творча постать В’ячеслава Цайтца в контексті соціокультурного середовища Львова....	276
<i>Антоніна Кот.</i> Деякі штрихи до психологічних портретів Й.С.Баха та Г.Ф.Генделя у світлі персонологічних теорій початку ХХ ст.....	278

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Ніна Дика.</i> Творчий портрет Зенона Дашака в контексті українського камерно-інструментального ансамблевого виконавства (до 80-х роковин від дня народження).....	284
<i>Павло Лесюк.</i> Лідія Шутко: штрихи до портрета скрипальки (до 40-річчя виконавської та педагогічної діяльності).....	291
<i>Віктор Мішалов.</i> Бандурист М.Домонтович – Михайло Злобінцев.....	295
<i>Галина Стасько.</i> Технологія звукоутворення в контексті вокально-виконавських інновацій сучасності....	301
<i>Лілія Пасічняк.</i> Особливості формування репертуарних тенденцій академічних народно-інструментальних ансамблів України.....	307
<i>Андрій Сташевський.</i> Звукова динаміка та її властивості в контексті засобів виразності сучасного концертного баяна.....	312
<i>Соломія Саврук.</i> Театральність і афектація в системі понять теорії музичного виконавства.....	316
<i>Олександр Драган.</i> Ярослав Вошак – диригент симфонічного оркестру (грозненський етап).....	321
<i>Інна Мокрогуз.</i> Фізіологія особливостей руки як чинник формування моторики бандуриста.....	327
<i>Оксана Бобечко.</i> Витоки й розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства.....	332
<i>Наталія Любецька.</i> Луганська філармонія в музичній культурі регіону 1940–80-х років ХХ століття.....	339
<i>Ірина Зарецька.</i> Творчі аспекти діяльності концертмейстера на уроках класичного танцю.....	344
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	349

Содержание ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ

<i>Виолетта Дутчак.</i> Творческая деятельность Василия Емца: синтез бандурного искусства украинских этнических сообществ (к 120-летию со дня рождения бандуриста).....	3
<i>Марьяна Зубеляк.</i> Мирослав Скала-Старицкий – украинский певец, педагог, патриот (к 100-летию со дня рождения).....	15
<i>Анна Карась.</i> Владимир Луцив – менеджер украинского искусства (рефлексии накануне 80-летия певца и бандуриста).....	18
<i>Богдан Киндратюк.</i> Исследование колокольного искусства в украинской эмиграции и диаспоре.....	24
<i>Юрий Волощук.</i> Стиль “World music” в исполнительском творчестве скрипача Василия Попадюка (Канада)..	31
<i>Лариса Опарык.</i> Попытка идентификации национального музыкально-исполнительского стиля (в зеркале пианистического искусства Любки Колессы).....	35
<i>Фабрика-Процкая Ольга.</i> Сохранение национальных традиций на международных фестивалях “Лемкивская ватра”... <i>Наталья Гумницкая.</i> Культурно-художественный феномен украинской диаспоры междувоенного периода: европейское измерение.....	41
<i>Петр Кузенко.</i> Роль филладельфийского центра украинских художников в сохранении национальных традиций.....	50
<i>Владимир Лукань.</i> Иван Кейван как художник и искусствовед.....	54
<i>Кристина Нагорняк</i> История исследования украинского костюма на страницах украинских зарубежных изданий.....	59
<i>Надежда Кукуруза.</i> Инсценизации в украинской диаспоре: традиции и новации.....	63
<i>Лидия Шегда.</i> Популяризация традиций украинской музыки для детей в североамериканской диаспоре 1920–1930-х годов.....	69
<i>Людмила Обух.</i> Фортепианное образование украинцев в условиях лагерей для перемещенных лиц в Германии после Второй мировой войны: сохранение традиций и интеграция в западно-европейское культурное пространство.....	74
<i>Кристина Скрипка.</i> Культурно-художественная деятельность хора “Гомон” (Великобритания).....	79
<i>Наталья Синкевич.</i> Национальное хоровое искусство в оценке Василия Витвицкого.....	88
<i>Ульяна Молчко.</i> Богдан Шарко – подвижник украинской культуры западной диаспоры (к 90-летию со дня рождения).....	92

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Ольга Новицкая.</i> На перекрестке двух миров: к жизнеописанию и творчеству Иоанна Георга Пинзеля.....	98
<i>Олег Чуйко.</i> Становление национальной доктрины монастырского движения Галичины XIX – начала XX веков.....	108
<i>Ольга Смолина.</i> Культура монастырская и монашеская: общее и особенное.....	113

<i>Лидия Хомяк.</i>	
Мотив скорбной фигуры в народной мемориальной резьбе Галичины XX века.....	118
<i>Сергей Мильчевич.</i>	
Становление и развитие дизайна бытовых литейных изделий в Закарпатье периода 40-х гг. XIX – 20-х гг. XX веков: культурологический аспект.....	123
<i>Наталья Мархайчук.</i>	
Структурные элементы художественного языка нефигуративной живописи (на примере метода/концепции ненаративности).....	131
<i>Олег Коваль.</i>	
Перекодирование живописных и визуальных смыслов в пространстве культуры: к теории вербально-иконического синтеза в искусстве XX–XXI вв.....	140
<i>Леся Семчук.</i>	
Размещение вышивок на компонентах одежды этнографических групп украинцев Карпатского региона: сравнительный аспект.....	144
<i>Ярослава Олексюк.</i>	
Генетический корень гуцульского костюма: единство материального и духовного.....	154
<i>Елена Дякив.</i>	
Художественное ткачество Западного Подолья.....	159
<i>Мария Дякив.</i>	
Народно-стилевые тенденции декорирования мебели Галичины конца XIX – начала XX вв..	165
<i>Осадча Елена.</i>	
Домашняя икона в верованиях и обрядах.....	170
<i>Надежда Бабий.</i>	
Организация костельного пространства стиля барокко в культуре Прикарпатья.....	178
<i>Ирина Грицевич.</i>	
Методика анализа диссертаций за направлением “искусствоведение” (пластичное искусство) периода независимой Украины.....	186
 ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ И МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	
<i>Оксана Гнатъшин.</i>	
Философия Григория Сковороды и концепция музыкального мышления украинского музыковедения.....	190
<i>Наталья Вакула.</i>	
Некоторые аспекты галицкой ментальности в украинском художественном пространстве..	200
<i>Анатолий Грицан.</i>	
Театральная культура Галичины в контексте европейского модерна (конец XIX – первая четверть XX вв.).....	205
<i>Елена Изварина.</i>	
Музыкальный быт помещичьих усадеб как национальный культурообразующий фактор в Украине.....	211
<i>Росина Рымар.</i>	
Певческое образование в учебных заведениях юго-западного Подолья в XIX веке.....	216
<i>Мария Герега.</i>	
Первые украинские женщины – педагоги фортепиано в ВМИ им. М.Лисенко во Львове в контексте гендерного движения начала XX века.....	222
<i>Любовь Серганюк.</i>	
Презентация в Европе современного украинского профессионального искусства: композиторское наследие Леси Дичко.....	227
<i>Наталья Толошняк.</i>	
Культурно-просветительская и художественно-массовая работа общества “Просвита” Галичины в публицистическом наследии Бориса Кудрика.....	233
<i>Мария Липецкая.</i>	
Стилевая трансформация немецкой поэзии в романах Б.Лятошинского.....	238
<i>Ярослав Шипайло.</i>	
Молитва “Отче Наш” в хоровом наследии М.Вербицкого и И.Воробкевича.....	242

<i>Екатерина Ивахова.</i>	
Мирослав Скорик: к истокам музыкально-педагогического феномена.....	247
<i>Татьяна Слесарь.</i>	
Камерно-ансамблевая соната середины XX века в творчестве представителей польской ветки галицкой музыкальной культуры А.Солтиса и Т.Маерского.....	251
<i>Наталья Майчик.</i>	
Камерно-вокальное творчество А.Кос-Анатольского: опыт жанровой типологии.....	256
<i>Станислава Родина.</i>	
Паралитургийное песнетворчество в Подкарпатской Руси: историко-культурологический контекст.....	262
<i>Борис Репка.</i>	
Греко-католические священники Западного Подолья как пропагандисты вокального искусства на Тернополье в конце XIX – начале XX века.....	266
<i>Лидия Мулик-Коцовская.</i>	
Традиционная обрядность украинцев Карпат как составляющая духовной культуры нации...	271
<i>Андрей Асмоловский.</i>	
Творческая фигура Вячеслава Цайтца в контексте социокультурной среды Львова.....	276
<i>Антонина Кот.</i>	
Некоторые штрихи к психологическим портретам И.С.Баха и Г.Ф.Генделя в свете персонологических теорий начала XX века.....	278
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ	
<i>Нина Дикая.</i>	
Творческий портрет Зенона Дашака в контексте украинского камерно-инструментального ансамблевого исполнительства (к 80-летию со дня рождения).....	284
<i>Павел Лесюк.</i>	
Лидия Шутко: штрихи к портрету скрипачки (к 40-летию исполнительской и педагогической деятельности).....	291
<i>Виктор Мишалов.</i>	
Бандурист М.Домонтович – Михаил Злобинцев.....	295
<i>Галина Стасько.</i>	
Технология звукообразования в контексте вокально-исполнительских инноваций современности.....	301
<i>Лилия Пасичняк.</i>	
Особенности формирования репертуарных тенденций академических народно-инструментальных ансамблей Украины.....	307
<i>Андрей Сташевский.</i>	
Звуковая динамика и ее свойства в контексте средств выразительности современного концертного баяна.....	312
<i>Соломия Саврук.</i>	
Театральность и аффектация в системе понятий теории музыкального исполнительства..	316
<i>Александр Драган.</i>	
Ярослав Вошак – дирижер симфонического оркестра (Грозненский этап).....	321
<i>Инна Мокрогуз.</i>	
Физиология особенностей руки как фактор формирования моторики бандуриста.....	327
<i>Оксана Бобечко.</i>	
Истоки и развитие камерных ансамблевых форм женского бандурного исполнительства.	332
<i>Наталья Любецкая.</i> Луганская филармония в музыкальной культуре региона 1940–80-х годов XX века.....	339
<i>Ирина Зарецкая.</i>	
Творческие аспекты деятельности концертмейстера на уроках классического танца.....	344
ДАННЫЕ О АВТОРАХ	349

CONTENTS

ART OF UKRAINIAN DIASPORE

<i>Violetta Dutchak.</i> Creative activity of Vasilii Emets: synthesis of bandura art of the Ukrainian ethnic associations (to 120-th anniversary of bandura-player).....	3
<i>Mariana Zubelyak.</i> Myroslav Skala-Starytsky – Ukrainian opera and concert singer, teacher, patriot (To the 100-th anniversary).....	15
<i>Ganna Karas’.</i> Volodymyr Lutsiv – Manager of Ukrainian Art (reflections on the occasion of 80-th anniversary of artist).....	18
<i>Bohdan Kindratiuk.</i> Researches of bellringing in Ukrainians’ Diaspore.....	24
<i>Yuriy Voloschuk.</i> Style “WORLD MUSIC” in the performing creativity of the violinist Vasyl Popadyuk (Canada)...	31
<i>Larysa Oparyk.</i> Attempt of the identification of the national musical-performing style (in the mirror of Lubka Kolessa’s pianistic art).....	35
<i>Fabryka-Procka Olga.</i> A maintainance of national traditions is on international festivals “Lemkivska vatra”.....	41
<i>Nataliya Gumnytska.</i> Cultural and Art Phenomenon of Ukrainian Diaspora of the Interwar Period: within European Dimension.....	44
<i>Petro Kuzenko.</i> The role of the Philadelphian centre of the Ukrainian artists Association in keeping the national traditions.....	50
<i>Volodymyr Lukan’.</i> Ivan Keyvan – the artist and art critic.....	54
<i>Kristina Nagornyak.</i> The history of Ukrainian costume on the pages of Ukrainian – foreign press.....	59
<i>Nadija Kukuruza.</i> Stage versions in the Ukrainian diaspora: traditions and innovation.....	63
<i>Lidiya Shegda.</i> The popularization of the traditions of the Ukrainian music for children in the Northern American diaspora in the years of 1920–1930-th.....	69
<i>Ljudmila Obukh.</i> The piano education of Ukrainians in the conditions of civil camps for the moved persons in Germany after Second world war: a maintainance of traditions in the integration in West European cultural space.....	74
<i>Khrystyna Skrypka.</i> Cultural and art activity of “Homin” choir (Great Britain).....	79
<i>Nataliya Synkevych.</i> V. Vytvytskyi’s view on National choral art.....	88
<i>Ulyana Molchko.</i> Bogdan Sharko is a devotee of ukrainian culture of western diaspora (to 90-years from a birthday).....	92

THEORY AND HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Olga Novytska.</i> At the crossroads of two worlds: biography and creative work of Iohann George Pinzel.....	98
<i>Oleg Chuyko.</i> Formation of the national doctrine of monastic movement in Galicia of XIX-beginning of the XX century.....	108
<i>Olga Smolina.</i> The monastery and monastic culture. General and special.....	113

<i>Lidiya Khom'yak.</i>	
Reason of mournful Figure in the folk memorial screw-thread of Galichyna of XX-th century....	118
<i>Sergiy Mil'chevich.</i>	
The establishment and development of the iron-casted everyday goods design in Transkarpathia from 40-s years of XIX-th till 30-th years of XX-th century: culturological aspect.....	123
<i>Natalia Markhaychuk.</i>	
Structural elements of artistic language Painting (for example, the method/concept of non-narratives).....	131
<i>Oleg Koval.</i>	
Recoding paintings and visual sense in the space culture: to the theory of the verbal and visual synthesis in art of XX–XXI century.....	140
<i>Lesya Semchuk.</i>	
Placing of embroideries in the Carpathians ethnographic groups clothes components: comparative aspect.....	144
<i>Yaroslava Oleksyuk.</i>	
Genetic roots of Hutsuls clothes: union of materialistic and speritual.....	154
<i>Helena Dyakiv.</i>	
Artistic weaving of Western Podillya.....	159
<i>Maria Dyakiv.</i>	
Folk stylish tendencies of furnitures decorating in Galichina (the end of the XIX-th century – the beginning of the XX one's).....	165
<i>Helena Osadcha.</i>	
Home Icon in the beliefs and customs.....	170
<i>Nadija Babiy.</i>	
Organization of church space in the barocco culture of Prykarpattya.....	178
<i>Iryna Grytscevyeh.</i>	
The methods of the theses analysis as “the art criticism” (plastic art).....	186
HISTORY OF UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL CULTURE	
<i>Oksana Gnatyshyn.</i>	
Philosophy of Grigory Skovoroda and conception of musical thought of Ukrainian musicology.....	190
<i>Natalia Vakula.</i>	
Some aspects of Galichina mentality in Ukrainian artistic space.....	200
<i>Anatoliy Gritsan.</i>	
The theatrical culture of the Galichina is in the context of European modernism (of late end XIX – the first fourth of the XX-th century).....	205
<i>Helena Izvarina.</i>	
Music everyday life of landlord's farms as a national culture formation factor in Ukraine.....	211
<i>Rosina Rymar.</i>	
Education of singer in the educational establishments of south-west Podillya in XIX age.....	216
<i>Maria Gerega.</i>	
The first Ukrainian women are teachers of piano in VMI the name of M.Lysenko in Lvov in the context of gender motion of beginning of XX-th century.....	222
<i>Ljubov Serganyuk.</i>	
Presentation in Europe of the modern Ukrainian professional art: composer's reserve of Lesia Dychko.....	227
<i>Natalia Toloshnyak.</i>	
In a civilized manner elucidative and artistically mass work of society is “Prosvita” of Galychyna in the publicism inheritance of Borys Kudryk.....	233
<i>Maria Lipecka.</i>	
Stylish transformation of the German poetry in romance of B.Lyatoshynskyj.....	238
<i>Yaroslav Shypaylo.</i>	
The prayer Pater Noster in the creative heritage of M.Verbytsky and I.Vorobkevych.....	242
<i>Katerina Ivakhova.</i>	
	247

Myroslav Skoryk: to the sources of music-pedagogical phenomenon.....	
<i>Slyusar Tetyana.</i>	
Vestibule ensemble Sonata of middle of XX-th century in creation of the Galychyna music culture polish branch representatives A.Soltys and T.Maerskyj.....	251
<i>Natalia Maychyk.</i>	256
Vestibule vocal creation A.Kos-Anatol'skyj: experience of genre typology.....	
<i>Stanislava Rodina.</i>	262
Paraliturgical singing songs of Transcarpathia: historical and cultural context.....	
<i>Borys Repka.</i>	
Greek-Catholic priests of West Podillya – propagandists of vocal art in Ternopil region in late XIX – early XX centuries.....	266
<i>Lidiya Muyik-Kotsovska.</i>	271
Traditional ritualism of the Carpathian Ukrainians as a component of the nation spiritual culture.....	276
<i>Andriy Asmolovskiy.</i>	
The creative personality of Viacyeslav Tsaits in the social-cultural environment context of Lvov....	278
<i>Antonina Kot.</i>	
Some traits to psychological portreits of Bach and Handel in the light of personological theories....	

PERFORMANCE MUSICOLOGY

<i>Nina Dyka.</i>	
The creative portrait of Zenon Dashak in context of Ukrainian vestibule instrumental playning (to the 80-th anniversaries from a birthday).....	284
<i>Pavlo Lesyuk.</i>	
Lidiya Shutko. The details features to portrait of violinist (dedicated to 40 years of performance and teacher's activities).....	291
<i>Victor Mishalov.</i>	295
A bandura-player M.Domontovich – Michael Zlobincev.....	
<i>Galyna Stas'ko.</i>	
The sound reproduce technology in the context of vocal performance innovations of contemporaneity.....	301
<i>Lilia Pasichnyak.</i>	307
The repertoire tendencies forming features for the folk instrumental ensemble in Ukraine.....	
<i>Andriy Stashevskiy.</i>	
A voice dynamics and its properties in the modern concerto bayan expressiveness facilities context.....	312
<i>Solomea Savruk.</i>	316
Theatrics and affectation in the musical performance theory system concepts.....	
<i>Olexander Dragan.</i>	321
Yaroslav Voschchak – the conductor of symphonic orchestra (Grozny stage).....	
<i>Inna Mokroguz.</i>	327
Physiology peculiarity hand how influence on formulation the bandurist's motoric.....	
<i>Oksana Bobechko.</i>	332
Sources and development of chamber ensemble forms of woman bandura performance.....	
<i>Natalia Ljubetska.</i>	
Amateur composer's creation on Lugansk-region in the second half XX-to beginning of XXI-th centuries.....	339
<i>Irene Zarecka.</i>	344
Creative aspects of the classic dance lessons concertmaster activity.....	
GIVEN ABOUT AUTHORS.....	349

Наукове видання

ВІСНИК
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск 17–18
2009–2010
Видається з 1995 р.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian national University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University

ART STUDIES
ts № 17–18 Issue
2009–2010

Published since 1995

Publishers' adress: Institute of arts
of Precarpathian National University named after V.Stefanyk.
34a, Sakharova Str., 76000 Ivano-Frankivsk, tel. 52-34-29.

Старший редактор *Василь ГОЛОВЧАК*
Літературний редактор *Руслана БОДНАР*
Комп'ютерна правка і верстка *Віра ЯРЕМКО*
Коректор *Надія ГРИЦІВ*
Дизайн обкладинки *Дмитро РАДІОНОВ*

На обкладинці використані фото:
зразки скульптури І.Г. Пінзеля (до статті О. Новицької);
вишиваний одяг (до статті Л. Семчук)

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Підп. до друку 23.10.2009 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 42,1. Тираж 100 пр. Зам. № 31.

Видавець
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК №2718 від 12.12.2006.