

85  
1353

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВІСНИК  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ

ВИПУСК XII–XIII



Івано-Франківськ  
2008

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

ВИПУСК XII–XIII



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК  
*ВДВ ЦІТ*  
2008



Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2008. Вип. XII–XIII.

Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника й інших вищих навчальних закладів України висвітлюють теоретичні та історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтва. 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.

**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.МАТ-ВІЙШИН; 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. А.П.ЛАЩЕНКО; 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*).

**Рецензенти:** ТЕРЕЩЕНКО А.К. – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАНу України;

СМОЛЯК О.С. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності Тернопільського національного педагогічного університету ім.В.Гнатюка.

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

Протокол №11 від 27 травня 2008 р.

Адреса редакційної колегії:

78 54 83  
76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,  
Інститут мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету, 2008.

Тел.: 71-56-22

УДК 748.5  
ББК 85.145.4

Михайло Станкевич

НАРОДНА ІКОНА НА СКЛІ: СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

*Автор аналізує генезу виникнення малярства на склі в Україні. Пріоритетними при цьому стають аспекти формування техніки цього виду живопису, його специфічних особливостей. Автором пропонується періодизація розвитку малярства на склі, починаючи від моменту його зародження у традиціях народного мистецтва. Проаналізовано періоди кольорової графіки, тиражування живопису та ремісничо-міщанського малярства.*

**Ключові слова:** малярство на склі, техніка живопису, народне мистецтво.

Виникнення та поширення хатньої ікони було природним процесом, що тривав понад три століття. Спочатку найдавніші мальовані ікони на дощці й полотні становили обов'язковий атрибут ладнання нутра церкви, а від XVI століття вони з'явилися у маєтках духовенства та козацької старшини. До попередників народної хатньої ікони на склі належали різьблені ікони-хрести [1] та відбитки на папері народної гравюри XVII–XIX століть [2]. Утім, традиція сакралізації простору житла сягає значно глибших віків, пов'язана із первісними магічними оберегами та язичницькими символами. В усталеному інтер'єрі української хати вони зберігалися до XX століття, як пережитки давньослов'янських вірувань і релігійного світогляду народу. Їх виготовляли із доступних природних матеріалів: соломи, висушених трав, шматочків дерева, шкарлупи яєць тощо. На стіну прикріплювали зав'язані навхрест пучки зілля, зокрема духмяні васильки та інші лікувальні рослини; до стелі над столом привішували солом'яних “павуків” і дерев'яних “голубів”, а ще доповнювали солом'яними хрестиками, витинанками-хрестиками, крашанками та писанками.

Хата змінювалася дуже повільно, зберігаючи архаїчні риси аж до початку XX століття. Уява селянина про житло виявилася близькою з науковим визначенням Г.Земпера як про “найкосмічніший вид мистецтва”, що виражається загальноновизнаними символами світосприйняття людини.

Система символів і хатніх оберегів дуже різноманітна. В язичницькому розумінні світобудови панівною була уява про споконвічний кругообіг: народження–життя–смерть–народження. Нескінченний ланцюг перевтілення передбачав взаємозв'язки земного й потойбічного світів, предків і нащадків. Не випадково в сакральному куті хати почесне місце на Святвечір відводили “дідові”, “дідухові” (сніп вівсяної чи житньої соломи зі збіжжям), що персоніфікує зв'язок із прашурами. Відомі випадки, коли дідухи виплітали у вигляді символічного дерева із трьома, п'ятьма пучками колосся. Ідея Світового дерева – надзвичайно важлива в уявленнях про одвічний перехід від життя до смерті, бо служить посередником у взаємозв'язках світів. Існує така інтерпретація: Райське дерево підтримує небесне склепіння, його коріння в підземному світі, стовбур у видимих просторах землі, а гілки сягають небес. Це – дерево безсмерття, життя і пізнання, а також місце перебування богів та душ померлих, місцем, де перевтілюються душі для повернення їх на землю.

Хатні ікони, які співіснували разом із дохристиянськими оберегами, створювали унікальну систему символів, спираючись на стійкі українські мистецькі традиції. Багато філософських ідей, які виникли й розвинулись ще в родовому суспільстві, згодом адаптувало й засвоїло християнство. Тому в хатніх іконах зустрічаються такі мотиви: перемоги добра над злом, Господнє заступництво, возвеличення праведників і святих.

Прототипами іконографічних тем були первісні магічно-фігурні зображення, які демонстрували зв'язок зі стародавньою системою символів. Символіка, що поринула в підсвідомість, генетичну пам'ять, неначе скерувала рукою митця. Його уміння майстерно виконувати – це не

тільки спритність рук, а вправність усієї психо-фізичної істоти, що творить так само не вимушено, як природа. Не випадково в іконах – в архаїчних духовних символах – чаруюча простота, міра, цілісність.

Образи виконано зі скла, фарби та лискучої позлітки, але їх не можна зводити просто до скла чи барвних матеріалів. Передовсім, це мистецький твір, намальований за певними нормами в конкретний історичний період і відповідним статусом авторів. Отож мало знати властивості матеріалів, технологію, мову виразності, натомість значно важливіше розуміти й оцінювати уявлення про відношення між Господом, людиною та іконою, бо задля цих уявлень образ було створено.

Отже, народна ікона-образ – це згусток сакральної-історичного досвіду, своєрідний духовно-мистецький універсум, що йде з глибини століть та від окремого майстра.

Про істотно складні відношення між хатньою іконою, як сакральним-знаковим об'єктом, і художньою цінністю примітиву уже дещо написано. Однак те втаємничене, що їх єднає й відштовхує, так і не розкрито. Не просто з'ясувати, яким чином приземкуватість і площинність фігур, порушення пропорцій, схематизм і ритмічність структури, дзвінка експресія відкритих контрастних кольорів, надмірна декоративність надзвичайно розкішних квітів співвідносяться зі знаковістю та сакральністю творів, які виражають побожний світогляд митця.

Примітив живе за іншими законами. За ним стоїть наївна мудрість тисячоліть. Чим менше примітив наслідує академічні правила малюнка, композиції й колориту, тим він самобутніший, яскравіший і чарівніший.

Щоразу, коли вникаємо в дивовижну гармонію-дисгармонію ікони на склі, вражаємо силою й щирістю висловлених у ній почуттів. Виявляється, що “неправильні”, переважно незграбні засоби, які застосовують народні митці для втілення сакральних мотивів, служать своїй меті не гірше, ніж вишукане малярство професійних іконописців.

Ікону на склі, вияв народного примітиву, на початку ХХ століття намагалися кваліфікувати як кітч. Звідси таке запізніле визнання її художньої вартості. Утім, слушно міркує Александр Блаховський, що “непрофесійні митці не мають монополії на продукцію кітчу. Кітч народжується від безталання, а ще від природної неспроможності, а не від низької мистецької освіти” [3].

Примітив у народній творчості тісно пов'язаний із символізмом мислення. Чим більше узагальнений примітив, тим більша його семантична місткість. Але для народної ікони на склі це радше виняток, бо малярам подобалося розцяцьковувати твори, неначе писанку або різьблено-інкрустовану річ, надаючи їм щоразу більше деталей: яскравий приклад “любові до збагачення” чи “страху порожнечі”.

Художній світ примітиву створюється в результаті складного синтезу традиції з релігійним і мистецьким досвідом автора. Його невід'ємну частину складають також досягнення професійного сакрального мистецтва, як об'єкта творчого освоєння іконосфери. “Очевидно, примітив виникає на певній стадії диференціації художньої культури в суспільстві, коли стає можливим цей наївний погляд “ззовні” на професійне мистецтво, погляд зацікавлений і спрямований на засвоєння досягнень “високого мистецтва, але не здатний проникнути в його справжню структуру, оволодіти його засобами і методами” [4].

З іконою на склі пов'язані різновиди символів або символічних систем, що вважають сакральними. Їхня семантика, своєрідна таємничість змушує припустити, що зміст образів мав велике значення й вони повинні були впливати на людей, які дивилися на них і молилися до Господа, Богородиці і святих.

Скля, як перший символ, нагадує немовби застигле плесо води. Воно має властивості, які звернені до найдавнішої глибини нашого ества, зв'язує людину з її примітивним минулим. В іконі акцентує чарівну красу мотивів, збуджує уяву й спонукає до сугестивних роздумів.

Конкретну символіку мають барви, але найважливішу – іконографія. Не випадково символом самопожертви часто є ікони із зображенням Розп'яття, Розп'яття з пристоячими, а також святих-мучеників, які прийняли страждання і смерть: св. Варвара, св. Катерина, св. Параскева. Найбільше ікон позначені символом святого заступництва, це передовсім Богородиця Одигітрія, Покрова, Богородиця Неустанної Помочі. Сюди ж долучаємо св. Миколая, що наділений не лише добрими, а й суворими рисами. Ідею духовного возвеличення і радості представляють

сцени Різдва Христового, Коронування Богородиці та Воздвиження Чесного Хреста. Символом справедливості позначені твори “Багач і бідний Лазар”, “Страшний суд”. Мужність, що також належить до християнських моральних чеснот, розкривають теми ікон “Св. Юрій”, “Архангел Михаїл” та св. “Пророк Ілля” (володар стихій на колісниці). Усі символи творять цілісний релігійно-етичний комплекс, важливий для українського народу. Кліфорд Гірц логічно узагальнив: “Саме гроно символів, уплетених у певного гатунку ціле, створює релігійну систему. Для посвячених така релігійна система служить посередником у здобутті істинного знання, розуміння суттєвих умов, у рамках яких належить доконечно прожити життя” [5].

Важливими зображеннями на скляних образах є квіти. Відомо, що рослинно-квітковий орнамент поширився від епохи Ренесансу. В іконописній структурі його застосовували від XVII століття для заповнення тла, іноді для оздоблення одягу та німбів святих. У народний іконопис квіти запроваджено не випадково. Від стародавніх часів “квітка” в українській етнотрадиції мала істотні життєво-стверджувальні ідеї, зокрема символізує життя, творчі сили, відродження, провіщує весну, а в близькосхідній культурі є знаком метаморфози душі. Вінок квітів у слов'ян був символом космічної гармонії [6]. Віддавна “заквітчати” особу, предмет чи середовище означало надати їм найвищої досконалості, завершення.

Квіти на образі зі скла – переважно узагальнених обрисів, іноді можна здогадатися, що це троянда, тюльпан, лілія, мальва чи дзвіночок. Очевидно одні орнаментальні мотиви запозичені з іконопису професійних майстрів, інші – з народного розпису посуду, скринь тощо. Дуже мало незаквітчаних ікон. Переважно намальовані орнаменти у вигляді гілки з однією або кількома квітками. Рідко трапляється одна квітка з трьома листочками без стебла, гірлянда квітів чи віночок. У творах родини Німчиків, рослинні мотиви фантастичних розмірів, а квіти дивовижних форм. Без сумніву декорація (орнаменти, знаки зірок, малюнки драперій та церков), що оточувала і заповнювала іконосферу, надавала образам особливого духовного звучання.

Отже, входження кожного символу в народну культуру визначалося його співзвучністю з етнотрадицією, здатністю майстра його художньо переробити і засвоїти.

Процес появи й запровадження хатніх ікон, виконаних на дереві, полотні чи листовому склі, має соціологічний аспект. Тут перетинаються прямі й опосередковані інтереси образників, покупців-споживачів і священників. Останні виконували винятково регулятивну місію. Наприклад, духовна влада, що вбачала в іконах-примітивах небезпечний кітч, не допускала мальованих образів на склі до церкви, намагалася зупинити їх поширення серед селян. Вона натомість заохочувала до придбання друкованих олеографічних святих. Утім мода на скляні образи була міцнішою за будь-які заборони. У хатній іконі, що сформувалася в напівремісничому середовищі на роздоріжжі нерівномірних впливів “низького” і “високого” мистецтва, були свої традиції, які дозволяли початківцям оволодіти навиками малярства на склі та постачати на ринок більш-менш однорідну за іконографією та якістю продукцію.

Судячи з корпусу творів, які дійшли до нас, “образників” (так називали люди) було небагато, трохи більше десяти. Не кожен із них умів “говорити” власною мовою. Тільки видатні, лише талановиті щиро висловлювалися у своїх іконах. Посередній маляр (а такі теж зустрічалися в народному мистецтві) байдуже копіював зразки, які полюбилися селянам і легко продавалися.

Благодатний матеріал для виявлення внутрішніх переживань митця є парна буковинська ікона (кінця XIX ст.) на жовтому тлі – “Св. Миколай і Св. Варвара”. Тут усе, графічність контурів, пластика форм, тонка злагодженість кольору підпорядковані майстрові для створення незвичайних ликів святих: строги овали обличчя, губи стиснуті, нахмурені брови, прямі носи з ледь наміченими дужками, строга декорація одягу і тла. Це змушує вірити в духовну силу святих, вираз яких на склі справляє глибоке емоційне враження. Так само ікона “Одигітрія” покутського майстра (середина XIX ст.), виконана з віртуозною майстерністю, представляє Богородицю витонченою й шляхетною. Це стосується і твору “Св. Миколай, Розп'яття, Богородиця з Дитятком” (1851), що стали своєрідним архетипом образів, які, залежно від таланту маляра, набували більшої чи меншої сакральності. Отже, ікони показують конкретне відношення до них майстра, що за влучним висловом Іларіона Свенціцького є “зовнішнім проявом внутрішніх відчуттів митця”.



Іноді нестачу сміливості лінійного виконання фігур окремі автори намагалися надолужити пишним квітковим обрамленням, що також подобалося покупцям.

Образники жили в селах і містечках, часто поєднуючи своє ремесло із рільництвом. Завдяки Юзефові Грабовському до нас дійшли спогади сина Петра Німчика з Богородчан: “Родичі мої не лише продавали образи, але також самі образи створювали і то двоякого гатунку: мальовані на склі та відбитки дереворитні (...).

Батько мій... до школи не ходив, читав слабо, тільки побожні книжки, а надписування свого прізвища йшло дуже повільно. Мистецтва малювання навчився у свого батька... Ринком збуту були сусідні містечка... Переважно виїжджав батько на ярмарки. А ще через певний проміжок часу вибирався щороку на славні відпусти. Брав мене батько кілька разів із собою... Подорожі ці, хоч дуже вимучували, але дивовижний мали для мене урок – особливо переїзди через невідомі околиці в зоряну серпневу холодну ніч, і спів бабусі: “Із зірок корона увінчає голову” [7].

Праця маляра й водночас продавця власних творів була нелегкою. Утім, судячи з розповіді, дещо романтичною й корисною, бо давала змогу спілкуватися з людьми. Відбувався тісний творчий та оцінювальний процес.

Перші шанувальники образів на склі середини XIX століття – щасливе покоління, що позбулося кріпацтва. Саме тоді настали різючі зміни. Усі торкнулися розбудови й облаштування нового житла, яке стало світлішим і чистішим. Ікони ж на склі стали своєрідною ознакою нового часу, так само як у середині XX ст. вони несподівано втратили будь-яку привабливість для власників. А тому в повоєнні роки буковинці, гуцули й покутяни з легкістю розлучалися з ними, ніби скляні образи були причиною їхніх бід.

Від початку XX століття не збереглося жодного автентичного інтер'єру сільської хати. І хоча до нас дійшли окремі згадки про те, що хатні ікони розвішували попід стелею в ряд на покутті, тобто на тій стіні поряд з якою стояв стіл чи скриня, усе ж не знаємо ні порядку їх розташування, ні кількості, ні тим паче, як вони поєднувалися з іншими оберегами та елементами оздоблення. Дуже приблизно уяву дають про це синтезовані для огляду хати скансенів і краєзнавчих музеїв.

Безсумнівно, що скляні образи були сакральною доміантою побуту, свідками численних родинних подій, свят і обрядів. Їх купували до нової хати або з іншої важливої нагоди. Ними благословили молодих до шлюбу, синів у далеку дорогу. Ікони були предметом гордості і любовання кожного господаря чи господині, та найголовніше, що перед іконами молилися, зверталися до Господа, просили заступництва у святих.

Малюванням на склі захоплювались та сміливо експериментували відомі художники: Ярослав Музика, Олена Кульчицька, Осип Сорохтей, Олена Шатківська, Маргіт Сельська, а згодом професійні митці молодого покоління та самоук Іван Сколодра [8]. Нещодавно відкриті імена народних майстрів, які працювали в осередках Великий Рожен, Торговиця, Яворів на Івано-Франківщині, які своїми творами протистояли засиллю аматорських “фотоікон” [9]. Поширена думка про цілковите припинення ікономалювання на Гуцульщині та Покутті дуже перебільшена.

Образи на склі, виконані талановитими майстрами-самоучками в другій половині XIX – першій третині XX століття, – феномен мистецтва та сакралізації простору народного житла, частинка духовної спадщини українців.

1. Станкевич М. Рідкісні різьблені ікони-хрести XVII – початку XIX ст. // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – К., 1996. – С.104–109.
2. Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX століть. – Львів, 2006.
3. Włachowski A. Wkład ludowych prymitywów do kultury narodowej w Polsce // Primityvumas mene. – Vilnius: Gervele, 1999.
4. Герчук Ю. Примитивны ли “примитивы”? // Творчество. – 1972. – №2. – С.12.
5. Гірц К. Інтерпретація культур. – К., 2001. – С.154.
6. Nowosielski A. Lud ukraiński. – Wilno, 1857. – S.11.
7. Grabowski J. Malarstwo ludowe // Spylnota Pracy. – 1936. – NS. – S.10.
8. Іван Сколодра: Живопис на склі: Альбом / Авт.-упоряд. В.П.Откович. – К., 1990. – С.9.

9. Шпак О. Малювання на склі другої половини XX ст.: Нові матеріали // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – К., 2003. – С.253–263.

*The author depicts the genesis of glass painting in Ukraine, as a technique of performance. He gives the analysis of the main stylistic periods of the development until the middle of the moment of the beginning of a folk streaming this kind of art. The periods of colour graphics are analysed both with the periods of the painting edition and artisan-narrow-minded painting.*

*Key words: glass painting, technique of performance, folk art.*

УДК 75.03

ББК 85.143

Ярослав Кравченко

## МИСТЕЦЬКІ ЗАСАДИ БОЙЧУКІЗМУ В УМОВАХ РАДЯНСЬКОГО ТОТАЛІТАРИЗМУ НА ПРИКАРПАТТІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Є.САГАЙДАЧНОГО ТА О.КРАВЧЕНКА)

*У статті розглядаються проблеми школи Михайла Бойчука, провідні представники якої були розстріляні 1937 року. Аналізується творчість Є.Сагайдачного та О.Кравченка, що жили й працювали на Прикарпатті в період радянського тоталітаризму 1940–1980-х років.*

*Ключові слова: бойчукізм, український монументалізм, фреска, темпера.*

Самобуття “школа українських монументалістів” – явище рівня світової культури, створена в грудні 1917 року самовідданою багаторічною працею Михайла Бойчука в Українській академії мистецтва, Інституті пластичних мистецтв та Художньому інституті 1937 року перестала існувати.

Великий знавець композиції, колоризму та синестезії, візантійського стилю та мистецтва італійського проторенесансу, давньоруської фрески київських соборів та українського іконопису XIV–XVII століть, народного примітиву та новітнього модерністичного французького малярства, Михайло Бойчук разом з учнями майстерні створював свій стиль українського мистецтва – стиль синтетичний, стиль монументальний за формою та характером мистецького мислення, іменуючи себе “школою українських монументалістів”. Так постають перші розписи Луцьких касарень у Києві влітку 1919 року, монументально-декоративне оформлення Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі 1928 року, яке стало зенітом творчих досягнень бойчукістів та монументальні розписи Червонозаводського театру в Харкові 1933–1934 років, де вже мистцям прийшлося піти на поступки “косіорівським повчанням” соціалістичного реалізму.

Спочатку жартівлива, але з виразним розумінням значущості явища, аж ніяк не образлива назва художників цієї групи – “бойчукісти”, набула зловісного характеру в критичних виступах та публікаціях радянської преси, закріпилася за ними вже як вияв зневаги й образи, як визначення

\* У вступній статті каталогу виставки “Бойчук і бойчукісти, бойчукізм”, що експонувалась у Львівській галереї мистецтв, упорядники О.Ріпка та Н.Присталенко “подають численні імена бойчукістів, починаючи з 1917 року”. Так, “у 1917–1922 роках у майстерні монументального мистецтва М.Бойчука вчили В.Седляр, І.Падалка, Т.Бойчук, О.Павленко, С.Колос, А.Іванова, Т.Бауман, О.Сахновська, К.Бородіна, М.Трубецька, І.Липківський, Т.Цимлова, К.Хіллер, П.Іванченко, М.Азовський, Р.Лісовський, О.Лозовський, Г.Налепінська, В.Бура, Н.Хазіна (Мандельштам). Працювали в майстерні досвідчені митці С.Налепінська-Бойчук, Є.Сагайдачний, М.Касперович, І.Врона, бували К.Антонович, Б.Кратко, І.Плещинський. До другої генерації учнів (тобто в 1923–1930 роках. – Я.К.) належали О.Мизін, О.Бірюков, М.Шехтман, М.Рокицький, К.Гвоздик, М.Юнак, Є.Холостенко, Н.Ріхтер, П.Горбенко, О.Кравченко, К.Єлева, В.Кутинська, Г.Гізлер, О.Юнак”. Див.: Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки / Автори-упорядники О.Ріпка та Н.Присталенко. – Львів. – 1991. – С.32. Однак спостерігаємо тут прикрі неточності. Так М.Азовський закінчив інститут у 1928 р., О.Сахновська навчалась у 1923–1929 роках, В.Бура вступила на навчання лише 1923 р., а К.Єлева, навпаки, навчався в 1917–1922 роках, пізніше викладав у Київському художньо-індустріальному технікумі. Водночас не згадано Є.Піскорську, А.Йогансен та інших.

небезпечної приналежності до формалістів-модерністів (що в радянських умовах одразу ж отожднювалось ще й з буржуазним націоналізмом), як тавро, яке перетворило їх із “товаришів по праці” на “товаришів по нещастю”. Їхній мистецький шлях, їхня мистецька доля складалась не так, як уявляв собі Учитель, як мріяли вони самі. Кожен випив свою чашу до дна [2, с.47].

“Вони були тільки люди. Селянські сини – високі інтелігенти України. Коли за ними замкнули тюремну браму, коли їх поголили й зодягли у сірі скорбні хламиди, з’ясувалося, які ж бо вони безборонні. Їх можна було щохвилини принижувати, можна було бити, можна було розстріляти..., – писав історик Сергій Білокінь, – Але в своїх душах вони несли такі могутні творчі можливості і стільки краси, що сьогодні... це стало щонайвищою мірою” [1].

“Чотирьох геніїв українського та світового мистецтва” – професора Михайла Бойчука з групою найближчих однодумців: Софією Налепинською-Бойчук, Василем Седлярем та Іваном Падалкою – “кати НКВС розстріляли 13 липня горезвісного 1937 року”. Наступного року – 7 травня 1938 року не стало Миколи Касперовича [1, с.8].

Ряд учнів: Антоніна Іванова, Олександр Мизін, Оксана Павленко, Кароль Хіллер, Мануїл Шехтман – урятували своє життя, вчасно виїхавши з радянської України. Решту ж – Сергія Колоса, Євгена Сагайдачного, Онуфрія Бізюкова, Кирила Гвоздика, Охріма Кравченка, Миколу Рокицького, Марію Юнак та багатьох інших – упродовж 30-х років вилунали, засудили, заслали, вдушили, змусивши змінити свій фах та переконання [8]. Як написав пізніше дослідник українського мистецтва 20-х років Дмитро Горбачов: “Український авангард збили у польоті зенітки сталінського терору. Розстріляно бойчукістів, фізично покалічено їхні картини, а також картини художників, які працювали під впливом “ворогів народу” [7, с.10].

Одні з них, так і не позбувшись страху, тихо померли, навіть не згадуючи про своє покликання. Інші ж, повернувшись із тюрем та заслань, “не хотючи кривити душею перед пам’яттю свого Вчителя”, і далі продовжували творити в затхлому радянському середовищі, працюючи “для себе, не маючи ніяких намірів прославитись на виставках, змагаючись з “геніями” соцреалізму”, вони донесли до кінця 80-х років принципи й мистецькі настанови Михайла Бойчука.

Серед них – два вихідці з Великої України – Євген Сагайдачний (1886–1961) та Охрім Кравченко (1903–1985), що знайшли на Прикарпатті гідне підґрунтя для продовження й розвитку традицій несправедливо зацькованої тоталітарним режимом школи.

Уродженець Херсона, міста, яке дало українському мистецтву авангарду ціле сузір’я імен: Д. і В.Бурлюки, О.Кручених, М.Ларіонов, В.Мейерхольд, – Євген Сагайдачний ще в дитячому віці переїхав до Петербурга. Закінчивши Першу гімназію, юнак вступає на юридичний факультет Університету, але швидко залишає навчання. Улаштувавшись юнгою на торговому кораблі, відвідує Каїр, Константинополь, Неаполь, де знайомиться з єгипетським, візантійським та ренесансним мистецтвом, а також із сучасними європейськими течіями кубізму й футуризму. Його покликанням стає малярство і скульптура. Однак Петербурзька академія мистецтв з її “засушеним академізмом” не вабила Сагайдачного. І навчається він у приватних студіях-майстернях професорів-художників Д.Кардовського та Я.Цюнглінського, популярних в молодому мистецькому середовищі столиці. Певний час художник відвідує заняття в училищі барона Штігліца, де активно пропагувались пошуки в царині народного мистецтва.

Захоплення авангардом приводить молодого Сагайдачного до мистецьких угруповань “Вінок” Д.Бурлюка та “Трикутник” Н.Кульбіна, де виставляв свої твори в 1909–1910 роках. У листопаді 1909 року молоді мистецькі сили Петербурга створили мистецьке об’єднання “Союз молодіж”, “в якому Євген Сагайдачний відігравав значну роль”. Перша виставка новоутвореної групи відбулась у березні 1910 року в Петербурзі та Ризі. Є.Сагайдачний експонував свої авангардні композиції “Медальйон” та “На світанку”. Того ж року художник виставив свої твори в Москві на виставці найрадикальнішої авангардної групи Росії – “Бубновий валет”. Випробувавши себе в різних направах авангардного малярства, художник разом із С.Бодуен де Куртене, ученицею школи Михайла Бойчука паризького періоду, та М.Ле-Дантю, якому належить честь відкрит-

\* До кінця 30-х років кривава “чистка” охопила всі прошарки творчої інтелігенції України. І коли репресії падали на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття заляканого суспільства. “Ми знімали шари”, – похвалявся цими подіями кремлівський сатрап Лазар Каганович [11, с.21].

тя творчості грузинського примітивіста Ніко Піросманашвілі, (Піросмані) на виставках “Союзу” пропагують “ідею первинності в мистецтві примітиву та народної творчості”.

За порадою С.Бодуен де Куртене 1911 року Є.Сагайдачний їде до Львова, де група “неовізантійців” М.Бойчука готується до фрескових розписів молільні Дяківської бурси. Під керівництвом останнього вивчає техніку та пізнає секрети темперного яєчного розпису, знайомиться з основними засадами бойчуківського “неовізантизму”. Зараз важко встановити, які розписи молільні були виконані художником, але взявши у них участь, Євген Сагайдачний “об’єднав в єдину цілісну систему мистецтво українського авангарду, що розвивався по обидві сторони кордону”.

Повернувшись у Росію, художник разом з українськими мистцями М.Ларіоновим та Г.Гончаровою, прихильниками мистецтва примітиву, у 1912–1913 роках виставляється в лівому об’єднанні “Ослиний хвіст”. Твори цього періоду: “Турки у човнах”, “Вулиця в Туреччині”, “Носильники”, “Мул”, “Коні” – за стилевими ознаками можна визначити як “неоімпресіоністичний примітив”. У наступні роки Є.Сагайдачний губиться серед строкатої невизначеності атмосфери мистецького життя Москви і Петербурга [18].

Восени 1917 року Є.Сагайдачний переїжджає до Києва, працює художником у театрах міста. 1919 р. Українська Академія мистецтв відряджає мистця до Ніжина – підвищити підготовку мистецьких кадрів у художніх майстернях. А відтак – у Миргородський керамічний технікум, де він викладав рисунок, малярство та скульптуру.

1922 року УАМ присвоює художнику Сагайдачному звання професора, доручає організацію скульптурного факультету й викладання дисциплін скульптури та рисунку. Під впливом професора М.Бойчука мистець розвиває ідеї монументалізму, вивчає давні фрескові розписи українських церков, колекціонує народну вишивку й килими.

За завданням УАМ Є.Сагайдачний разом із друзями-бойчукістами В.Седлярем, О.Павленко, П.Іванченком, К.Бородіною підняли на високий професійний рівень Межигірський художньо-керамічний технікум, який у 1928 р. було реорганізовано у вищий навчальний заклад, закритий, однак, радянською владою 1930 року.

Восени 1925 року було організовано АРМУ, у склад ініціативної групи якої поряд із Д.Бурлюком, А.Петрицьким, М.Бойчуком, В.Седлярем, І.Вроною входив і Є.Сагайдачний.

Станкові твори мистця, виконані у 20-ті роки в техніці яєчної темпері, свідчать про своєрідність відображення автором народного життя. На картині “Вулиця” буденна сцена сільського життя, сміливо стилізована, перетворюється в монументальну композицію. А в картині “Бандурист” стилістика народної картини вдало поєднана з новітніми досягненнями в трактуванні форми й композиції. Так само у творі “Молодиця” синтез традиційного й сучасного мистецтва створив самобутній образ української жінки.

Окрім живопису творчо стилістичні пошуки Є.Сагайдачного проявились у скульптурі, яку можна умовно охарактеризувати, як “кубофутуристичний бойчукізм”. Однак пластичні композиції – “Робітник з молотком”, “Жінка навколішки”, “Жінка в плахті”, “Жінка, яка молиться” – відомі лише з літературних джерел – були знищені в період боротьби з “антинародним формалізмом”.

У зв’язку з початком активних репресій проти діячів української культури в Київському художньому інституті, Є.Сагайдачний 1932 року змушений був перевестись у пролетарський Луганськ – для викладання на робфаку художніх дисциплін з підготовки вступників до реорганізованого Київського інституту пролетарської мистецької культури. Навчав майбутніх студентів малювати фрески й самим виготовляти темперні фарби, розтираючи природні пігменти з яєчним жовтком. За сумісництвом викладав рисунок та живопис в художньому технікумі Луганська (1932–1936) та Дніпропетровська (1936–1937). Після участі в офіційних виставках в Луганську (1934) та в Сталіно (1935) твори художника потрапили під графу “формалізму”. Однак звинуватити одного із засновників російського авангарду в “українському буржуазному націоналізмі” не вдалось, що й зберегло Є.Сагайдачному життя трагічного 1937 року.

“Смертний вирок замінено штучним забуттям та виселкою на периферію”.

1944 року, після звільнення Луганська від фашистів, у місті – холод, голод, розруха. Чіткий поділ на класи: у паспортах позначки – “був при окупації”, “у полоні”, “родичі репресовані”. Уникаючи можливих репресій та переслідувань з боку НКВС, Є.Сагайдачний, влашто-

ується на посаду методиста обласного Будинку народної творчості й переїжджає до Чернівців. За сумісництвом викладає в місцевому ремісничо-керамічному училищі.

На запрошення директора Косівського училища прикладних мистецтв О.Соломченка 1947 року художник із дружиною переїжджає до Косова на викладацьку роботу. Тут читає курс з історії мистецтва, веде заняття з рисунку, живопису та скульптури. Як згадував О.Соломченко: “Студенти любили відвідувати його лекції, бо Сагайдачний викладав матеріал доступно, природньо, живою мовою, а не сухими трафаретами” [12].

Художник щиро захоплюється природою, життям та побутом Гуцульщини – малює краєвиди, зарисовує характерні типи на празниках та ярмарках, фіксує дерев’яні церкви та житла, фрагменти інтер’єрів, зразки вишивок та ткацтва – “Ярмарок у Косові” (1946), “Кони на випасі” (1949), “З Соколівки до Яворова” (1951), “Квіти бараболі” (1952), “Хата Гринюка” (1954).

У середині 50-х років разом із художниками-бойчукістами киянином Сергієм Колосом та львів’янином Охрімом Кравченком започаткував виїзди на пленери мальовничих краєвидів Яворова, Ясенова, Річки, Брусного та Пістиня (львівські художники кола Р.Сельського та Г.Смольського більше полюбили “карпатські сезони” в Дземброні та Космачі, започатковані ще К.Сіхульським). До цього періоду відносяться твори: “Вербовець” (1956), “Дорога на Пістинь” (1957), “Дорога на Яворів” (1958), “Смодне” (1959), “Околиця Косова” (1960).

Водночас художник захопився збиранням праць народних умільців різьбярства, ткацтва, писанкарства та мосяжництва як сучасних, так і минулого століття. Згодом ця колекція творів народного мистецтва стала основою міського музею декоративно-ужиткового мистецтва Гуцульщини XVIII–XX ст.

Аналізуючи косівський період творчості Євгена Сагайдачного, професор В.Овсійчук 1968 року писав: “Він зміг сказати про гуцулів своє слово. У численних зарисовках, акварелях, художник не прагне до красивості, а навпаки, уникає найменшої поверхової ілюстративної констатації... Він любить змальовувати гуцулів біля своїх хат, на майданах біля церкви, а ще більше – на ярмарках. Ось де його шукання минулих років не пройшли марно. У цих композиціях досягнута монументальність при ощадних художніх засобах...” [13]. Як проповідував колись товариш і Учитель – Михайло Бойчук.

Спекотного серпневого ранку, як завжди, Євген Сагайдачний вибирався з улюбленим етюдником на мандрівку в гори. Але серце сімдесятип’ятирічного художника не витримало далекої дороги...

А посмертна виставка творів Євгена Сагайдачного відбулась у Львові 1969 року.

Після закінчення художньої студії в Білій Церкві та навчання у Київському художньо-індустріальному технікумі, восени 1924 року Охрім Кравченко вступає на малярський факультет КХІ. Виявивши великий інтерес і проявивши певні здібності до монументального малярства, майбутній художник був зарахований у групу професора Михайла Бойчука.

І вже в перших творах художника, які дійшли до нашого часу – станкових роботах “Хата мого дитинства” (1924), “Біля терниці” (1929), “Старий млин” (1930), дипломному розписі на стіні КХІ “Копання картоплі” (чудом збереглося фото ескізу роботи) та ряді рисунків вуглиною і серії зарисовок 1927–1930 років відчувається, що саме в монументальному малярстві, зверненому до широкого кола глядачів, бачив О.Кравченко основний напрям розвитку української художньої культури нового типу. Адже в середині 20-х років вважалося, що “лише в фресці можна послідовно розгорнути сюжет, не один окремо взятий епізод, а подати факти в їх діалектичному розвитку”. І до того ж “мова монументального живопису стисла, узагальнююче чітка, як мова вправного оратора”, – читаємо у мистецтвознавчій літературі того часу [10, с.23].

Після закінчення в 1930 році КХІ художник несподівано був заарештований і “за систематичну антирадянську діяльність” засуджений на заслання до Котласа, що на Північній Двіні. Пізніше – вислання на Урал – Свердловськ, Казань, Куйбишев.

І лише перед самою війною О.Кравченку було дозволено повернутись в Україну – до Кривого Рогу. Вимушено залишившись в окупації, працює художником у часописі “Дзвін”, оформляє збірку поезій М.Пронченка “Кобза” та роман А.Кашенка “Під Корсунем” (1941–1942). Потім перебирається до Чигирин, а відтак улітку 1943 року – до Києва.

“Київ, з руїнами Хрещатика, дуже непривітний. Суцільна темрява без електороосвітлення, холод, голод...”. За допомогою архітектора П.Костирка влаштовується в майстерню монументального розпису церков, приймає участь у Другій художній виставці українських художників (акварель “Кам’яна гора в Чигирині” та малюнок “Портрет бандуриста”) у червні 1943 року.

Унікаючи можливих повосіпних переслідувань і репресій, О.Кравченко як методист Центрального Будинку народної творчості в руслі політики “ефективного й швидкого впровадження постулатів найпередовішого мистецтва” 1946 року переїжджає до Львова. Тут його запрошують викладачем стінної поліхромії в училище прикладного та декоративного мистецтва, а згодом і до новоствореного ЛДПДМ.

Але, будучи “людиною твердих переконань”, швидко опинився в колі “ненадійних приїжджих”. Пропагуючи національні принципи та лаконічні форми монументального мистецтва, О.Кравченко був звинувачений “борцями за реалістичне радянське мистецтво” у “формалізмі” та, як і ряд інших художників, звільнений з викладацької роботи. Тому змушений був зайнятися напівлегальним малюванням іконостасів та монументальними розписами церков – у Золочеві (1956 р.), Оброшині (1958 р.), Яворові біля Косова (1958 р.) та інші.

У своїх мистецьких переконаннях О.Кравченко, відкидаючи “здобутки передвижників та соцреалістів”, водночас стояв осторонь художників “львівської школи”, не завжди сприймаючи формальні колористичні пошуки Р.Сельського чи К.Звіринського, шукаючи в галичанах перш за все “свідомого українця”. І доля та ідентичні переконання зводять його з О.Кульчицькою, М.Федюком, звільненою із заслання ученицею М.Бойчука “львівського періоду” Я.Музиною, О.Шатківським, В.Островським та ін.

Стимульований процесом національного відродження часів “хрущовської відлиги” О.Кравченко зайняв у художньому житті Львова власне місце, переконливо й послідовно стверджуючи на своїх полотнах принципи монументалізму. Саме в них вбачав художник вияв великої національної художньої традиції, засвоївши у свого Вчителя потяг до національної тематики, “вічних тем” народного буття, відображених у “цільній лаконічній формі монументального, ніби понадчасового образу-символу”. Твори художника своєрідні: лаконічні й чіткі композиції трактовані в манері умовного площинного зображення, уміле поєднання об’ємно-просторових елементів з декоративними акцентами, стримана колірна гама, для якої характерні вміла градація барв і відтінків, точність контрастних зіставлень, делікатність градації основного тону, до того ж художник працював у старовинній техніці яєчної темпері, не вживаючи у своїй палітрі фарб фабричного виробництва (як це було і в майстерні Бойчука), завдяки чому живописна фактура його полотен нагадує древні фрески.

Майже у всіх своїх роботах, будь то станкове полотно чи вкладена в дерев’яну пачку фреска, художник кладе в основу композиції якусь певну дію: пасе вівчар вівці – “Вівчар” (1960), замислився робітник у буфеті – “За пивом” (1961), напружено зігнулась жінка над білизною – “Прання на річці” (1963), грають у міському сквері в доміно вдало вихоплені із життя “типи” – «“Гра в “козла”» (1964); зосередились у задумі бувалі козаки – “Слухають думу” (1967) чи виграють хвацьку коломийку троїсті музики – “Весільні музики” (1970); чистять жінки-колгоспниці буряки під “уважним керівництвом” бригадира та парторга – “Очистка буряків” (1971), чи послушли на лаві в поїзді стомлені пасажири – “В дорозі” (1970), а чи провадять жваву розмову про останні сільські новини дві бабусі – “Подруги” (1980). Цей прийом дає художнику можливість показати людей у характерних позах, підкреслити певний жест, вираз обличчя. При цьому митець вибирає саме той момент дії, коли вона охоплює всіх її учасників, організовує їх взаємовідносини. Завдяки цьому він добивається завжди природньої композиції, яка при манері умовного площинного трактування зображення має вирішальне значення, бо створює ту психологічну напруженість, ту атмосферу життєрадості, без якої нема справжнього твору малярства!

Полотна О.Кравченка легко уявити на площині стіни. “Як жаль, що львівські громадські інтер’єри не є прикрашені Вашими фресками”, – записала у книзі відгуків персональної виставки мистця 1985 року львівська художниця Л.Крип’якевич, – вони були б органічні на ній – ці статичні замкнуті композиції, сповнені внутрішнього життя, ці неяскраві приглушені співвідношення – митець у всій своїй творчості залишався вірним принципам художника-монументаліста, сформованого школою Михайла Бойчука [8].



1. Білокінь С. З-під неправди повертається до нас видатний художник Михайло Бойчук // Україна. – 1988. – №9. – С.11–12.
2. Білокінь С. Межи Сціллою і Харибдою // Образотворче мистецтво. – К., 2003. – №4. – С.8–15.
3. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки / Автори-упорядники О.Ріпка та Н.Присталенко. – Львів, 1991. – 88 с.
4. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество: Михаил Бойчук и его школа. – К., 2005. – Ч.99. – 32 с.
5. Виставка творів Охрима Кравченка: Каталог / Автор тексту та упорядник Я.Кравченко. – Львів, 1984. – 10 с.
6. Волошин Л. “Бойчукіст” Охрім Кравченко // Образотворче мистецтво. – 1998. – №2. – С.19–21.
7. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930-х років. – К., 1996. – 230 с.
8. Кравченко Я. Охрім Кравченко (1903–1985) / Вісник Львівської Академії Мистецтв. – Львів, 1998. – Вип.9. – С.195–205.
9. Кравченко Я. Уціліла плеяда мистецької школи Михайла Бойчука // Вісник Львівської Академії Мистецтв. – Львів, 2000. – Вип.11. – С.16–25.
10. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. – Львів–Київ: Оранта, 2005. – 311 с.
11. Лобановський Б. Український живопис в лабетах перебудов (від джерел соцреалізму до 1980-х рр.) // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. – К., 1998. – С.11–89.
12. Нога О., Кодлубай І. та ін. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду: Євген Сагайдачний. Михайло Гаврилко. Наталія Давидова. – Львів, 1994. – С.6–39.
13. Овсійчук В. Художник Євген Сагайдачний // Жовтень. – 1968. – №1. – С.115–121.
14. Охрім Кравченко. Виставка творів. Каталог / Упорядник М.Батіг. – Львів, 1973. – 14 с.
15. Ріпка О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. – Львів: Каменярь, 1986. – 287 с.
16. Сагайдачна З. Чуйне серце художника // Жовтень. – 1971. – №10. – С.94–114.
17. Сидор О. Чистий голос Охрима Кравченка // Образотворче мистецтво. – 1992. – №1. – С.14–16.
18. Соломченко О. Євген Сагайдачний // Образотворче мистецтво. – К., 1999. – №1–2. – С.75–77.

*The problems of school of Mykhajlo Boychuk are examined in the article, the main representatives of which were shot up in 1937. Creative work of Yevhen Sahajdachnyj and Ohrim Kravchenko, which lived and worked in Prykarpattya in the period of soviet totalitarianism of 1940–1980 years is analyzed.*

*Key words: boychukism, Ukrainian monumental art, fresco, tempera.*

УДК 7.071.1:75

ББК 85.12

Ірина Дундук

### САКРАЛЬНИЙ НАПРЯМ ТВОРЧОСТІ ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ

*У статті частково висвітлено твори на релігійну тематику видатного українського художника другої половини ХХ ст. Опанаса Заливахи. Указано на своєрідність творчого трактування євангельських сюжетів та філософсько-релігійних полотен художника.*

*Ключові слова: релігійна тематика, український релігійний живопис, філософське трактування.*

Вітчизняний релігійний живопис, попри свою безперечну популярність, особливо з кінця минулого століття, і досі залишається поза увагою дослідників. Тому очевидним є той факт, що переважна більшість науковців досліджує мистецтво, яке безпосередньо пов'язане з релігійним культом. У науковій літературі минулого століття було здійснено спробу розмежувати поняття “релігійне мистецтво”, “мистецтво, пов'язане з релігією”. Останнє поняття включає в себе сюжети на релігійно-містичну тематику й припускає можливість їх невідповідності релігійно-естетичній догматиці і невикористання в богослужбових обрядах.

Ці два напрями – культове мистецтво та позацерковне мистецтво, на думку Л.Рачевої, зобов'язані один одному своїм існуванням й динамікою культурно-художньої еволюції. Однак встановити межі відмінностей між ними можливо лише в теоретико-пізнавальній площині [5, с.57].

Велика кількість полотен видатного майстра пензля, патріота, філософа, вірного сина своєї землі Опанаса Заливахи торкаються релігійної тематики. Творчість Опанаса Івановича з

1961 р. безпосередньо пов'язана з Прикарпаттям. Митець свідомо обирає для постійного проживання край, де на той час були живі народні традиції й ремесла, була високою релігійна та національна свідомість. А до цього були: дитячі роки у Приморському краї, куди сім'я Заливахи переїхала, рятуючись від голодної смерті 30-х рр., зі Слобожанщини; навчання в Іркутському художньому училищі, Ленінградській академії мистецтв, звідки був відрахований за антирадянську пропаганду; продовження навчання 1953 р. в Інституті живопису, скульптури та архітектури ім. Рєпіна; робота в Тюменському художньому фонді.

Уже з 1962 р. Опанас Іванович починає активно співпрацювати із середовищем київського Клубу творчої молоді”, 1964 р. створює для Київського Університету спільно з Алою Горською, Людмилою Семікіною, Галиною Зубченко легендарний вітраж на шевченківську тематику, що був рішуче розчавлений “комуністичним кулаком”. Потім, 1965 р., арешт, за ним – п'ять років тюремного ув'язнення, звільнення 1970 р., робота в галузі книжкової графіки, оформлення інтер'єрів громадських приміщень, а також щоденна праця на горищі в майстерні. Результати цієї напруженої праці вдалося оприлюднити лише 1988 року, бо тоді, під час горбачовської “перебудови”, було знято багаторічну заборону самого імені “Заливаха” і стало можливим влаштовувати персональні виставки художника. Невтомна праця думки й пензля майстра продовжувалась до самої смерті у квітні 2007 року.

Вибір шляху поступу власного я: чи то до храму – служити Вищому абсолюту Добра і Світла, чи животити “за методом соціалістичного реалізму Комуністичної партії” – таке непросто завдання поставало свого часу перед кожною творчою людиною. Такий вибір постав і перед Опанасом Заливахою, власне тут, на Прикарпатті. У цей час тривало духовне становлення митця, воно було важким, тернистим і згодом перепланилось у високу професійну майстерність, бо він постійно шукав нових образів. Приходило розуміння, що зображення саме по собі не є твором мистецтва, мистецька річ має бути наповнена духом творця [2, с.7].

Художник усе своє творче життя дуже тонко відчуває позапросторову, іншими словами релігійну, константу, спільну для безмежної координат відліку – духовність з її незмінними найвищими критеріями моралі. Ці високі критерії, своєрідна “етика зусиль” шістдесятників не дали перетворити Україну в безрідну територію. “Україна була їхньою Церквою; відчуттям ліктя, жертвності в ім'я спільної ідеї і дружби, чистоти помислів, послідовності вчинків лишалася непорушною моральною нормою”, – констатує Ольга Петрова – мистецтвознавець, відома дослідниця українського живопису другої половини ХХ ст. [4, с.82]. Тому совість і творчість Опанаса Заливахи завжди перебували в гармонійній єдності.

Усе своє нелегке життя художник був одним із тих небагатьох представників творчої інтелігенції, хто вибрав шлях обстоювання права свого народу мати власне національне мистецтво, розвивати свої естетичні традиції, прагнув сягнути глибин першовитоків української образотворчості [2, с.5].

Уся його творчість була надзвичайно різноманітна. Тематична палітра митця захоплює своїм різноголоссям. Але особливо цікавими, зокрема, зважаючи на час створення, є теми релігійно-філософського спрямування. У цих творах митець дивовижно синтезував не тільки праслов'янські знаки-символи, але й художні традиції візантійського іконопису, з якого черпав одухотвореність, чистоту образу, площинність трактування форми, українське ікономалярство на склі, народне мистецтво. Його новаторство полягало також і в нетиповому осмисленні історично сформованого сюжету. Ризиковано експериментуючи з “немистецькими” техніками, Опанас Заливаха зберіг сакральність народної картини [3, с.55].

Попри звернення до релігійно-філософських сюжетів, його манера композиційної побудови майже кожного твору мала пряме звернення до Вищого абсолюту (перевага вертикалей). Це слушно зауважив Михайло Горинь: “Я довго намагався збагнути філософську манеру художника і зауважив, що у нього майже відсутня горизонтальна динаміка, а ці вертикальні промені інформаційно-енергетичного пульсування у вись – надають полотнам якогось вищого сенсу” [3, с.12].

Кожен твір майстра можна сприймати як ікону, адже з його полотен струменіє чиста енергія гармонії, а ідейний зміст зображеного заклично промовляє до нашої свідомості то Шевченковим словом, то молитвою, то тужливою народною піснею, то скупим словом протоколів комуністичних катів. Усе життя й творчість майстра наскрізно пронизані релігійною свідо-

містю, звідси його почуття, думки, діла. Чи то в портретах, чи то в Євангельських сюжетах, – усе сповнене якоюсь печаттю святості, духовної сили [1].

Можна дещо посперечатись із думкою Б.Мисюги: “Розуміння Опанасом Заливахою християнства ніколи не межувало з філософським заглибленням у тексти Євангелія. Його більше цікавило те, що поєднувало християнську віру з праслов’янським світоглядом” [3, с.57]. Але в багатьох дискусіях Опанас Іванович доводив своє власне глибоке філософське розуміння Євангельських текстів та неодноразово цитував напам’ять цікаві йому уривки з них. Його хвилювали головні, сутнісні засади віри, тому й цікавився прадавнім українським світоглядом, християнством, буддизмом, синтоїзмом тощо.

У його творчому трактуванні традиційна християнська іконографія отримувала новаторське звучання. Найбільш часто художник втілює образ Богородиці. Іконографія його полотен із цієї тематики доволі обширна: Знамення, Покрова, Оранта. Так світла постать Богородиці з надзвичайно сумним обличчям та опущеними додолу руками вміщена на темно-синьому фоні, розбурханому неначе штормове море “класичними” площинами Опанаса Заливахи. Такий фон надає постаті матері Божої особливо патетичного характеру (“Богородиця”, 80-ті рр., полотно, олія, 120x54 см). Почорнілий від горя й страждань лик Богородиці-Покрови уособлює не лише християнський ідеал, а й утілює образ багатостраждальної України. Вона тримає жовто-блакитний омофор, як символ відродження української нації (“Покрова “Берегиня”, 1994 р., картон, олія, 44x79 см).

Нестандартно композиційно прокадровано зображення Богородиці Знамення. Її сповнений тривоги погляд направлений не, як прийнято на іконах, фронтально, а вправо, традиційну позу рук свідомо замінено на рефлекторний захисний рух – уберегти дитя від небезпеки (“Знамення”, 1990-ті рр., полотно, олія, 43x70 см). Можливо, це була ще одна спроба візуальної молитви майстра за долю молодій українській державі. Подібне ідейне спрямування – доля нації, незалежність України, на той час ще не здобутої, має сюжет Пієта. Змарніла від болю й страждань Богородиця немовби оплакує незалежність України, яку уособлює розпростерте тіло Христа, оповите жовто-блакитним знаменом. Поряд постаті жінок з піднятими розпачливо вверх руками, бані церков та вартові табірні вежі – усе те, що мала впродовж сімдесяти радянських років Україна – долю якої оплакує Богородиця (“Пієта”, 1989 р., полотно, олія, 56x92,5 см). Подібно вирішено ще одне полотно Пієта, де Богородиця – молода жінка в національному вбранні, а площину тла заповнено більш лірично – силуетами дерев (“Пієта”, 1985 р., полотно, олія, 52x5 см).

В усіх творах художника з Богородичною тематикою червоною ниткою проходить збірний образ християнських чеснот, в якому жінка – любляча матір, милосердна сестра, чутлива супутниця життя і Заступниця християнського люду перед Богом, нарешті, – це і Мати-Україна. Місійний образ матері, що випроваджує свого сина на ймовірну загибель заради спасіння людства, реалізований також у ряді епічних полотен – “У полі”, “Молитва”, “Покаяння”, “Козацька мадонна” та ін. [3, с.57].

“За неї Господа молім” – один із багатьох творів, де художник зображає Шевченка. Тут український Пророк представ із молитовно складеними руками, дещо нахиленою головою, а за спиною в нього – Богородиця-Оранта, сповнена внутрішнього світла та національного звучання. Тому мажорна світлоносність яскравих декоративних зіставлень ультрамарину та жовтого кадмію в силуеті Богородиці якраз і є сміливим кроком до нової якості у вирішенні образу Шевченка (“За неї Господа молім”, кін. 80-х рр., полотно, олія, 90x60 см). Вибудовуючи нові версії фігуративних мотивів “Мамає”, “Одигітрі”, “Покрови”, Опанас Заливаха з відважністю народного майстра витримує одночасно в барві та тоні тонке пограниччя “гармонія-дисгармонія”. Тоді він уже не є аскетом-мислителем, але – активним маніфестантом нової дійсності [3, с.127].

У вирішенні сюжету Святий Юрій Змієборець майстер не змінює своєї творчої манери, тому домінантами є динамічна вертикаль постаті святого Юрія, що рішуче розсікає змія, що червону потвору, та вишукано-пластичне трактування силуетів дівчини, хати, коня. Це епічний образ мужнього воїна-визволителя українського народу, що звільняє його від панування “червоного комуністичного змія” (“Юрій Змієборець”, 1980-ті рр., картон, олія, 65x95 см).

Світло, злагода, чистота виливаються сильним потоком на глядача зі ще одного творчо потрактованого майстром агіографічного сюжету Святий Віра, Надія, Любов. У цій роботі є золото й барвистість софійських мозаїк, локальні плями й кольори народного мистецтва, а головне –

мажорний настрій, що сповнює надією та огортає любов’ю. Постаті святих строго вертикальні, лики прописані дуже загально, але кожна має свій символічний жест рук: Віра – молитовно склала руки; Надія – опустила руки й покійно зімкнула їх; Любов – поклала праву руку на серце (“Віра, Надія, Любов”, 1980-ті рр., полотно, олія, 98x100 см).

“Епічність – характерна ознака полотен художника середини 1990-х років. Вона є вислідом того, що в художника виникла внутрішня потреба синтезувати мистецькі шукання”, – вважає Б.Мисюга [3, с.127]. Але епічністю сповнена вся творчість Опанаса Заливахи від самого початку, особливо це стосується його філософських полотен із назвами, що мають глибокий релігійний відтінок. Прикладом цього можуть бути декілька його творів з однаковою назвою “Храмове”, але виконаних у різний час. Силует сивого, мудрого старця вишукано переплітається із силуетами тризуба, свічки, храму та ритмічними вертикалями прямокутної форми, що наповнюють напруженою цю картину (“Храмове”, 80-ті рр., картон, олія, 81x43 см). Якщо дивитись на пізніше вирішення цього сюжету, то поринаєш у загадковий світ із надзвичайно ущільненим простором, основою якого є численні людські силуети, що коливаються немов безкрайній океан, над якими височіє храм. Полотно відтворює радість митця від тих, хай невеликих, але позитивних змін у свідомості українського народу – повернення до Бога, часткове національне прозріння (“Храмове”, 1998 р., картон, олія, 62x92 см).

Глибокі роздуми над поняттям духовності майстер розгортає перед глядачами своєрідним “Іконостасом” із традиційних, улюблених українцями, ікон, чільне місце серед яких належить зображенню Христа. На передньому плані зображення невелика постать Богородиці із благально піднятими руками, обабіч – білі хрести, через які проглядаються хрести сплюндрованих козацьких та стрілецьких могил (“Духовність”, 1997 р., полотно, олія, 84x84 см). Поняття “молитва” в Опанаса Заливахи подібне за змістом до поняття “духовність”, але зображає його він зовсім іншою композиційною побудовою: чіткі вертикальні ритми синіх та чорних ліній виділяють пластичні фігури Богородиці та Христа, які символічно розривають міцні, графічні, темні лещата буденності (“Молитва”, 90-ті рр., картон, олія, 72x80 см).

Сучасні, світлі, пророчі, філософські образи Христа, Богородиці, святих, створені Опанасом Заливахою, так необхідні нам, мають слугувати зразками сучасним майстрам церковного та світського мистецтва, адже вони є ілюстрованим літописом українського народу. Його полотна на релігійну тематику є джерелом Божої благодаті, заклик до пошуку себе, свого коріння, бо, за словами самого Заливахи, “...хтось мусить дивитись в майбутнє українськими очима” [3, с.133].

1. Головацький Б. І один у полі воїн. Пам’яті Опанаса Заливахи // [www.infoukes.com/newpathway/35-2007](http://www.infoukes.com/newpathway/35-2007).
2. Опанас Заливаха. Альбом-каталог / Упорядник С.Осташа. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1996. – 39 с.; іл.
3. Опанас Заливаха. Альбом / Упорядник Б.Мисюга. – К.: Смолоскип, 2003. – 160 с.; іл.
4. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. – К., 2004. – 400 с.
5. Рачеева Л. Релігійний живопис у системі позацерковного мистецтва: культурно-історичні аспекти // Мультиверсум: Філософський альманах. – К.: Центр духовної культури, 2006. – №54. – С.56–68.

*This article partially outlines religious themes in the works of Opanas Zalyvakha, an outstanding Ukrainian artist of the latter half of 20 th century. Special attention is paid to peculiar creative treatment of evangelical subjects and originality of the artist's philosophic and religious canvases.*

*Key words: religious themes, Ukrainian religious painting, philosophic treatment.*

УДК 304.44:7.04

ББК 85.12 (4 Укр.)

Олег Чуйко

### ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА АДАПТАЦІЯ ТРАДИЦІЙ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА В КУЛЬТУРІ МОНАСТИРІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

*На основі аналізу документальних матеріалів, творів мистецтва, пам’яток архітектури зроблено спробу висвітлення складних історичних та культурних процесів збереження й адаптації традицій Галицько-Волинського князівства в культурі монастирів Західної України.*

*Ключові слова: традиція, монастир, культура, духовний центр.*

Складна історична доля українського етносу, який через ряд об'єктивних та суб'єктивних чинників був позбавлений можливості розвиватися у власній державі, утруднювала процес становлення національної культури. Постійні військові конфлікти та розподіл споконвічних територій між іноземними державами значно ускладнювали розвиток суспільно-політичних, освітніх та релігійних інституцій. Однак яскраві досягнення давньогалицького періоду вітчизняної історії стали міцним фундаментом для формування єдиної національної традиції, зокрема у сфері монастирської культури. Розвиток та активна культурно-освітня діяльність західноукраїнських монастирів була нерозривно пов'язана з традиціями Київської Русі і Галицько-Волинського князівства, позначеними високою культурою релігійно-церковних відносин. Крім того, слід відзначити вагомий внесок монастирських осередків у передачу та поширення релігійного й культурного досвіду київсько-галицького періоду. Створені в них пам'ятки архітектури, образотворчого мистецтва, літератури, релігійно-філософської думки утворюють цілісну традицію з дуже давніми християнськими основами.

Вивчення історичних та культурно-мистецьких особливостей діяльності монастирських осередків краю, нерозривно пов'язане з іменами таких дослідників: І.Свенціцький, М.Коссак, М.Голубець, І.Крип'якевич. Згодом ця тематика була розкрита в монографічних дослідженнях В.Александровича, П.Жолтовського, Г.Логвина, В.Овсійчука, І.Паславського, В.Свенціцької та інших вітчизняних мистецтвознавців. На сучасному етапі, у зв'язку з відродженням історичних монастирських комплексів, на основі археологічних даних та наукових пошуків відбувається переосмислення ролі й значення монастирської культурної спадщини. Оpubліковано ряд невідомих архівних документів, доступнішими стали праці зарубіжних авторів, зокрема польських учених Ю.Бартошевича, Ю.Неча, А.Новицької-Єжової, А.Хойнацького та українських церковних дослідників ватиканських архівів Грецької колегії і Конгрегації у справах Східних Церков – М.Ваврика, А.Пекара, П.Підручного та ін.

**Мета статті** – з'ясувати особливості релігійно-культурної діяльності стародавніх монастирів Галицько-Волинського князівства та проаналізувати історичні передумови збереження й адаптації традицій чернечої діяльності в наступних століттях.

Стародавня столиця Галицько-Волинського князівства та її близькі околиці пережили два періоди активізації монастирського життя: у XII–XIII та у XVI–XVIII століттях. Галицька єпархія, заснована у XII столітті (між 1137 і 1165 роками), імовірно в період князювання Ярослава Осмомисла (1152–1187 рр.) стала важливим центром збереження засад східної обрядовості [1; 2]. Уже близько 1301 року в Галичі створюється митрополія, а першого Галицького митрополита призначив князь Лев Данилович після того, як Київський митрополит Максим, після зруйнування Києва в 1299 році, переніс кафедру до Володимира на Клязьмі [3, с.78–82]. 1302 року Галицькій митрополії було надано фундаційну князівську грамоту, а наступного року факт її заснування підтвердили візантійський імператор Андронік II Палеолог та патріарх Афанасій [4, с.24]. Вона стала вісімдесят першою митрополією в переліку церков східного обряду [5, с.28]. До Галицької митрополії увійшли шість єпархій: Галицька, Володимирська, Перемишльська, Луцька, Турівська і Холмська.

Таким чином, Галич став важливим релігійним центром великої території, що охоплювала галицько-буковинське Прикарпаття, Підляшшя і Волинь. В епоху Ярослава Осмомисла, князів Романа, Данила і Юрія, Галицько-Волинське князівство переросло статус “вотчини” і відіграло важливу роль у центральноєвропейській політиці. У Крилосі, що входив до системи посадів-городищ княжого Галича, знаходилася кафедра галицьких митрополитів та єпископів. Тут стояв знаменитий Успенський собор та діяв однойменний впливовий монастир.

Серед найдавніших відомих нам монастирів Галицько-Волинського князівства – заснований Данилом Галицьким монастир в Угровську (1268), монастир Апостолів у Володимирі, Богородиці в Синевидську під Карпатами, Жидичинський поблизу Луцька, св. Юра у Львові (бл.1280 р.), Спаський біля Старого Самбора на Львівщині, монастир над Ратою, звідки походив митрополит Петро Ратенський. Вірогідно князями або церковною ієрархією Галицько-Волинського князівства були також закладені Унівський монастир біля літописного Звенигорода та Лаврівський, в якому зберігалася частка мощів св.Онуфрія [6, с.10]. У “Літописі руському” в якості керівника галицьких монастирів згадується Григорій, “чоловік святий” [7, с.13]. 1264 ро-

ку він очолював делегацію до Рима в справі церковної унії, а у папській грамоті його названо архимандритом із монастиря Данила Стовпника в Угровську біля Холма.

За княжої доби у XII–XIII століттях у Галичі було зведено 23 храми, більшість з яких знаходилася в Крилосі [5, с.132]. За функціонально-обрядовим призначенням вони поділялися на чотири категорії: 1) кафедральні собори; 2) церкви боярської верхівки, а згодом – ремісничих цехів і церковних братств; 3) монастирські храми; 4) парафіяльні церкви. У княжий час виникла своєрідна форма скельних монастирських комплексів, які входили до складу продуманої системи фортифікацій галицької столиці. Це монастирі в Соколі, Шевченковому, Межигірцях, Дорогові. Переважно вони належали до різновиду малих монастирів і “монастирків-скитів” з обмеженою кількістю ченців. Пізніше ця традиція отримує подальший розвиток у системі малих монастирів Карпатської зони. Деякі з давньогалицьких монастирів із перервами проіснували до кінця XVIII століття й були закриті або приєднані до більших чернечих осередків.

Серед найбільш відомих монастирів Крилоського релігійного центру був монастир про рока Іллі (друга половина XII століття). Монастирську церкву було зведено в традиціях романської архітектури. Її план утворювали дві з'єднані ротонди й прямокутний притвор у західній частині. Іллінський монастир діяв до першої половини XVI століття. У XVII столітті він був відновлений, а 1744 року приєднаний до Крилоського Успенського монастиря. Пізніше його руїни були розібрані, а кам'яні блоки використані для будівництва митрополичих палат на Крилоській горі.

У літописному уривку 1189 року згадуються також монастир і церква Різдва Івана Хрестителя, місцезнаходження яких не встановлено [7, с.342]. З південного боку Крилоської гори знаходився монастирський храм Покрови Богородиці. До початку Першої світової війни в дзвіниці Успенської церкви зберігався дзвін з написом: “Сей звонь справиль иеромонахъ Илья до обители Пресвятой Покрови року божия АФА (1701)”. Імовірно, монастирською була також церква св.Пантелеймона (кінець XII – початок XIII століть) у селі Шевченкове біля Крилоса. Під час археологічних досліджень виявлено залишки укріплень навколо неї та численні графіті на стінах [8, с.23; 9, с.24]. Після завоювання Галичини Польщею в середині XIV століття церкву перетворили на латинський костюл, а з 1375 по 1414 рік тут діяла перша (до перенесення у Львів) римо-католицька кафедра Східної Галичини. У XVI–XVIII століттях при перебудованій церкві Пантелеймона діяв монастир отців Францисканців.

Такий інтенсивний розвиток монастирського життя навколо прадавньої столиці, без сумніву, вплинув на заснування багатьох чернечих осередків у цілому регіоні. Про давні традиції монастирського руху в Галичині свідчить факт появи численних чернечих осідків не тільки поблизу Галича, але й у більш віддалених місцевостях краю. Монастирі з мурованими і дерев'яними храмами діяли в селах Бовшеві, Вікторіві (св. Миколая), Дорогові (Воскресінський), Пітричі (Успенський), Курилові, Межигірцях (скельний), Побережжі (Борисо-Глібський), Соколі (Воздвиження Чесного Хреста), Суботові (Різдва Христового), Темирівцях, Селищі. Частина з них припинила своє існування через несприятливі суспільно-історичні умови XIII–XIV століть. Однак після відновлення Галицької єпархії (1539) більшість чернечих осередків відродилися на попередньому місці.

Таким чином, давньоруські традиції монастирського руху свідомо розвивалися в церковних відносинах XVI–XVII століть. Багатий культурний спадок доволі довго визначав основоположні напрями соціально-політичної поведінки галичан. Навіть після перенесення князівської столиці в середині XIII століття з Галича до Холма, Володимира, а відтак до Львова, Успенський кафедральний собор і монастир у Крилосі відігравали консолідуючу роль у монастирському житті значної частини галицько-волинських земель. Будівництво собору й заснування при ньому монастиря вказує на спробу створити в Галичі релігійний центр такого ж рівня, як і Києво-Печерський монастир з його головним Успенським храмом. Зв'язок між ними підкреслювався етимологічно, а також існував на рівні живого обміну досвідом та постійними контактами провідних суспільно-церковних діячів.

Важливим є факт перебування близько чотирьох років на митрополичому престолі в Крилосі Петра Ратенського – ігумена монастиря св.Спаса над Ратою біля Белза. За короля Юрія I (Юрія Львовича) він був направлений до Константинополя як кандидат для висвячення на галицький престол. Однак 1308 року його висвятили на Київського митрополита, після чого він



переїхав до Москви. Особа Петра Ратенського зацікавлює ще й тим, що він працював і як художник-іконописець. Йому приписують відому ікону “Петрівської Богородиці”, а також “Успіння” з московського Успенського собору, зображення Новгородської, Володимирської та Переяславської чудотворних ікон [10, с.7–21].

1347 року Галицьку митрополію було приєднано до Київської, але згодом на деякий час митрополію знову відновлюють з метою запобігання латинізації Галичини. Понад двадцять років митрополією керував Антоній. Після його смерті розгорнулася боротьба за титул галицького митрополита, а керівництво кафедрою здійснювалося намісниками київського митрополита з обмеженими правами. Це дещо послабило значення Крилоса як релігійного центру, але справа його розбудови не припинялася. Археологічні розкопки на Крилоській горі виявили сліди насипних валів, укріплених каменем, саркофаги й численні поховання, що свідчить про активне суспільно-релігійне життя та розвиток будівництва у зазначений період [11, с.118–120].

Особливого значення для галицьких земель набула візантійська і давньокиївська релігійна та культурно-освітня спадщина в XIV–XVI століттях. У результаті розорення Галича 1241 року ханом Батием та поневолення в середині XIV століття краю польським королем Казимиром III місцеве населення зазнає національного, релігійного й політичного гніту. Релігійна конфронтація ускладнила умови розвитку церковних інституцій, проте розгалужена система монастирських осередків збереглася й продовжувала функціонувати.

У зв'язку зі складною соціально-політичною та релігійною ситуацією у XVI столітті визріли передумови для реформування та активізації чернецтва. Так, наприкінці XV століття в документах згадується 57 галицьких монастирів [12, с.70–100]. Для їх розвитку було створено централізовану систему монастирських об'єднань, удосконалено статуту, при окремих чернечих осередках налагоджено іконописання, різьблення хрестів, книгодрукування та започатковано освітню діяльність. У залежності від типу монастирського устрою в XVI–XVIII століттях визначалися роль і місце конкретних монастирів в організації релігійного життя й розвитку культури.

До першої групи належать провідні монастирі, що діяли при кафедральних храмах галицьких єпископів – Успенський в Крилосі та Святоюрський у Львові, а також монастирі-архимандрії (Лаврів, Унів). Таким чернечим центрам належить особлива роль у релігійно-культурному житті краю. Поряд із важливою духовною місією, згадані осередки виконували й адміністративно-релігійні функції, традиційно успадковані від Київської Русі і Галицько-Волинського князівства.

Іншу групу складали монастирі, що були закладені або перебували під патронатом світських осіб, як правило, вихідців із давніх українсько-литовських родів. Це, звичайно, впливало на специфіку їхньої життєдіяльності. У фундаційних грамотах на заснування або підтвердження прав монастиря ктиторами часто звучить воля засновників, щоб монахи жили згідно з “уставом божественного Писання” чи “згідно з уставом св. Василя Великого і святих Отців” (статут Супрасльського монастиря 1510 року) [13, с.95]. 1592 року здійснено реформу Спаського монастиря в місті Дубно, ініціатором якої виступав його засновник Костянтин Острозький.

До третьої групи входили невеликі провінційні монастирі, які масово виникали в XVI–XVIII ст. Переважно це були монастирі сільської провінції, які мали свою власну специфіку й умови діяльності.

Окреме місце посіли монастирі, які наприкінці XVI століття здобули право Ставропігії, тобто підпорядкування константинопольським патріархам без участі місцевих єпископів. Прикладом Ставропігійського православного монастиря є Скит Манявський на Прикарпатті, що був впливовим осередком аскетичних традицій східного обряду. Саме цей духовний центр сприяв важливим процесам, пов'язаним із розвитком релігійної ідеології, літератури, іконопису, церковного співу. Скит підтримував безперервні зв'язки з провідними монастирськими осередками Афону, Балкан, Молдови.

Новий тип василіанських монастирів склався у містах з активним релігійним і культурним життям, після реформи В.Рутського (1617). Серед них виділяються монастирі отців Василіан у Почаєві та в Бучачі на Тернопільщині, що перетворилися на провідні релігійно-освітні центри XVIII століття. Різні за специфікою та умовами виникнення чернечі осередки взаємодоповнювали один одного. Вони утворювали розгалужену і самобутню ланку релігійного та культурного життя Галичини в минулому.

Як згадувалося вище, Успенський монастир у Крилосі, в якості відновленої єпископської резиденції, відіграв активну роль у культурному та релігійному житті краю другої половини XVI–XVII століть. Ця особливість допомагає глибше зрозуміти процеси перехідного періоду та роль монастирських центрів у політиці вищої церковної ієрархії Галичини. У 1539–1540 роках було реформовано й відновлено галицьке православне єпископство. Центр релігійного життя було перенесено до Львова. Проте, львівські владики, прагнучи продовжувати традиції галицьких митрополитів, перетворюють Крилос на другу після Львова єпископську резиденцію. За відсутності влади нею управляв кафедральний вікарій зі священничою радою з 12 осіб (крилошан), призначених єпископом.

Значення Крилоського духовного центру істотно підвищується напередодні та після проголошення Берестейської унії з Римом (1596). Боротьба між ставлеником Львівського католицького архієпископа ігуменом Святоюрського монастиря Іваном Лопаткою-Осталовським і Гедеоном Балабаном, якого підтримувала заможна українська шляхта, призвела до фактичного розколу єпархії на дві частини. Львівською управляв Остаповський, а Галицькою – Балабан. Це протистояння тривало сім років. Після смерті І.Осталовського в 1576 році Гедеон Балабан став повноправним єпископом галицьким, львівським і кам'янець-подільським. Він не переїхав до львівської єпископської резиденції при монастирі св. Юра, а залишився у Крилосі. Факт своєї інтронізації на старовинному митрополічному престолі владики увічнив власноручним записом 12 червня 1576 року на пергаментному Євангелії, що зберігалося в Успенській церкві [14, с.221].

Найдавніші архівні свідчення про функціонування Успенського монастиря на Крилоській горі датуються XIV–XV століттями. Це грамота литовського князя Федора Ольгердовича про надання кафедральній церкві і монастиреві при ній привілею на землі біля села Перегінське на Бойківщині. 1472 року львівський староста Станіслав із Ходча надав крилоській церкві право на володіння “лугами і нивами” [15, с.2]. Першу храмову споруду було зведено в XIV столітті на руїнах Успенського собору. Вона відбудовувалася на початку XVI століття, а в 1584–1586 роках зведено збережену дотепер споруду, фундатором будівництва якої виступав ігумен Крилоського монастиря Марко Шумлянський.

1679 року Й.Шумлянський подарував Крилоському монастирю нове церковне начиння включно із шістьма книгами, на сторінках однієї з яких зробив дарчий запис із повідомленням про руйнівний татарський напад 1676 року. Багато років єпископ провадив судовий процес із повернення “столових дібр” (земель і маєтків) галицьких владик у Перегінську на Бойківщині включно з давнім монастирем св. Онуфрія [16, с.51]. Це був процес змагання світського “білого” духовенства з “чорним” (ченцями), які відстоювали автономне становище монастиря, спираючись на давні привілеї часів князя Федора Одельгердовича. 1744 року Перегінський монастир був прилучений до Крилоса разом із монастирськими землями.

Після Гедеона Балабана Йосип Шумлянський був другим єпископом, який доклав багато зусиль для зміцнення ролі Крилоса і його монастиря в релігійному та культурному житті Галичини. 1700 року він офіційно перейшов в унію й активно працював над справою приєднання до неї Галицько-Львівської єпархії.

Після 1785 року у зв'язку з реформами австрійської адміністрації було понижено в статусі крилоську кафедральну церкву. Вона стала парафіяльною для Крилоса та ближніх сіл, тоді ж ліквідовано й Успенський монастир при ній. У XIX столітті, а також у наш час виникали пропозиції про відновлення єпископського центру, що стимулювалося розвитком археологічних досліджень та підвищенням інтересом до вивчення історико-культурної спадщини Крилоса.

Таким чином, давньогалицькі традиції монастирського руху свідомо розвивалися в церковних відносинах наступних століть. Багатий культурний спадок доволі довго визначав основоположні напрями соціально-політичної поведінки галичан. У період XVI–XVII століть Успенський монастир у Крилосі відіграв роль своєрідного символу боротьби галицького духовенства за відновлення повноцінної церковної ієрархії на українських землях в умовах іноземного поневолення. Відбудова монастиря на тому місці, де знаходився давній монастирський комплекс княжих часів, була спробою повернути значення Галича як столичного осередку з глибокими традиціями церковного життя й культури.

Аналіз наукової літератури засвідчує потребу комплексного вивчення процесів, пов'язаних із діяльністю монастирських центрів краю в контексті історичних та культурно-мистець-

ких явищ Східної Європи, а також наукового обґрунтування процесів формування локальних традицій духовного життя.

1. Панас К. Історія української церкви. – Львів: Місіонер, 1992.
2. Петрушевич А. О начатках первого епископства в Галицко-руском княжестве // Зоря Галицкая. – 1853. – Ч.7.
3. о.Мудрий С. Нарис історії церкви в Україні. – Рим: Українська папська колегія Святого Йосафата, 1995. – 296 с.
4. Akta grodykie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej. – Lwów, 1868. – Т.1 – S.94
5. Федунків З. Галицький релігійний центр: Проблеми і факти. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2001. – 287 с.
6. Мицько І. Святоуспенська Лавра в Уневі. – Львів: Свічадо, 1998. – 328 с.
7. Літопис Руський за Іпатським списком. – К.: Дніпро, 1990. – 590 с.
8. Томенчук Б. Дві галицькі церкви – дві долі людські // Галицько-буковинський хронограф. – 1995. – №1. – С.23–28.
9. Лукомський Ю. Архітектурна спадщина давнього Галича. – Галич, 1991. – 36 с.
10. Овсійчук В. Митрополита і художня діяльність Петра Ратенського // Українське сакральне мистецтво: Традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво 13–15 с.). Матеріали третьої міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1995 р.). – Львів: Свічадо, 2001. – С.7–21.
11. Томенчук Б. Галич в державотворчих процесах на галицько-волинських землях // Галицько-буковинський хронограф: Гуманітарний альманах. – 1988. – №1. – С.118–120.
12. Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. Спроба каталогу // ЗЧСВВ. – 1926. – Т.ІІ. – Вип.1–2. – С.70–104.
13. Порфирій В. Підручний. Василіянський Чин від Берестейського з'єднання 1596 р. до 1743 р. // Записки ЧСВВ. – Рим, 1988. – Т.ХІІІ. – Вип.1–2. – С.93–179.
14. Peteński J. Halicz w dziejach sztuki sredniewiecznej. – Kraków, 1914. – S.221.
15. Архив Юго-Западной России. – К., 1904. – Т.Х. – Ч.І.
16. Коссак М. Монастирі Галичини // Лавра. – 1999. – №9.

*On the basis of analysis of documentary materials, works of art and sights of architecture the attempt of illumination of difficult historical and cultures processes of saving and adaptation of traditions of Galician principality is done in the culture of monasteries of Western Ukraine.*

**Key words:** tradition, monastery, culture, spiritual center.

УДК. 7.071.1

ББК 85.103 (2 Укр)

Петро Кузенко

## ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ПРИКАРПАТТЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

*Стаття присвячена аналізу історичної тематики в образотворчому мистецтві Прикарпаття другої половини ХХ ст., що мало важливе значення для розвитку українського мистецтва, збереження історичної пам'яті народу, пробудження його національної свідомості. На основі аналізу творчості Я.Музики, О.Кульчицької, М.Фіголя, О.Заливахи простежено різні етапи розвитку історичного жанру в мистецькому процесі краю.*

**Ключові слова:** історична тематика, образотворче мистецтво, мистецький процес Прикарпаття.

Історична тематика в образотворчому мистецтві Прикарпаття другої половини ХХ ст. належить до однієї з найменш досліджених мистецтвознавчих проблем. До вивчення особливостей творчості прикарпатських мистців зверталися у своїх публікаціях Р.Дреботюк, Р.Корогодський, В.Підгора, Є.Сверстюк, проте немає наукової праці, в якій було б здійснено узагальнений аналіз розвитку історичного жанру в образотворчому мистецтві Прикарпаття другої половини ХХ ст., розглянуто його з національної, державницької позиції. Наша стаття є спробою заповнити цю прогалину.

Українське мистецтво у ХХ ст. пройшло складний і неоднозначний шлях розвитку. Аналізуючи його, академік О.Федорук виокремлює чотири етапи еволюції: 1) національного від-

родження; 2) тоталітарного диктату; 3) арт-бізнесу; 4) національного оновлення [11, с.2]. Національне відродження української духовності в цілому й образотворчого мистецтва зокрема припадає на початок ХХ ст. Для цього періоду притаманний активний розвиток художніх стилів і напрямів, пошуки національного обличчя в мистецтві.

Значні зміни в культурі, насамперед мистецтві України, відбуваються починаючи з 30-х років ХХ ст. Мистецтво цього часу аж до початку 90-х років розвивається в умовах жорстокого тоталітарного диктату державної влади. Наступний період розвитку українського малярства позначений регресивним мистецтвом арт-бізнесу й зародженням прогресивних паростків національного оновлення мистецтва.

Означена трансформація розвитку образотворення характерна й для мистецтва Прикарпаття, де в 50–80-ті роки активно розвивається соцреалізм. Такі твори мали зображувати “соціалістичну дійсність” і мати відповідне реалістичне вирішення. У нормативних документах комуністичної партії “метод соцреалізму” визначено, як “правдиве, історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку”. Насправді, соцреалізм – це звичайний реалізм з деякими романтичними додатками, де, як і в іконописі, не твір має бути подібним до реальності, а реальність – на твір [8, с.647–648]. У такому міфологізованому руслі виконано чимало робіт, які зберігаються в музеях Прикарпаття. Проте, незважаючи на значний диктат у культурі цього періоду, намагання контролювати мистецький процес, підпорядкувати його пануючій державній ідеології, повністю керувати художнім життям не вдалося. Художники в той чи інший спосіб знаходять шляхи реалізації власних ідей, переконань, можливість донести до глядача особисте творче “я”.

Зауважимо, що в умовах, коли не могло бути й припущення існування української держави, намагання розкрити в образотворчому мистецтві правдиві сторінки історії України, стало важливим чинником збереження історичної пам'яті народу. Таке нагадування про походження нації, пробудження її національної гідності засобами мистецтва властиве й іншим народам у період їх поневолення й державного занепаду, прикладом може слугувати творчість видатного польського живописця ХІХ ст. Я.Матейка.

Перші досягнення в справі популяризації історії України належать художникам Прикарпаття, професійне становлення яких відбулося ще на початку ХХ ст. Це, передусім, творчість визначних мисткинь Олени Кульчицької та Ярослави Музики.

Національно-культурне пробудження кінця ХІХ – початку ХХ ст., детермінувало історичну тематику в національному мистецтві. Олена Кульчицька, вихована на кращих традиціях національної й світової культури, у своїй багатовекторній творчості наполегливо зверталася до історичного жанру. Її увагу привертають різні періоди в українській історії: від високого злету державності, національно-визвольної боротьби до трагічних сторінок поневолення рідного народу. Зокрема, події Першої світової війни спонукали художницю до розкриття поневірян українців, про що свідчать її графічні роботи “Татарське лихоліття”, “За моря”.

З-поміж героїчних сторінок історії України, до яких зверталася мисткиня, привертають увагу роботи, виконані вже в період її професійної зрілості. Так, у 1957 р. О.Кульчицька підготувала до 700-літнього ювілею м. Львова в техніці ліногравюри триптих “Галицькі князі” [1, с.142]. На окремих частинах цього твору зображені композиції, у центрі яких – постаті князів Ярослава, Данила та Романа. Монументальні, статичні фігури правителів Галицько-Волинської держави зображені на тлі, що створює уявлення про мінливість, непевність тодішньої політичної ситуації та дозволяє усвідомити, що міцність держави досягається завдяки численним війнам. Непередбачуваність долі української державності прочитується як стилістично у відтворенні панорами галицьких земель, так і композиційно в дворівневній побудові картини. Автор символічно під зображеннями володарів Галицько-Волинського князівства виконала вузький фриз із батальними сценами.

Техніка виконання гравюри О.Кульчицької відзначається легкістю та невимушеністю. Вона вміло підкреслює форму, виявляє характерні жести. Високий рівень виконання ліногравюри “Галицькі князі” згодом став предметом детального вивчення багатьма мистцями. Зокрема, у 80-х рр. ХХ ст. визнаний майстер графіки Георгій Якутович в ілюстрації до “Повісті минулих літ” [6, с.100] творчо використовує принципи композиційної побудови, застосовані О.Кульчицькою.

На особливу увагу заслуговує творчість Я.Музики, ім'я якої довгий час майже не згадувалося в мистецтвознавстві. Причиною цього стало тавро “націоналістки, ворога народу”, яке вона отримала за любов до України, замилювання її культурою. Художницю було засуджено до 25 років виправно-трудових таборів. Незважаючи на лихоліття, що випали на долю цієї мужньої жінки-патріотки, вона зробила значний внесок у скарбницю українського мистецтва.

Формування її світогляду та образного мислення відбувалося на початку ХХ ст. в умовах активних пошуків національного обличчя українського мистецтва. Значний вплив на становлення творчої особистості Я.Музики здійснив М.Бойчук, з яким вона була знайома особисто. Мисткиня ґрунтовно досліджує образну мову ікони, вивчає народне мистецтво, веде активну роботу з метою розвитку національних ідей в українському мистецтві та зближення його з мистецтвом Європи. Непересічний талант Я.Музики виявляється в її живописі темперою та олійними фарбами, мозаїках, іконі на склі, батику, тисненні на шкірі, чеканці, килимарстві [10, с.6–7].

Тематика робіт Я.Музики розкриває мотиви рідного краю, висвітлює знакові постаті української історії. У 50–60-х роках ХХ ст. авторкою виконані, зокрема, такі роботи, як “Партизан”, “Козак Мамай”, “Княгиня Ольга”. Неначе своєрідний автопортрет художниці предстает створений нею в техніці мозаїки образ княгині Ольги. Це образ мудрої, вольової жінки, правительки, яка самовіддано обстоювала загальнонаціональні інтереси. У суспільно-політичних умовах тодішньої тоталітарної системи вона могла сприйматися символом берегині українського народу, його невсипучою захисницею. Сповнена рішучості постать княгині ніби звертається до глядача із заклик до духовного пробудження. Глибоке знання традицій українського іконопису, техніки мозаїки дозволило мисткині створити монументальний образ, гідний величчю зображеної особи.

Безстрашним народним месником, готовим у будь-який час протистояти ворогам, постає перед нами створений Я.Музикою в техніці ліногравюри образ партизана-володаря Карпатських гір. Це зображення є універсальним символом одвічної нескореності українського народу, його намагання здобути незалежність. Стилістика виконання гравюри сприяє емоційному підсиленню образу, а саме типаж народного месника художниця передає лаконічними, ніби рубаними формами.

Важливе місце в розкритті історичного жанру в образотворчому мистецтві Прикарпаття належить М.Фіголю, активна творча діяльність якого припадає на 60–90-ті роки ХХ ст. У центрі його наукових пошуків і художньої творчості знаходиться історія та культура Княжої доби. Науковий аналіз культури цього періоду історії України суттєво вплинув на художнє вирішення живописних та графічних творів мистця. Так, у серії портретів князів Галицько-Волинської держави художник реконструює одяг володарів галицької землі, використовує графічне зображення археологічних матеріалів цього періоду. Автор зображає князів, як правило, на фоні керамічних плиток з рельєфними зображеннями, які використовувалися винятково в архітектурі давнього Галича. Вони знаходилися в найвідоміших спорудах галицької столиці або в родинних княжих будівлях [13, с.130]. На цих плитках зображено фантастичних птахів, орлів, грифонів тощо.

Зображення на керамічних плитках також могли виконувати геральдичну функцію, бути знаком певної княжої династії. Зображення орла, за припущенням М.Фіголя, символізувало рід Ростиславовичів, двоголового орла – Романовичів і т. д. Свою наукову гіпотезу мистець інтерпретує у зображенні славетного галицького князя Володимира (1125–1153), який об'єднав три прикарпатські князівства Перемиське, Тербовлянське та Звенигородське й утворив єдине – зі столицею в Галичі. Цього правителя автор зобразив на фоні чотирикутних плиток із рельєфом орла, аналогічних тим, що знайдені на полігоні в м. Галич та в церкві св. Василя (с. Василів) [13, с.130–131].

Історичної правдоподібності автор значною мірою досягає також й у відтворенні характерів князів. До наших днів не залишилося портретів державних мужів Княжої Галичі і тільки історична література дає певне уявлення про них. Так, закономірно, що князя Ярослава Осмомисла мистець передає мужнім воїном зі сповненим рішучості поглядом, адже саме за його правління Галицьке князівство досягнуло найбільшої могутності. У той час територія держави простяглася далеко на південь. Відомо, що навіть землі в нижній течії Прута й Дунаю були в певній залежності від столиці галицьких земель. Ярослав Осмомисл користувався авторитетом

серед правителів інших європейських держав. Він, зокрема, підтримував дипломатичні стосунки з Візантією, Священною Римською імперією [2, с.76]. Високо піднятий меч в одній руці князя і збірник законів “Руська правда” в іншій – це ті атрибути, які характеризують його політичний контроль і судочинство на розширених у численних війнах землях галицької держави.

Цікавим щодо історичної відповідності є портрет тербовлянського князя Василька Ростиславовича, художня інтерпретація якого вирізняється з-поміж інших зображених М.Фіголем князів глибокою емоційністю. Колишнього могутнього правителя автор зобразив осліпленим, у смиренному спокої та глибокій вірі в Бога. Василька було осліплено за наказом Київського князя Святополка. Про весь трагізм цієї події описано в “Повісті про осліплення Василька”, яка ввійшла до “Повісті минулих літ” [2, с.82–83].

Князь Данило Галицький 1256 р. одержав від папи Інокентія IV титул короля Русі та королівські відзнаки: “Прислав папа послів чесних, що принесли вінець і скіпетр і корону, що називається королівське достоїнство, кажучи: “Сину, прийми від нас вінець королівства”. І він прийняв вінець від Бога, від церкви святих апостолів, від престолу святого Петра від отця Інокентія і від всіх єпископів своїх”. Титул короля використовували також і нащадки Данила Галицького. Так, його онук – князь Юрій Львович (1301–1302) зображений на великій печатці, сидючи на престолі в короні зі скіпетром у руках [3, с.56].

Подібна атрибутика характерна для портрета цього князя роботи М.Фіголя, де зображено могутнього князя в короні, який міцно тримає символ влади – скіпетр. Історичну відповідність до часу правління князя має також і зображення на задньому плані картини іконка – Юрій Змієборець. Аналог такої іконки знаходимо у творах художньої обробки металу XIV ст. Образ Юрія Змієборця був одним із найпопулярніших у мистецтві цього періоду історії України. Він виступав символом боротьби, втілення мужності українського народу в часи монголо-татарської навали.

У сюжетному та стилістичному вирішенні графічних портретів М.Фіголя відчутний певний зв'язок з українською гравюрою козацької доби. Роботи мистця так само, як і гравюри XVII–XVIII ст., доповнені деталями, які мають історичний, геральдичний зміст, проте на відміну від алегоричних елементів гравюри атрибутика графіки М.Фіголя є реальною. Графічне виконання портретів князів відзначається тонкою розробкою тонального вирішення.

Конкретну історичну подію зображено на одному з найвідоміших полотен М.Фіголя – тематичній картині “Галич 1221 р. Данило Галицький і новгородський князь Мстислав Удалий”. У цій роботі відтворено фрагмент в'їзду в столицю Данила Галицького та новгородського князя Мстислава Удалого з дружиною, яких із вдячністю зустрічають мешканці Галича. Історичні джерела засвідчують, що новгородський правитель Мстислав Удалий визволив Галицьке князівство від військової окупації Угорщиною. Він разом із Данилом Романовичем (одруженим з його дочкою) дали відсіч наступу угорського й польського військ [2, с.78].

Сюжет картини розгортається на тлі широкої панорами середньовічного міста. Відтворення автором тогочасної архітектури стало можливим завдяки ґрунтовному теоретичному вивченню архівних та археологічних джерел. Правдоподібному трактуванню краєвиду давнього міста передувала наполеглива робота маляра над пейзажними циклами давньоруських міст Галича, Суздаля, Новгорода, Володимира. Урочистий настрій описаної події, її історичне значення передано лаконічними художніми засобами, чіткою композицією. Значну кількість персонажів автор об'єднує в кілька локальних груп, кожна з яких виконує свою роль у загальній сюжетній лінії картини. В органічному взаємозв'язку з темою твору знаходиться і його стилістичне вирішення. На зразок мистецтва княжої доби мистець використовує локальні кольори, зображення окреслює контурною лінією [12, с.1–2].

Художня реконструкція, базована на конкретному історичному матеріалі, характерна й для іншої роботи М.Фіголя “Галицький князь Ярослав Осмомисл приймає візантійське посольство в Успенському Катедральному Соборі. 1165 р.”. Так, з історичних джерел відомо, що в середині XII ст. у Галичі знайшов політичний притулок візантійський цісаревич Андроник Комнин. Із часом імператор його помилював і відправив до вигнання послів. Саме прийом князем Осмомислом посланців цієї могутньої на той час держави зображено на картині М.Фіголя. У центрі полотна сидячого на троні князя оточують поважні посланці Візантії та знатні галицькі мужі. Подія відбувається в зруйнованому до нашого часу й реконструйованому художником парадному залі Осмомисла. Через бічні двері проглядається зображення Успенського кате-



дрального собору та княжої резиденції [4, с.108]. У складній композиційній побудові картини увага зосереджена на особі князя, правителя могутньої держави з високим рівнем розвитку культури.

Тема Давнього Галича знайшла відображення і в творах декоративно-монументального мистецтва М.Фіголя. У 60-х роках ним виконано в техніці мозаїки такі композиції, як “Князь Данило Галицький”, “Князь Ярослав Осмомисл”, “3 історії Галицької Русі” та ін. Ці роботи, призначені для декору громадських споруд, мали особливо велике просвітницько-виховне значення. Вони як багато інших, створених у ті часи провідними мистцями Києва, Івано-Франківська, Львова та інших міст монументальних панно на історико-етнографічну тематику, відіграли важливу роль у піднятті національного духу українців, збереженні їх історичної пам’яті. Окрім того, специфіка цього виду мистецтва в умовах пропаганди соцреалізму зумовила певну свободу художньої творчості, можливість експериментувати. Це створило сприятливі умови для практичного втілення художниками своїх творчих задумів, що значно вплинуло на художню цінність багатьох робіт.

У творчості М.Фіголя як мистця, добре обізнаного з історією та культурою рідного народу, знайшли втілення не тільки сюжети Давнього Галича, але й сторінки інших періодів української історії. Його увагу привертають насамперед ті персоналії, які в умовах державного занепаду України своєю активною діяльністю підтримували національне життя, обстоювали права українського народу. Так, у 70–80 рр. він виконує серію живописних робіт “Олекса Довбуш”, “Полковник Семен Височан”, “Йов Княгиницький”, “Роксолана”, “Леся Українка” та ін., стилістика виконання яких позначена монументальністю, підкресленою виразністю образів. Будучи вірним своєму творчому методу науково-художньої реконструкції, автор зображує, зокрема, портрет засновника Скиту Манявського – Йова Княгиницького. Портрет цього визначного громадського діяча XVII ст. письменника, живописця, друкаря художник зобразив в інтер’єрі заснованої ним монастирської обителі. Через вікно споруди розкривається карпатський краєвид із дерев’яною церквою. Відтворюючи архітектуру Скиту Манявського, автор намагався акцентувати на непересічному значенні цієї монашої обителі в національно-культурному житті тогочасної України.

Міфологізація та філософське осмислення історії рідного народу характерне для творчості О.Заливахи, постать якого стала невід’ємною складовою мистецького процесу Прикарпаття другої половини ХХ ст. Його погляди, як й інших учасників руху – шестидесятників А.Горської, В.Зарецького, В.Кушніра, були звернені до національних джерел української духовності. Пошуки нових виражальних засобів здійснювалися через ґрунтовне вивчення народознавства, етнографії, символів української історії та міфології. На його полотнах ніби повертаються із забуття язичницькі боги Перун, Сварог, Дана. Тема давньоукраїнських вірувань, язичницької культури була особливо близькою мистцю. Саме в них, за переконанням О.Заливахи, знаходиться провідна основа української традиції, яка є значно давнішою, ніж привнесена пізніше грецька. В українців: “...глибока закоріненість в образи, символи, знаки, історію, Божове, в первинне, первісне світосприйняття” [7, с.1]. Ці фундаментальні принципи українства стали ціннісними орієнтирами художньо-виражальної мови художника.

Органічною українському духові є чумацька тема, до якої звертається живописець. У його роботі “Чумацька вечір” це дійство при світлі ватри ніби відносить нас до ідилії минулих часів. З другого боку, – це звернення погляду в невідоме майбутнє, що готує завтрашній день. Зобразивши себе з-поміж персонажів на картині, автор ніби підкреслює свою спорідненість з долею чумаків, оскільки його життя – це складний калейдоскоп чумакування від далекого Сходу Росії до рідних теренів України [9, с.7]. Гурт чумаків біля вечір – це і символ усього українського народу, що зупинився на мить навколо сакрального вогнища своєї історії й задумливо дивляється у своє майбутнє, це майбутнє, яке йому готує вже ХХ ст.

О.Заливаха звертався також до відтворення в монументальному та станковому живописі постаті пророка України – Тараса Шевченка. На жаль, через існуючу в той час цензуру не дійшли до широкого кола глядачів оригінальні твори в техніці мозаїки та вітражу, присвячені поету. Проте, незважаючи на це, вони мали великий резонанс серед сучасників. Так, вітраж, виконаний у вестибюлі Київського університету, за свідченням очевидців, “... вражав своєю духовною величчю, демократизмом і зануреністю в джерела національної історії, культури. Вод-

ночас радували образно-пластична мова, специфічна узагальненість і лаконізм, експресивна колористична насиченість” [5, с.1].

Глибоким переконанням мистця, його творчим кредо є необхідність правдивого висвітлення української минушини. Очевидно, саме тому О.Заливаха у своїх творах звертається до трагічних сторінок історії України. Перш за все, це голодомор 1933 р. – страхоття, яке йому довелося пережити в дитинстві. У 90-х роках мистець виконав на цю тему живописні композиції “33-й рік” і “Голодомор”, які вражають гостротою виражальних засобів і глибиною філософського осмислення події. У роботі “33-й рік” автор передає голодомор, як трагедію усєї української нації, яку радянська система намагалася шляхом спеціально організованого терору поставити навколішки. Голодні муки українського селянина-землероба він відтворює через зображення силуетних фігур людей, які прочитуються, як тіні, напівживі істоти, що злилися з матінкою-землею. Символом нескореності нації на полотні мистця виступає образ матері, що пригортає своє дитя, як надія на майбутнє, віра в продовження українського родоводу.

Творчі здобутки корифеїв образотворчого мистецтва Прикарпаття знайшли продовження в роботах молодих художників, професійне становлення яких відбувалося в 90-х роках в умовах державної незалежності України. Свобода творчості в цей час привнесла полівекторність тематики і стилістики образотворення. У розкритті історичної тематики міцно утверджується авангард. Якісними художніми пошуками в цьому напрямі відзначаються живописні роботи Б.Бринського, І.Переключі та інших представників новітньої плеяди мистців.

Таким чином, можна стверджувати, що зображення української минушини посідало важливе місце в образотворчому мистецтві Прикарпаття другої половини ХХ століття. Ця тема стала логічним продовженням художніх зацікавлень мистців України кінця ХІХ – початку ХХ ст. і набула особливої ваги в умовах тоталітарної системи радянської доби. Відтворення національної історії нагадувало українцям про їх коріння, допомагало усвідомити свою приналежність до народу з давньою історією й самобутньою культурою.

1. Дреботюк Р. Художники Прикарпаття: альбом. – К.: Мистецтво, 1989. – 254 с.
2. Історія України / Керівник авт. кол. Ю.Зайцев. – Львів: Світ, 1998. – 488 с.
3. Історія української культури / За заг. ред. І.Крип’якевича. – К.: Либідь, 1994. – 656 с.
4. Коваль І., Совтус Ю. Михайло Фіголь (спроба наукового та мистецького портрета). – Галич, 2004. – 123 с.
5. Корогодський Р. Драма шестидесятників // Образотворче мистецтво. – 1991. – №1. – С.1–4.
6. Лагутенко О. Георгій Якутович: графічний контур майбуття // Образотворче мистецтво. – 2006. – №1. – С.96–101.
7. Підгора В. Філософ української образотворчості // Образотворче мистецтво. – 1995. – №1. – С.8–9.
8. Попович М. Нарис історії культури України. – К.: Артк, 2001. – 715 с.
9. Сверстюк Є. Мить на чумацькому шляху // Образотворче мистецтво. – 1990. – №2. – С.7–9.
10. Стецько В. Доля Ярослави Музики // Образотворче мистецтво. – 1995. – №1. – С.6–7.
11. Федорук О. Від арт-бізнесу до національного мистецтва // Образотворче мистецтво. – 1993. – №3. – С.2–4.
12. Фіголь М. Каталог виставки / Упоряд. Р.В.Дреботюк. – Івано-Франківськ, 1988. – 16 с.
13. Фіголь М. Мистецтво Стародавнього Галича. – К.: Мистецтво, 1997. – 224 с.

*The article is devoted to the analysis of development of the historical theme in the fine arts in Precarpathian region in the second half of the 20 th century. This had an important impact for the development of Ukrainian art, preservation of historical memory of the Ukrainian nation and awakening of nation consciousness. Different levels of historical genre’s development of art process of the region can be observed on the basis of works of Y.Muzyka, O.Kulchytska, M.Figol and O.Zalyvaha.*

**Key words:** historical theme, fine arts, art process of the Precarpathian region.

УДК 7.071.1:75  
ББК 85.12

Ірина Чмелик

## ГРАФІКА ТА ПЛАСТИКА МИХАЙЛА ЗОРІЯ

*Стаття присвячена дослідженню творчості відомого івано-франківського художника Михайла Зорія. Автор аналізує малодосліджені графічні та пластичні твори митця різних періодів. Академічні студії, портрети дочок та друзів, екслібриси становлять не менш важливу грань мистецької спадщини майстра, ніж його живописні твори, а також пам'ятник композитору Д.Січинському.*

**Ключові слова:** Михайло Зорій, графічні та пластичні твори, портрети, екслібриси.

2008 року ми відзначатимемо 100-літній ювілей від дня народження славетного станіславського митця, учня Краківської академії мистецтв Михайла Зорія. Поряд із Денисом Іванцевим та Ярославом Лукавцевим він був визначною постаттю мистецького Станіслава 1930–1980 років. Більшості мистецтвознавців та мешканців міста він відомий як автор пам'ятника композитору Д.Січинському, встановленому у м. Станіслав 1943 року, а втім, його живописні й графічні твори є не менш вагомими.

Склалося так, що досліджувати творчість М.Зорія почали вже в часи української незалежності. Йому не вдалось уникнути долі тисяч національно свідомих громадян, чий талант намагались знищити в таборах і в'язницях усього колишнього Радянського Союзу. Однією з перших вийшла стаття письменника Ю.Андруховича в журналі “Україна” [2], де її автор розповідає про творчий шлях М.Зорія, значну увагу приділивши моментам найбільших переживань і життєвих потрясінь, які випали на долю художника. Вивченням творчості Михайла Зорія займався мистецтвознавець В.Мельник, автор багатьох статей, які виходили в місцевій періодиці в 90-х роках, допомагаючи збагнути й оцінити значення творчості майстра [6; 8; 9], сприяв виданню буклета першої персональної виставки творів Зорія, де помістив також основні біографічні відомості [7]. Варто згадати й статті Г.Бойчук [4], Д.Назарчук [10], В.Полека [11; 12], У.Скальської [13], М.Яновського [15]. Усі вони проливають світло на життєвий і творчий шлях Зорія, замовчуваний протягом десятиліть, вміщують інтерв'ю, спогади митця, що може служити джерелом вивчення його мистецької долі. Аналіз живописної спадщини зроблений нами в статті “Творча діяльність Михайла Зорія” [14]. Спробою мистецтвознавчого дослідження є монографія В.Барана, де один із розділів присвячений графічним творам. У жодній із цих статей не обійдено увагою пам'ятник композитору Д.Січинському, втім не згадуються або згадуються побічно інші пластичні й графічні твори, часто обмежуючись тільки їхніми назвами. А тому метою нашої розвідки є дослідження саме цієї царини творчості Михайла Зорія.

Про непересічний талант молодого Зорія може свідчити автопортрет, виконаний до навчання в Краківській академії мистецтв у техніці пастелі у 1929 році. Портрет добре закомпонований, чітка лінійна побудова, вірна перспектива – усе свідчить про майстерне володіння основами мистецької граматики, засвоєної в українській гімназії завдяки професору В.Коцькому (учню Краківської академії мистецтв), та професору Маняху, учителю мистецьких дисциплін ремісничої школи. Незважаючи на деякі неточності в передачі глибини та чистоти штриха, можемо сказати про високий рівень навчання малюнку в цих закладах.

Після гімназії Михайло Зорій вступає на живописний факультет Краківської академії мистецтв при допомозі Д.Горняткевича, Б.Лепкого та громадськості міста. Тут талант Зорія проявився на повну силу. Цьому в значній мірі сприяло навчання у відомих професорів та митців В.Яроцького, Я.Войнарського, К.Гомоляша, К.Дуниковського, К.Сіхульського, А.Терлецького, В.Трибушного та ін. Про це свідчать численні академічні роботи того часу, які збереглися й знаходяться в колекції Івано-Франківського художнього музею. Вони експонувались на персональній виставці творів М.Зорія в липні – серпні 2003 року в художньому музеї. Усі сім відомих нам студій виконані 1933 року. Вони представляють сидячі та стоячі постаті чоловіків і жінок, указують на добре володіння їх автора м'якими графічними матеріалами, у даному випадку – олівцем і вугіллям. Відчутні ґрунтовні знання з пластичної анатомії, композиції. Не обійдемо увагою тональне вирішення, де, відповідно до освітлення, вправно переданий об'єм людської фігури, а також знання повітряної перспективи. Штрих м'який, тонкий, сприяє виявленню форми. Знання

основ академічного малюнка показані в оголеній натурі (виконана олівцем), де зображено сидячого на невеликій драбині молодого чоловіка. На папері відтворений складний тричетвертний ракурс, одна нога чоловіка знаходиться на нижній сходинці, друга – трохи вище, одна рука захована за ногу, інша – спирається на останню сходинку як на спинку крісла таким чином, що добре видно шию, плечові суглоби і торс чоловіка, голова трохи піднята вгору. Малювати таке положення, очевидно, є складним завданням, проте Зорій із ним впорався, реалістично відтворюючи будову, пластику, об'єми та світлотіньові градації людського тіла.

Після закінчення академії митець повертається у Станіслав, де в 1935–1939 роках працює над сценічним оформленням вистав студентського драматичного гуртка “Сфінкс” та мандрівної трупи М.Бенцала. Самі театральні декорації чи їхні ескізи не збереглися, проте цікавою є графічна емблема гуртка “Сфінкс”. Зображення стилізоване до геометричної фігури – зрізаний гострий трикутник із написом “СФІНКС”, де самі букви утворюють брови, очі, ніс фантастичної тварини з людською головою, кілька чорно-білих широких ліній утворюють левову гриву. Емблема закомпонована в близькому до квадрата прямокутнику, зображення нагадує стилізовану театральну маску, що вважається театральним символом.

1942 року Михайлом Зорієм була створена серія портретів-шаржів знайомих йому людей, де бачимо майстерне володіння лінією як основним засобом вираження. Ці портрети були повторені митцем 1978 року, очевидно, як спроба відновити роботи, втрачені під час арешту. Усього їх було сім, майже всі вони пронумеровані автором. На одному з них, портреті професора географії М.Говдяка, є дві дати: 1942 (олівцем) і 29.4.1978 (фломастером), а також номер “5”, власне цей факт і дав можливість зробити припущення про повторення Зорієм втрачених робіт. Серед інших зображення Р.Савицького, автора пісні “Туцулка Ксеня” (1942, без номера), професора латинської мови А.Ульванського (1978, номер 4), професора М.Лепкого (1978, номер 7), окуліста, доктора Грушкевича (1978, номер 6). Усі портретовані зображені в профіль. Цей ракурс дозволяє художнику найкраще відчутти й передати індивідуальні риси людини. Схопити й відтворити на папері не тільки зовнішню схожість, а й характер, темперамент, особливо в такій гротескній формі, – вимагає неабиякої уважності, уміння визначити головне. За цими творами, урахувавши блискавичність виконання такого портрету, можна визначити майстерність їх творця. До робіт такого плану відносимо також “Сатиричний автопортрет” (1978), напрочуд лаконічна характеристика зовнішності митця, де кількома лініями й штрихами Зорій малює свій профіль. Працюючи з незвичним для художника матеріалом – фломастером, автор досягає дзвінкого звучання лінії то потовщуючи її, ведучи вільно, перериваючи, акцентуючи увагу на найважливіших із його точки зору рисах, а кілька широких штрихів, за допомогою яких митець малює волосся, брови, складки біля очей, сприяють виявленню характеру зображуваного.

На згаданій вище виставці були представлені також графічні портрети тих, хто разом із Зорієм поділяв важкі тюремні будні. 1944 року він був засуджений за 54 статтею (за антирадянську діяльність) на десять років із конфіскацією майна [5]. Можливо, якби не заняття улюбленою справою, там, за ґратами, було б ще нестерпніше. Але Зорій витримав усе: голод, насильство, зневагу, розлуку з Батьківщиною, дружиною, дітьми [2, с.27]. Усі переживання, митарства й поневіряння, які довелось пережити художнику, відчутні в цих акварельних замальовках та начерках олівцем, виконаних у 1944–1952 роках. Портрети відзначаються конкретністю вираження, впевненою манерою виконання, чіткістю ліній, що є показником характерності не тільки зовнішніх рис обличчя, але також і відображенням внутрішнього людського ества, настрою, психологічного стану, індивідуальності [14, с.200]. У кожному творі ми бачимо властиву як авторові, так і його портретованим людську гідність, ясний відкритий і чесний погляд, інтелігентність і навіть шляхетність рис. І наче протиставленням цьому виступає змальоване грубе тюремне вбрання. Такими є виконані 1949 року портрети Б.Смирнова, В.Пояркова, портрети цигана (усі виконані олівцем), а також акварельні портрети невідомих в'язнів, “Портрет Олексія з Полтавщини”, “Портрет того, хто йде на свободу”.

Уміння визначити головне, передати зовнішню схожість, настрої зустрічаємо в портретах близьких Зорієві людей, насамперед його улюблених дочок Уляни та Софії. Виконані в різні роки олівцем, рідше – аквареллю, вони є не просто академічними студіями, де найважливішим завданням є вдосконалення техніки виконання, це окремі завершені твори, в яких митець передає настрої за допомогою лінії та плями. Цим вони близькі до портретів С.Висп'яньського, твор-

чість якого полонила Зоря ще під час навчання в академії. Навіть у підписах творів цих двох художників є певна ритмічна схожість. Відзначимо уважність автора до індивідуальних рис, передачі характеру, психологічного стану через очі, погляд, в яких відображається дитяча безпосередність, щирість, відкритість. Проте випробування, які випали на долю цих дітей, коли батька засудили, навіки в їхніх очах залишили невимовний сум, задумливість, печаль (“Портрет сплячої дочки Софії” (1942, папір, акварель), “Портрет донечки Уляни” (1942, папір, олівець), “Портрет сплячої донечки Уляни” (1942, папір, олівець), “Портрет Уляни” (1942, папір, акварель), “Портрет дочки Софії” (1952, папір, олівець), “Портрет дочки Софії” (1955, папір, олівець), “Портрет дочки Уляни” (1955, папір, олівець), “Портрет дочки Софії” (1958, папір, акварель), “Портрет внучки Ірини” (1972, папір, акварель), “Портрет внучки Ірини” (1982, папір, акварель).

Лаконічністю, насамперед зумовленою невеликими розмірами, вираженим розташуванням плям, що поєднуються з написом, позначена серія екслібрисів, виконаних Зорієм у 70–80 роках. Часто, крім прізвища та ім’я, він поміщає напис латиною, обирає відомі зображення-символи, повному інтерпретуючи їх, скажімо як в екслібрисі В.Манюха, зображення змія і чаші, утвореної написанням ім’я та прізвища, або зображення змія з написом EXLIBRIS Б.Ткачука. Сюжетом для власного екслібрису слугував Зорієві твір Сервантеса про славетного мрійника лицаря Дон Кіхота та його вірного зброєносця Санчо Пансу. У сатиричному, із певним гротеском ключі, художник відтворює свій образ – доброї, наївної людини, романтика й мрійника-фантазера, що вірить у всеперемагаючу силу добра й краси у боротьбі зі злом [3, с.92]. Цікавою знахідкою є монограма Зоря, яка знаходиться на більшості графічних творів. Зіставлені в квадраті літери М і З (початкові літери ім’я та прізвища автора) утворюють ритмічний геометричний візерунок, що нагадує половину багатокутної зірки, що доволі просто й водночас виразно асоціюється з ім’ям М.Зоря.

Багато картин Зоря так і залишилось тільки в ескізах, адже за довгі роки переслідування він не міг виконати завершений твір, особливо релігійного характеру. Збереглися численні ескізи Христа, що благословляє, Мойсея, Пророка, Юрія-Змієборця, Богородиці-Замилування.

Незадовго до проголошення Україною незалежності, коли тільки починали говорити про страшний терор, який чинила радянська влада, коли кривава правда про насильства над людьми тільки починала відкриватись, були проведені розкопки в Дем’яновому Лазу (поблизу Івано-Франківська), де знайдені тіла тисяч замордованих мешканців міста Станіслава та його околиць. Тоді виник ще один задум Зоря монументального характеру (маємо на увазі пам’ятник Д.Січинському) – проект пам’ятника жертвам Дем’янового Лазу “Розстріляне серце України”, виконаний у дусі конструктивізму, який так і залишився проектом (1989). У стилізованій чаші знаходиться серце з трьома невеличкими отворами-ранами, з яких стікає в чашу кров, а над серцем – масивний хрест, що водночас є символом страждання й нового життя у Христі. Ці три символи, об’єднуючись в одному творі, виражають невідворотність, біль, страждання й водночас надію на відродження й незабуття.

Свою творчістю в галузі театральньо-декораційного мистецтва, живопису, графіки, пластики Михайло Зорій зробив неоціненний вклад в розгортання мистецького життя Станіслава (Івано-Франківська) ХХ століття. Він, незважаючи на складні життєві обставини, – художник життєрадісного світовідчуття, прекрасного колористичного дару, лірик і романтик як у житті так й у своєму мистецтві. Серед його учнів живописець і графік Б.Гавата, фотохудожник Р.Баран, мистецтвознавець В.Баран, доктор мистецтвознавства, професор, художник Михайло Фіголь, який усе життя з вдячністю згадував свого вчителя, а на каталозі персональної виставки, яка відбулась наприкінці 1978 року, подарованому Зорієві, написав: “Шановному Михайлу Йосиповичу від колишнього учня на добру згадку”, 15.1.79 р., і підпис – М.Фіголь (власність родини Зоря).

1. Автобіографія Михайла Зоря. Рукопис. – 3 сімейного архіву С.Зорій (дочки митця). – Івано-Франківськ, 1985.
2. Андрухович Ю. Служіння // Україна. – №44. – 1990. – С.23–27.
3. Баран В. Михайло Зорій. – Івано-Франківськ: Вид-во “Сімік”, 2003. – 119 с.; іл.
4. Бойчук Г. Долі терновий вінок // Галичина. – 1990. – 6 червня. – С.3–4.
5. Виписка з вироку №125, видана управлінням СБУ в Івано-Франківській області 14 листопада 1995 року.

6. Мельник В. Мистецтво – вічне, життя – коротке // Галичина. – 1995. – 8 липня. – С.7.
7. Мельник В. Михайло Зорій: Віхи життя і творчості // Михайло Зорій. Малярство, графіка. Буклет. – Івано-Франківськ, 1995.
8. Мельник В. Промовте – життя моє, і стримайте сльози... // Тижневик Галичини. – 1997. – 22 травня. – С.5.
9. Мельник В. Цей теплий полиск “Зарева” // Тижневик Галичини. – 1997. – 18 грудня. – С.14.
10. Назарчук Д. Третє пришествя Любові // Галичина. – 1990. – 6 жовтня. – С.6.
11. Полек В. Меморіальний сквер // Західний кур’єр. – 1991. – 10 серпня. – С.4.
12. Полек В. Прекрасна людина і талановитий митець // Вперед. – 1995. – 22 липня. – С.4.
13. Скальська У. Галицький Мікеланджело // Західна Україна (Тернопіль). – №4.34(155). – 1995. – 13–19 серпня. – С.10.
14. Челяк І. Творча діяльність Михайла Зоря // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – Вип.ІV. – С.193–203.
15. Яновський М. Етапи зболеної душі // Новий час. – 1991. – 4 травня. – С.4.

*The article is devoted to the creative activity of famous Ivano-frankivsk painter Mykhaylo Zoryi. The Zoryi's graphical and sculptural not well-known art works, that he painted in different period are analized. The academic studios, portraits of friends, daughters, ex-libris founds the main parts M.Zoryi's creative activity.*

*Key words: Mykhaylo Zoryi, graphical and sculptural art works, portraits, ex-libris.*

УДК 738

ББК 85.125.1

Олександра Хром’як

## МОТИВИ ТА ЕЛЕМЕНТИ В ОРНАМЕНТИЦІ КОСІВСЬКИХ КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті досліджується орнаментика косівської кераміки другої половини ХХ століття, а також проводиться класифікація елементів і мотивів. Встановлено, що майстри косівської кераміки досліджуваного періоду у своїх розписах зберегли давні елементи й мотиви, збагативши їх ускладненням побудови, декоративністю подачі та пластичністю лінії.*

*Ключові слова: елемент, мотив, сюжет, орнамент, композиція, ритм, симетрія, асиметрія.*

Пишність орнаменту, характерна для стилю бароко, соковитість зеленої і жовтої барв, неординарна манера стилізації стали своєрідною візиткою косівської кераміки, риси якої сформувалися протягом становлення і розквіту в ХІХ столітті. Також установилися чіткі схеми, на основі яких із елементів та мотивів будувалися композиції. Косівські розписи, окрім орнаментального, часто мали сюжетний характер, тематика якого змінювалася під впливом зміни подій на історичному тлі. Дослідження орнаментів косівських кераміків другої половини ХХ століття свідчить, що викристалізувалися певні техніки й групи, за допомогою яких створювалися композиційні схеми, про які йтиметься в цій статті.

Незважаючи на той фактор, що орнаментика косівських керамічних виробів має яскраві регіональні ознаки, для розпізнавання яких не потрібно професійного фахівця, усе ж таки її дослідження в мистецтвознавстві на сьогоднішній день залишається маловивченим. Усі праці, які містять аналіз декору косівської кераміки, висвітлюють лишень особливості орнаментики ХІХ – першої половини ХХ століть. На жаль, розписи керамічних виробів другої половини ХХ століття поки що залишаються частково висвітленими в контексті творчого портрету митців косівської кераміки: Я.І.Дацюк про творчість Оксани Бейсюк [2], Ю.Джураник про творчість подружжя Трушиків [3], І.Мисюк про творчість подружжя Рйопки [9] та ін. Також вивчення орнаментики косівської кераміки другої половини в працях узагальнюючого характеру торкалися М.М.Гринюк [1], В.Щербак [5], О.Г.Соломченко [14], О.Слободян [13], І.В.Сакович [11], Р.Мотиль [10], М.Курилич [8], М.Селівачов [12], А.Гурська [7], М.Станкевич [6] та ін. Усі згадані дослідники частково досліджували мотиви та елементи косівської кераміки другої половини ХХ століття, виходячи з аспекту поставленого перед ними завдання. Тому стаття, в якій класифікується орнаментика косівської кераміки другої половини ХХ століття, стане актуальною для вже завершеного періоду.



Мета даної праці – дослідити орнаментику косівського керамічного розпису другої половини ХХ століття й систематизувати за спорідненими типами. Результати такого дослідження полегшать подальше вивчення косівської кераміки другої половини ХХ століття.

Розглядаючи орнаментику косівської кераміки другої половини ХХ століття, насамперед бачимо різноманітність технік, за допомогою яких виводилися елементи та мотиви. Техніки декорування косівських керамічних виробів другої половини ХХ століття базуються на техніках, усталених попередніми поколіннями майстрів. Проте, окрім класичних розписів технікою гравірування на білому тлі і ріжкування на коричневому тлі з використанням коричневого, жовтого, зеленого та інколи блакитного кольорів, лощінням та гравіруванням по димленому черепку, з'явилися інші техніки. Наприклад, Василь Стрипко з 90-х років почав застосовувати техніку ритмування та штампування, після чого теракотовий виріб піддавав тонуванню для чіткішого проявлення рельєфу. Євгенія Зарицька використовувала поєднання технік рельєфної наліпки з ріжкуванням. Вікторія Хром'як у 90-х роках розписувала вироби кольоровими ангобами традиційних кольорів, інколи в поєднанні з ритмуванням по білому та коричневому тлі.

Традиції косівського декорування кераміки підпорядковуються двом видам композицій – орнаментальній і сюжетній.

Орнаментальні композиції зазвичай будуються за допомогою установлених у ХІХ – початку ХХ ст. схем, які виражалися на основі таких категорій композиції, як ритм, центрично-осьова, симетрична, асиметрична. Ритмічні орнаментальні композиції належать до незамкнених, вони наносились у вигляді смуг на поверхню майже всіх видів керамічних виробів. Їх роль при заповненні тла є як головною, так і додатковою, а тому полягала в згрупуванні основного орнаменту, або виступала єдиним засобом декорування. Смуги, що склалися з ритмічно повторюваного орнаменту (повторень модульних систем чи елементів), можуть мати початок і кінець, а можуть бути безкінечними. Наприклад, береги мисок чи тарілок декорувалися безкінечним орнаментом, а поверхня горняток – розірваною в місці вушка смугою. Чи не єдиними типами керамічних виробів, де майстри косівської кераміки другої половини ХХ століття не використовували ритмічну смугу (за винятком одиничних випадків), становлять декоративні блюда, анімалістична пластика, скульптура малих форм та декоративні пласти. Усі орнаментальні смуги косівських розписів будуються з ритмічного повторення модулів, що, перш за все, складаються з елементів та мотивів. Модуль міг будуватися як за допомогою одного простого елемента, так і складного мотиву. Кріпилася уся модульна система ритмічних повторень на уявній основі, яка проходила посередині декорованої площини смуги (рис.1.1), або по нижньому чи верхньому краю, у такому випадку елементи мотиву виростили або спадали залежно від того, до якого краю була прикріплена уявна лінія основи (рис.1.2–1.3). Ще однією схематичною основою ритмічної смуги є хвиляста лінія, по осі якої кріпилися модулі (рис.1.4).

Ритмічні побудови склалися з двох видів повторень – простих та ускладнених різним угрупованням елементів. Простий вид повторень складався з чергування одних і тих самих елементів чи мотивів, які й були модулем, через однаковий інтервал і застосовувався в декоруванні косівськими майстрами дуже рідко. Найпростішим видом орнаментальних смуг є лінії, кривульки й чергування крапочок, які використовувалися як додаткові й наносилися на поверхню виробу переважно ріжкованою технікою. Ритмічні повторення, ускладнені угрупованнями елементів та мотивів, складають домінуючу кількість; вони застосовувалися косівськими майстрами для декорування керамічних виробів. Становлячи найчисельнішу групу орнаментальних декорів, ритмічні смуги часто наносилися на всю поверхню виробу багатьма ярусами, яких іноді налічувалося десяток або й більше, наприклад на виробках Ориси Козак, Галини Волощук, Марії Тим'як, Стефанії Волощук. Іноді одна з таких смуг була головною й вирізнялася розмірами та складністю модульної системи, а решту становили її доповнення. Ритмічні смуги будувалися за допомогою геометричних, рослинних та зооморфних елементів і мотивів.

Окрему групу в косівській кераміці становлять замкнуті композиції, серед яких найпростішою є центрично-осьова, що є основою для розеток (рис.2.1). Даний засіб побудови композиції використовується майстрами косівської кераміки для декорування тарілок, блюд, мисок, плесканців, кльошів, плиток, кахель, бочівок. Суть побудови центрично-осьової композиції полягає в добиранні елементів, що нарощуються один на одний, починаючи від композиційного центру площини виробу. За центр такої композиції використовували крапочку чи коло й посту-

пово, від найпростіших елементів, композицію поетапно нарощували складнішими елементами й мотивами. Центрично-осьові композиції, заповнюючи всю поверхню виробу, ставали головним декором, проте також використовувалися в декоруванні додаткових площин, які мали дисконидну форму – у бочівках, лембиках, анімалістичній пластичці. Будувалися центрично-осьові композиції за допомогою геометричних елементів і мотивів, деколи з введенням рослинних мотивів. На відміну від попередніх років замкнуті центрично-осьові композиції в другій половині ХХ століття набули широкого застосування.

Симетрична схема композицій використовувалася косівськими майстрами другої половини ХХ століття як засіб побудови орнаментального декору для розписування тарелів, плиток, кахель, напільних ваз, підсвічників – трійці чи подвійних, баклаг, бочівок, поверхні посуду з двома ручками. Базуючись на розписах майстрів старшого покоління, в основі симетричних композицій зображували вазон або дерево, від центрального стовбура чи пагона якого симетрично по дві осі площин розходилися однакові або подібні елементи й мотиви рослинного та зооморфного характеру (рис.2.2).

Подібно до симетричної в розписах косівської кераміки використовувалися асиметричні композиції (рис.2.3), композиційний центр яких проходив вертикально, горизонтально або по діагоналі замкнутої площини виробу. Асиметричні композиції будувалися на основі рослинних, зооморфних та антропоморфних мотивів і часто мали сюжетний характер. Асиметричні композиції не мали чіткої схеми. Даним фактором зумовлена велика кількість цікавих, неординарних композиційних побудов. Вищезгадані схеми композиційного декору протягом другої половини ХХ століття створювалися за допомогою таких груп елементів і мотивів: геометричний, рослинний, зооморфний, тератологічний та сюжетний. Кожна із цих груп насамперед створювалася за допомогою лінії (пряма, фігурна), плями, “капанки”, “насічки”, “ільчастого письма” (рис.3).

Найпростішою групою орнаментів, з яких будувалися композиційні схеми, слід вважати геометричні елементи й мотиви. У другій половині ХХ століття вони зберегли характер і назви попередніх часів, проте кераміки другої половини ХХ століття досягли цікавих рішень геометричного декору на основі вже традиційних елементів і мотивів, які укладали в оригінальні, набагато складніші композиції. Геометричні елементи та мотиви, такі як коло, овал, “зубці”, куполоподібні “зубці”, “копитця”, квадрати, ромби, “заячі вушка”, “серденька” (рис.4) використовувалися при побудові ритмічних та центрично-осьових композицій усіма без винятку майстрами й професійними художниками Косова другої половини ХХ століття.

Рослинний орнамент будовався за допомогою традиційних елементів і мотивів, але вже частіше косівські майстри розпису другої половини ХХ століття використовували нові елементи й мотиви з власними інтерпретаціями, що мали цікаве вирішення побудови силуету й характеру. Заповнюючи рослинним орнаментом площини майже кожного виробу, майстри косівської кераміки другої половини ХХ століття наближувалися до стилю бароко. Серед композицій рослинного характеру, які складаються з листочків та квітів, у розписах керамічних виробів знаходимо зображення “листячка”, “кучерів”, “дубових листочків”, “трилисників”, “серцевидних листочків”, “сосенок” розквітлих “рож”, “пуп'янків”, “дзвоників” (рис.5 а). Доповнювали рослинні мотиви плоди, що являли собою “ягідки”, гірлянди ягід або ж “виноград” (рис.5 б).

У цікавих інтерпретаціях проявили себе митці косівської кераміки, створюючи зооморфні зображення, серед яких у декорах виступали птахи, тварини та риби. Хоча не всі майстри косівської кераміки другої половини ХХ століття зверталися до створення зооморфних зображень, проте такі зображення займали не останнє місце в косівських традиційних розписах. На відміну від геометричного й рослинного орнаментів, що будувалися на основі давніх елементів і мотивів, зображення тварин, птахів та риб інтерпретувалися за власною стилістичною манерою кожного окремого автора. Одні майстри стилізували зооморфні зображення в примітивному стилі, інші намагалися проявити оригінальні риси характеру зображуваного через цікавий силует і рух, неординарну інтерпретацію. Зооморфні зображення прикрашали як декоративні вироби (тарелі, блюда, декоративні вазы, свічники), так і вжиткові. Вони виступали як самостійні зображення на всій поверхні виробу, а також були доповненнями в композиціях рослинного характеру та в сюжетних композиціях. Серед царства птахів улюбленими в косівських майстрів були павичі, зозулі, півні, сови, квочки із циплятами. Анімалістичні зображення налічували копей, левів, баранів, овець, корів, биків, телят, оленів, козуль, цапів. Інколи майстри зверталися

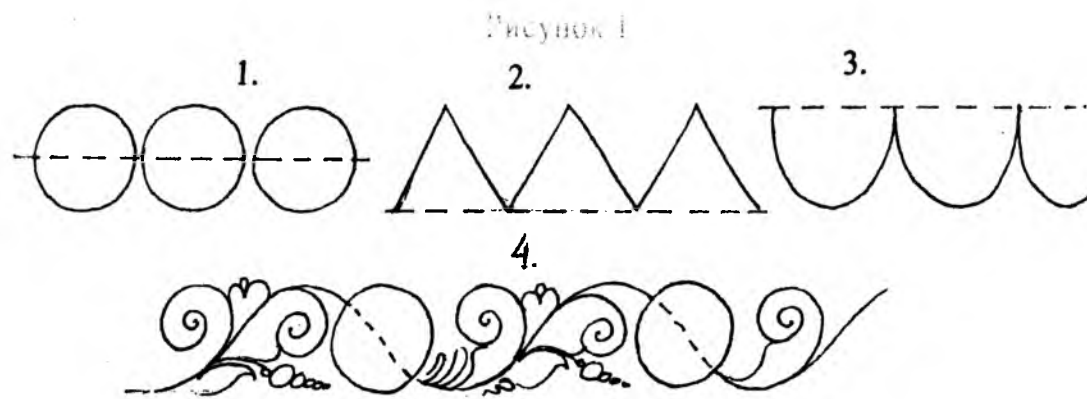


Рисунок 2

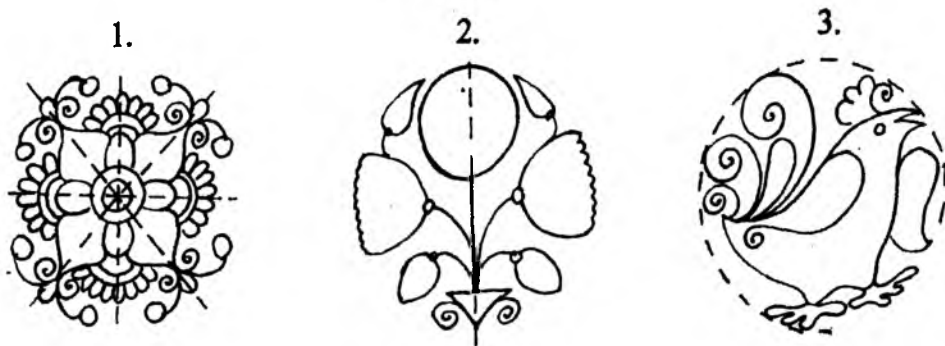


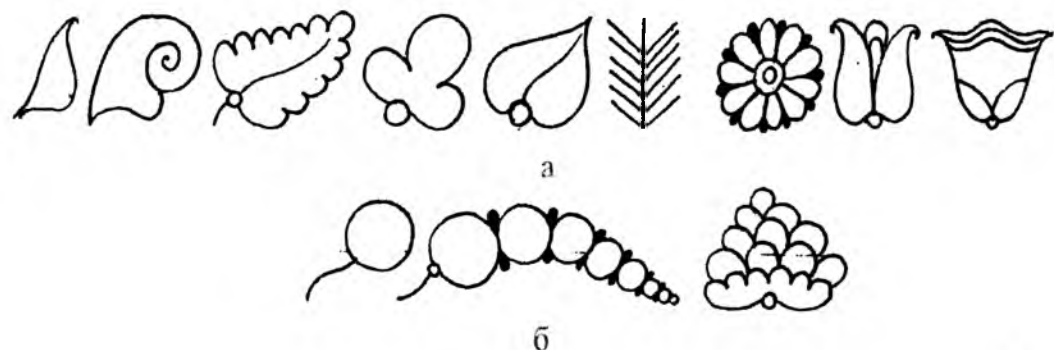
Рисунок 4



Рисунок 5



Рисунок 6



до зображення таких зооморфних мотивів, як риби й рака, а також комах, зокрема метелика. Серед зооморфних зображень косівські майстри другої половини ХХ століття використовували тератологічні мотиви – казкових тварин та птахів, розпізнавальні риси яких крилися за вигадливими рогами, копитами, хвостами, клювами, лапами, коронами тощо.

Окрему цікаву типологічну групу складають сюжетні композиції. Протягом ХХ століття тематика сюжетних композицій змінювалася так само, як і характер стилізації людських фігур. Сюжетними композиціями оздоблювали декоративні та вжиткові вироби й лишень у рідкісних випадках – посуд. На декоративних керамічних виробах, таких як тарелі та блюда, вази, плитки і плакетки, а також вжиткових виробах – кахлях, штофах, боклагах – часто зображували весільні сценки, музикантів, вершників, сцени пастухування на полонині. За часів Радянської України були поширеними зображення соціалістичного характеру. Побутова тематика мала місце тільки в сценках залицяння й застілля (наприклад у зображенні святої вечері або великоднього столу, починаючи з 90-х років ХХ століття). Темі праці відображали пастухування, гончарування, полювання. Військові теми підпорядковувалися радянській тематиці й мали революційний характер. У розписах косівських кераміків другої половини ХХ століття часто зображували троїстих музик. Найбільш поширеними стали розважальні сценки чаркування, танців, весілля. У 90-ті роки знову поширеною темою стала релігійна: почали вводитися зображення Богородиці з дитям, святого Юрія. Ще одним тематичним жанром стали ілюстрування літературних сюжетів, пісень, байок, легенд історичного характеру. Також мали місце портретні зображення видатних людей, приурочені до ювілеїв.

Отже, з вищенаведеного випливає, що протягом другої половини ХХ століття не тільки відроджувалися традиції розпису косівської кераміки, але й утверджувалися та урізноманітнювалися. Орнаментальний декор, базуючись на елементах і мотивах ХІХ століття, продовжує використовуватись і навіть збагачується за рахунок цікавих розбудов та поєднань. Утворюються нові риси уже традиційних елементів і мотивів рослинного й зооморфного характерів. Хоча певні сюжетні композиції, актуальні в ХІХ столітті, зникають у розписах косівських кераміків другої половини ХХ століття, але натомість з'являються нові, часто пов'язані із соціальними подіями косівського населення. Також змінюється специфіка інтерпретації людських фігур при збереженні традиційного площинного вирішення. Дані аспекти свідчать, що в другій половині ХХ століття косівські кераміки не тільки ґрунтувалися на давніх традиціях розпису керамічних виробів, але також створювали нові цікаві рішення, за допомогою пластики лінії, декоративнішого трактування, насиченого збагаченням додатковими елементами.

1. Гринюк М.М. Декоративний народний розпис в інтер'єрі гуцульської хати (середина ХІХ – кінець ХХ століття): Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Львів, 1997. – 182 с.
2. Дацюк Я.І. І прийшла до неї любов // Народне мистецтво. – 1999. – №1–2. – С.40–43.
3. Джуранюк Ю. Творчий дует Трушиків // Народне мистецтво. – 2004. – №1–2. – С.22–23.
4. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття: У пошуках “великого стилю”. – К.: Либідь, 2005. – 280 с.
5. Щербак В. Сучасна українська майоліка. – К.: Наукова думка, 1974. – 192 с.
6. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.С. Декоративно-прикладне мистецтво: Посібник для студентів педагогічних інститутів. – Львів: Світ, 1992. – 272 с.
7. Гурська А. Мова та граматики українського орнаменту: Навчальний посібник. – К.: Альтернатива, 2003. – 144 с.
8. Курилич М. Гуцульський орнамент. – К.: ЛК Мейкер, УВЦ, 2001. – 126 с.
9. Мисюк І. Політ за двох (про Рйопку) // Народне мистецтво. – 2005. – №3–4. – С.18–19.
10. Мотиль Р. Художні особливості декору української димленої кераміки // Народознавчі зошити. – 1999. – №2. – С.212–223.
11. Сакович І.В. Народні художні традиції в українській художній промисловості. – К.: Наукова думка, 1975. – 181 с.
12. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): Навчальний посібник. – К.: Редакція вісника “АНТ”, 2005. – 399 с.
13. Слободян О.О. Гончарські осередки та майстри Гуцульщини і Покуття ХІХ–ХХ століть // Історія Гуцульщини. – Львів, 2001. – Т. VI. – С.417–435.
14. Соломченко О.Г. Народні таланти Прикарпаття: Книга-альбом. – К.: Мистецтво, 1967. – 53 с.

*The article researches ornaments of Kosiv ceramics of the second half of the XX<sup>th</sup> century. The article classifies the elements and motives. It is evident that the masters of Kosiv ceramics of the period researched preserved ancient elements and motives in their paintings, having enriched them with elaborate design, decorative presentation and refined lines.*

**Key words:** *element, motive, story, ornament, composition, rhythm, symmetry, asymmetry.*

УДК 746.3

ББК 85.126.9

### ОДЯГОВА ВИШИВКА ЛЕМКІВ У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СИСТЕМИ ДИЗАЙНУ

Леся Семчук

*Автор статті розглядає одягову вишивку субетнічної української групи лемків. Охарактеризовано специфіку крою вишиваного одягу (жіночого, чоловічого), його кольорову гаму, орнаментику узорів. Проведено паралелі та узагальнено особливості вишивки лемків порівняно з іншими регіонами України. Визначено особливості дизайнерського вирішення одягової вишивки лемків.*

**Ключові слова:** *лемки, вишивка, техніка, орнаментика, колір, композиція.*

Упродовж багатьох історичних епох етнографічні землі Лемківщини перебували під владою різних європейських країн. Це, безумовно, повпливало на розвиток та збереження культурно-мистецьких цінностей даної етнографічної групи українців.

На території українських Карпат лемки компактно проживають у Великоберезнянському та Перечинському районах Закарпатської області. Це частина південної Лемківщини, яка після Другої світової війни відійшла до складу України [1].

Результати польових досліджень, аналіз збережених вишивок у фондах музеїв Закарпатської області підтверджують, що автентичні зразки лемківської одягової вишивки впродовж XX ст. – явище малозбережене. У традиціях декорування народної ноші вишивкою помітні словацькі, подекуди й угорські впливи. На північному сході Великоберезнянського р-ну лемківські села межують із територією бойківського субетносу. Це зумовило глибоку асиміляцію культури та мистецтва обох етнографічних груп українців.

Науковці початку XX ст., виділяючи локальні відмінності художньої образності народного вбрання бойків та лемків, окреслюють багато спільних рис. Одним із перших про це зауважує Ф.Вовк. Автор описує “виняткову” жіночу сорочку “...лемків та деяких бойків...”, яку “... роблять зборами зі складками коло шиї, але складки ці незвично численні, особливо спереду, де вони становлять щось на кшталт фалдової манішки...” [2, с.146–147]. Очевидно, що мова йде про сорочку “опліччя”, яка є характерною більшою мірою для традицій бойківської народної ноші. Про “опліччя” згадує С.Маковський у праці “Искусство Подкарпатской Руси”. Дослідник конкретизує її побутування серед лемківського жіночого населення [3, с.38]. Вітчизняні науковці другої половини XX ст. провели детальніший аналіз крою, вишивок одягових компонентів, звернули особливу увагу на локальні особливості народної ноші. Праці Р.Захарчук-Чугай, О.Полянської, Л.Бурачинської – вагомий внесок у вітчизняну науку про народний одяг, його духовно-мистецьку сутність [4; 5; 6]. Важливі відомості про народне вбрання лемків зустрічаємо в працях К.Матейко, Г.Горинь, М.Білан, Г.Василяшук [7; 8; 9].

**Метою** даного дослідження є висвітлення художніх особливостей традиційної одягової вишивки лемків, які компактно проживають на своїх етнічних землях на сучасній території нашої держави.

Найбільше вишивали лемкині сорочки, які шили із лляного, конопляного полотен домашнього виготовлення. Характерні й найбільш збережені впродовж XX ст. короткі жіночі сорочки “опліччя” з рукавами до ліктів, які також були компонентом народного ансамблю Словаччини [5, с.67]. Вони побутували в селах Зарічево, Сімерки, Турички, Тур’ї-Ремети, Туриця, Тур’я-Пасіка, Порошково Перечинського р-ну. Заслугує уваги крій такого типу натільного одягу. Довжина сорочки за-

лежала від ширини полотна, яке зазвичай ткали завширшки 50–60 см. Станок виробу формували, перегинаючи полотно завдовжки 150 см упоперек, утворюючи таким чином тільки один (лівий) боковий конструктивний шов сорочки. На початку XX ст. єдиний боковий шов зшивали вручну, утворюючи рубець, який закріплювали мережкою “одинарний прутик”. Окрім функціональної ролі мережка навантажувала мало прикрашену вишивкою сорочку декоративною ажурністю [10]. Зверху по краях передньої та задньої пілок викроювали прямокутники. Виступи, які залишалися посередині пілок, збирали в складки. На місці конструктивного плечового шва, від вирізу горловини до рукава (на раменах) пришивали прямокутні (15x20 см) куски полотна (клатки, пудставки). Вони сягали передньої й задньої пілок у тому місці, де були попередньо вирізані. “Клатки” виконували функціональну роль – нівелювання конструктивних плечових швів. Таким способом формували прямокутний виріз горловини, який після з’єднання всіх елементів (бокових кусків, передньої та задньої пілок) станка сорочки обшивали полотном (обшивка), дещо нівелюючи його прямокутну форму. У деяких сорочках шви “пудставок” та обшивку горловини прикрашали функціонально-декоративними техніками: “стебнівкою”, “кривулькою” [11]. Оригінальний спосіб конструктивного вирішення пазухового розрізу, який розміщували спереду й застібали на гудзики (гомбиці). Передню пілку розрізали від вирізу горловини довжиною 10–15 см. Унизу, перпендикулярно до поздовжнього, на обидва боки по 2,5–3,5 см робили поперечний розріз. Полотно загинали до середини й фіксували мережкою “одинарний прутик”. Таким чином, на передній пілці утворювали прямокутник, поздовжні краї якого накладали один на одного на 0,5 см, формуючи, власне, функціональний розріз пазухи. Унаслідок цього під “розпуркою” утворювали одну чи дві складки (защип), на які часто нашивали прямокутний кусок полотна, оздоблений вишивкою. До станка пришивали короткі рукави, які призбирували біля плеча та на манжетах. У деяких селах рукави дрібно рямували по всій довжині. У с.Туриця в 30-х рр. XX ст. побутували сорочки, в яких складки-рями зафіксовані не по всій довжині рукава. Якщо нижче його середини розправити непризібране полотно довжиною 5–10 см, то спостерігаємо порушення форми рукава. Такий конструктивний прийом збагачує сорочку унікальною декоративною образністю. Формотворчі лінії рукавів контрастні, підкреслені яскраво вираженими об’ємністю, пишністю [12; 13]. У другій половині XX ст. нечисленні складки на рукавах прошивали машинними швами. Сорочки, зберігаючи свою конструктивну традицію, втрачали художню образність, змістовність. До рукавів пришивали манжети, які часто викінчували ажурними “чіпками” [14].

Вишивку в сорочках із короткими рукавами розміщували виключно на пришивних манжетах завширшки 4–5 см [15]. Святкові сорочки вишивали й обабіч пазухового розрізу та на так званому “защипі”, що під пазухою. У с. Вільшанки, окрім манжетів, вишивали все поле коротких рукавів різнокольоровими горизонтальними лініями-швами. Місцева назва такого типу сорочок – “курти” [16; 17]. У с.Туриця в 40–50-х рр. під впливом словацьких традицій жіночі сорочки вишивали орнаментально-натуралістичними мотивами. Використовували нитки основних спектральних барв. Вище вишитого манжета, посередині рукава вишивали квітку, пуп’янки, листочки. Домінуючі кольори – червоний, зелений, рідше рожевий, оранжевий, вишневий [18].

Оригінальні також сорочки, аналогічні за способом крою передньої та задньої пілок, але з довгими рукавами. Відмінність полягає в системі розміщення на них вишивок. Окрім обшивки вирізу горловини, пазухового розрізу, манжетів, вишивали “клатки” на раменах – “наплічки”. Візерунок-стрічку розміщували попри конструктивний шов, який з’єднує станок з рукавом.

Обидва типи жіночого натільного одягу схожі за художньою образністю вишивок. Стрічкові композиції, завширшки переважно 2 см, побудовані за принципом метричного ритму. Рослинні візерунки ритмічніші від геометричних структур, вони налічують більшу кількість орнаментальних мотивів, що чергуються. Макроструктура геометричних стрічок на лемківських жіночих сорочках складається з одного чи двох мотивів, які за принципом дзеркальної симетрії формуються з двох і більше елементів. Білі просвіти полотна посилюють метричність композиції. Рослинні чи рослинно-геометризовані стрічки орнаментально збагачені листочками, пуп’янками, тичинками, квітковими формами, які в кольорово-тональному відношенні повторюються через два-три мотиви. Важлива композиційна роль кольору. Часто графічно тотожні орнаментальні мотиви чи елементи, повторюючись по всій довжині композиційної стрічки, аб-



солютно відмінні за колористично-тональним вирішенням. Це збагачує метричність орнаменту. Трапляються вишивки плечової частини жіночих сорочок, стрічкова структура яких завдовжки 20 см не містить двох однаково забарвлених фігур [19].

Інший тип жіночих сорочок побутував у лемківських селах Ужанської долини. Важливо відзначити, що у Великоберезнянському та окремих селах Перечинського районів жіночі сорочки лемків та бойків тотожні як за способом крою, так і за системою розміщення вишивок, їх композиційно-орнаментальним вирішенням, кольорово-тональною гамою [4, с.256]. Побутували довгі сорочки з густими “брижами” біля горловини та на манжетах. Вишивку на передній рямованій пілці компоували за такою схемою: посередині велика квітка із чітко вираженими пелюстками, стеблом, листками, а навкруги розміщували дрібніші елементи: пуп’янки, різноманітні тичинки, листочки. Аналогічні рослинні мотиви вишивали на верхній частині рукавів та манжетах [20].

З нагрудного типу одягу жінки носили безрукавки (наплецки) [8, с.49] оздоблені по краях сукном іншого кольору. Упродовж XX ст. поширеними були блузки (візитки), пошиті з фабричного полотна, переважно чорного кольору. Їх оздоблювали дрібними рослинними мотивами, які вишивали машинними швами. За способом крою та системою декорування лемківські візитки споріднені з нагрудним типом одягу Словаччини. На відміну від гуцульського та бойківського нагрудного одягу прямоспинного покрою візитки Перечинського р-ну тісно облягають жіночу фігуру, приталені. До рукава та на лінії талії пришивали “фодру” (призібрана стрічка), яку викінчували “чіпкою” домашнього, а із середини XX ст. – фабричного виготовлення. У першій пол. XX ст. візитки вишивали стрічковими структурами рослинного характеру. Візерунок розміщували попри функціональний розріз, що застібався на гудзики, на лінії талії, внизу по краях виробу, на рукавах [21; 22]. З другої пол. XX ст. візитки декорували кольоровими стрічками з фабричної тканини, машинними швами-стрічками. Незмінною залишилась система розміщення декору та контрастні відношення [23]. У с. Лікіцари Перечинського р-ну візитки шили з тканини білого кольору. За способом крою, системою декорування та характером композиційних структур вони не відрізнялися від описаних вище. Вишивка рослинного характеру виконана технікою гладі нитками основних спектральних барв та світлих відтінків оранжевого, фіолетового, рожевого кольорів [24]. Важливо, що декор на візитках, що органічно поєднаний із типом їх крою, підкреслював стрункість, витонченість жіночої фігури.

Оригінальні візерунки головних жіночих уборів – хустин (“хустя”). Вишивку розміщували на тому куті виробу, що спадав на плечі. Композиційні структури стрічкового характеру сформовані з букетів чи окремих рослинних мотивів. Характерним явищем для вишивок головних уборів є розміщення у внутрішньому куті, між двома вишитими стрічками мотиву дерева життя [4, с.260]. Він виростає з кута з’єднання стрічкових структур або розміщений локально на відстані 3–4 см від них, часто оточений дрібними рослинними мотивами. Візерунки поліхромні. Серед барв – світлі відтінки рожевого, оранжевого, вишневого, голубого, зеленого, коричневого кольорів [25; 26]. Вишивали хустини й “білим по білому”. Нитками хроматичних відтінків робили акцентні вкраплення – вишивали серединки квітів, пуп’янки, дрібні листочки [27]. У холодну погоду поверх “хустя” жінки одягали вовняну хустку (кестеман). Художня образність кестеманів зумовлює їх різні назви: дуплованка (вовняна з вінчиком), тернувча (чорна), деленувча, картуновча (поліхромна), гарастувка (шерстяна з квітами), скорянча – вишита, “пописана” хустка. У фондах етнографічного музею “Лемківська садиба” зберігається обрядовий головний убір лемківчанок – чепець. На задній його частині розміщений конструктивний рямований прямокутник. Чепець декорований аплікацією з тканини чорного кольору, яка вишита рослинним орнаментом. Серед матеріалів декорування – кручені вовняні шнурки зеленого, фіолетового та рожевого відтінків [28].

Для поясного жіночого одягу лемкинь характерне побутування подолка (спудник), що сягав до колін. Поверх одягали спідницю (кабат). Кольорове вирішення поясного одягу лемківчанок залежало від вікових ознак. Молоді дівчата носили барвисті спідниці, а старші жінки – темні. Характерним елементом декорування кабатів були складки (загинки). Їх розміщували від краю спідниці на 10–12 см. Аналогічно декорували лемкині фартухи (катрани), шиті з фабрич-

ної тканини зеленого, синього чи чорного кольорів. Вони, як і по всій Лемківщині, були дрібно призбирані та прикрашені кольоровими фарбітками (стрічками) чи крайками (шнурками) та вишивкою (7, с.202–203). У другій пол. XX ст. фартухи декорували машинними швами нитками білого, жовтого кольорів. Завершували виріб традиційною для лемківських горян “чіпкою”, яку виготовляли з ниток білої, чорної барви [29; 30].

Серед чоловічого натільного одягу побутували сорочки, вишиті геометричним типом орнаменту, нитками білого кольору. Вишивали обабіч пазухового розрізу, на манжетах та відкиданому комірі. Вишивку обабіч пазузи називали “фараметлик” [31, 3, с.37]. У селах, що межують з Бойківщиною, чоловічі сорочки вишивали поліхромними візерунками [32].

На поч. XX ст. чоловіки носили штани (гаті), підперезані на “гачникові” (полотняний шнурок). Широкі, діаметром до 1 м, штанини викінчували мережкою “одинарний прутик”. Нижче на 1,5 см виконували тотожну мережку, якою формували тороки (ройти) завдовжки 1 см [33, с.146; 34].

Верхній жіночий та чоловічий одяг – куртку “уйош” не прикрашали вишивкою. Краї виробу, кишені, клапани обшивали сукном іншого кольору (синій, чорний) [35, с.100]. Обшивали виріз горловини зазвичай червоним сукном – єдиний декоративний елемент і лемківської гуні [36].

### Висновки

Народне вбрання лемків українських Карпат унікальне у своєму роді. Оригінальні за конструктивними особливостями крою жіночі короткі сорочки “опліччя”, з рукавами до ліктів є чи не єдиним явищем у культурі українського народу. Вишивка головних уборів, нагрудного, поясного, верхнього типів одягу вирізняється системою розташування, художніми особливостями орнаментики, кольорово-тональної гамою візерунків. Вишиті композиції мають багато спільних художніх рис із вишивками Словаччини, Бойківщини, що зафіксовано в місцевих назвах одягових компонентів, орнаментальних мотивів їх вишивок тощо.

Важливо, що одягова вишивка лемків Перечинського, Великоберезнянського районів Закарпатської області зберегла свій мистецький характер – прозорість, легкість, світлість візерунків. Етномистецькі традиції збережені в композиційних метричних структурах тоненьких вишитих стрічок, їх графічній одноманітності.

Надзвичайно важливі подальші виявлення, наукові дослідження автентичних зразків лемківської одягової вишивки в межах нашої держави.

1. Красовський І., Солинка Д. Хто ми, лемки...: Популярний нарис. – Л., 1991. – 45 с.
2. Вовк Х.К. Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1995. – 335 с.
3. Маковский С.К. Народное искусство Подкарпатской Руси. – Прага: Пламя, 1925. – 156 с.
4. Захарчук-Чугай Р. Вишивка // Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження: У 2-х т. – Л., 2002. – Т.2. Духовна культура. – С.256–273.
5. Полянская Е.В. О сходстве и взаимовлиянии в одежде различных этнических групп Закарпатья // Карпатский сборник: Труды Международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей. – М.: Наука, 1976. – С.65–68.
6. Бурачинська Л. Український народний одяг. – Світова Федерація Українських Жіночих Організацій. Комісія Народного Мистецтва. – Торонто–Філадельфія, 1992. – 310 с.; іл.
7. Матейко К.І. Український народний одяг. – К., 1977. – 205 с.
8. Горинь Г.Й. Народні промисли лемків Закарпаття // Народна творчість та етнографія. – 1986. – №4. – С.46–49.
9. Білан М.С., Стельмашук Г.Г. Український стрій. – Л.: Фенікс, 2000.
10. Жіноча сорочка, поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
11. Жіноча сорочка “опліччя”, Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Турички. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
12. Жіноча сорочка “опліччя”, 30-ті рр. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н с. Туриця. – ЗМНАП №3947.
13. Жіноча сорочка “опліччя”, 30-ті рр. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н с. Туриця. – ЗМНАП №3946.

14. Жіноча сорочка, сер. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
15. Жіноча сорочка, поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
16. Жіноча сорочка “опліччя”, 30-ті рр. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Вільшанки. – ЗМНАП №4315.
17. Жіноча сорочка “опліччя”, 1935 р. виготовлення, Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Вільшанки. – ЗКМ №Е-2900.
18. Жіночі сорочки, 40–50 рр. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Туриця. – ЗМНАП №375, №376.
19. Жіноча сорочка, поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
20. Жіноча сорочка “опліччя”, 20-ті рр. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Дубриничі. – ЗМНАП №3687.
21. Блузка жіноча, виготовлена в 40-х рр. XX ст. – ЗКМ №Е-2700.
22. Блузка жіноча, виготовлена в 40-х рр. XX ст. – ЗКМ №Е-2696.
23. Блузка жіноча “візитка”, перша пол. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Тур’я Пасіка. – ЗМНАП №Т-1302.
24. Блузка жіноча “візитка”, поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Лікіцари. – ЗМНАП №2639.
25. Хустка жіноча, поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
26. Хустка жіноча “хустя”, 40-ві рр. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Вільшанки. – ЗКМ №Е-2904.
27. Хустка жіноча “хустя”, 40-ві рр. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Вільшанки. – ЗКМ №Е-2909.
28. Жіночий головний убір – чепець. Поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
29. Фартух жіночий, сер. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
30. Фартух жіночий, сер. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
31. Сорочка чоловіча, поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Туриця. – ЗМНАП №3342.
32. Сорочка чоловіча, поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Дубриничі. – ЗМНАП №3684.
33. Федака П.П. Народна культура українців Закарпаття на сторінках краєзнавчого журналу “Підкарпатська Русь” (1923–1936) // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. – Ужгород: Патент, 2000. – Вип. IV. – С. 139–152.
34. Штани чоловічі “гаті”, кін. XIX – поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.
35. Бескид Ю. Матеріальна культура Лемківщини. – Торонто (Канада), 1972. – 165 с.
36. Верхній жіночий та чоловічий одяг “гуня”, поч. XX ст., Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Зарічево. – Районний етнографічний музей “Лемківська садиба”.

*The article throws some light upon the problem of artistic peculiarities in embroideries of Lemkos' shirts. The analysis is being presented of ornamental motives and techniques of production. The state of preservation in traditions of embroidery as the kind of decorative art, especially in dresses of Lemko regions is being defined.*

**Key words:** *lemky, embroidery, technique, ornament, colour, composition.*

УДК 738  
ББК 85.126.6

Оксана Янощак-Пишибила

## ТВОРЧИЙ ДОРОБОК МАРІЇ КОВАЛЬЧУК

*Стаття висвітлює творчість народного майстра керамічної скульптури Марії Федорівни Ковальчук. Зроблено спробу періодизації мистецької діяльності М.Ковальчук, проведено аналіз конструктивної та орнаментально-колеристичної образності робіт майстрині. Відзначається композиційна цілісність, змістовність творів та відображення в них народної культури й побуту жителів Коломийщини.*

**Ключові слова:** *народний майстер, глиняна скульптура, композиція, орнамент, колір.*

Народне мистецтво, архаїчне за своєю суттю, зберегло донині традиції художньої творчості багатьох поколінь. Народна кераміка – важливе джерело ідей для новаторських пошуків художників, дизайнерів сьогодення. Особливу увагу варто приділити творчості народних майстрів, виробів яких вирізняються художніми особливостями.

У післявоєнні роки, після певного занепаду, починається відродження Коломийської та Косівської керамічно-гончарних шкіл. Серед численних гончарів стають відомими імена В.Кахнікевич, Л.Цибульської, Ф.Матейчук, Н.Горичко, П.Цвілик, М.Совіздранюк, М.Рошибюк, М.Кікоть, М.Волощук. Однією з видатних майстрів народної кераміки є Марія Федорівна Ковальчук (1934–1992 рр.) [1, с.205–207].

Значний внесок у дослідження гуцульської кераміки, творчості народних майстрів зробили науковці, музейні працівники, шанувальники народної творчості, колекціонери: Ю.Лашук, Л.Кречковський, О.О.Слободян, В.Нагірний, Р.Р.Баран, І.Вишиванюк, М.Струтинський.

Метою даного дослідження є висвітлення творчого доробку майстра народної кераміки Марії Федорівни Ковальчук. Народилася й проживала майбутня майстриня в селі Великий Ключів Коломийського району Івано-Франківської області. М.Ф.Ковальчук не мала художньої освіти, тому навчалася й вдосконалювалася на власних роботах.

Вироби Марії Федорівни називають “народно-декоративною іграшкою, народною забавкою чи то скульптуркою, керамічною лялькою” [4, с.26–27]. Майстриня своїм творчим виробам не давала конкретних назв, але вони присвячувалися певній тематиці: Різдвяні композиції, весілля, побутові сценки, історичні моменти, танці та ін.

Ми пропонуємо визначати такі етапи творчості майстрині: I етап – створення ляльок для власної забави; II етап – виготовлення напівплоских творів (елементи побуту і навколишнього середовища); III етап – використання каркаса у виготовленні багатофігурних об’ємних композицій. Даний метод майстрині підказав працівник Коломийського музею Гуцульщини та Покуття ім.Й.Кобринського Любомир Кречковський, якого вразив творчий доробок М.Ковальчук. Варто зауважити, що майстриня сама віднайшла технологію ліпнини, використовуючи білу глину (слудву). Методом спроб і помилок вишукувала власноруч різні домішки, які додавалися для міцності робіт. Не маючи професійних знань у гончарстві й скульптурі, майстриня досягнула неймовірних висот у своїй творчості.

Марія Федорівна ліпила декоративну скульптуру, беручи з життя тематичні персонажі: свійських тварин, людей тощо. Поступово серед виробів майстрині з’являлись оригінальні декоративні мінімалізовані скульптурні твори, які доводилося збувати на міському Коломийському ринку та різноманітних імпрезах Народного мистецтва, що влаштовував Коломийський музей. Твори майстрині купували прості люди, незаможні селяни, які не могли собі дозволити придбати дорожчу “порцеляну” для прикрашання своїх помешкань.

М.Ф.Ковальчук, як народний майстер, була неповторною у створенні скульптурних елементів. Купуючи в майстрині скульптурні твори, селяни ставили їх між вікна, і вони служили своєрідною прикрасою. Використовували скульптурні прикраси й на свята. Серед відомих робіт обрядового призначення Марії Федорівни такі, як “Різдво – Вертепні Шопки”, “Вертеп”, “Весілля”, “Родинне свято” тощо.

На ширшу увагу заслугове технологічна новизна Марії Федорівни у виготовленні скульптурних іграшок, що полягала у створенні спеціальної пластичної маси: до білої глини (слудви) майстриня додавала порізані газети, м’який папір, борошно. Дану суміш заливала

окропом, додаючи казеїновий або столярний клей. Усі складники М.Ковальчук перемішувала до однорідної маси, поки не утвориться потрібна консистенція для ліпки. Заздалегідь пані Марія готувала каркас, що складався з дерев'яних тонких прутиків, цвяхів, які скріплювалися тонким дротиком. Це давало змогу фігуркам бути цільними й стійкими. Після копіткої праці над каркасом майстриня обліплювала його попередньо приготованою глиняною сумішшю. Наступний етап виліплювання передбачав створення форми задуманого твору. Виготовлені фігурки М.Ковальчук висушувала, ґрунтувала, додаючи до білої гуаші клей ПВА, потім розмальовувала їх гуашшю або флюоресцентними фарбами, опісля лакувала.

На особливу увагу заслуговує орнаментальне вирішення виробів Марії Федорівни. Декоруючи скульптуру, майстриня враховувала форму й зміст даного твору. Так, у виробках із людськими постатями Марія Федорівна відтворювала орнамент народного одягу. Важливо, що вона розміщувала композиції на кептарях, сорочках, поясному одязі, зберігаючи правдиву систему розташування вишитих чи тканих візерунків, автентичність їх орнаментально-символічного змісту. За конкретними виробами майстрині можемо робити аналіз художніх особливостей головних уборів, нагрудних прикрас селян, які зазвичай були героями її творів. Відповідно, орнаментика скульптур Марії Ковальчук насичена елементами й мотивами народної вишивки і ткацтва даного регіону. Серед найхарактерніших орнаментальних форм – квадрати, ромби, хрестики, кола, зигзагоподібні, рослинні елементи. Яскраво відтворені у виробках характерні стрічкові, сітчасті композиції народного одягу.

Фігурки майстриня розмальовувала фарбами різноманітних кольорів і їх відтінків. Колорит виробів підкреслює зміст композиційного твору. Серед уживаних майстринею кольорів – типові для керамічних виробів: зелений, жовтий, червоний, коричневий та їх відтінки. Важливо, що як і в орнаментальному оздобленні, так і в кольоровому вирішенні глиняних скульптур Марія Ковальчук наслідувала традиції декорування народного одягу. Художньо функціонального значення набули в її роботах такі відтінки: сині, голубі, рожеві, оранжеві, жовто-зелені, бордові. Символічне значення має білий колір. Ним майстриня підкреслювала білизну жіночих, чоловічих сорочок.

Починаючи з 1980 року, вироби Марії Ковальчук набули дещо інших форм. Напівплоскі зображення героїв змінили багатофігурні об'ємні композиції. Тематика робіт розширилася, удосконалилася техніка виконання. Композиції стали багатофігурні, об'єднані однією завершеною темою. Серед них найцікавішою є скульптура етнографічного змісту під назвою “Звіздар”. Постаті фронтальні, статичні, кожна фігура відтворена в народному одязі із чітким відображенням його обрядового значення [4, с.26–27].

Важливо зазначити, що характер і зміст виробів Марія Ковальчук виражала не тільки в композиційному аспекті, але й підкреслювала в назвах робіт. Споглядаючи її мистецькі твори, одразу бачимо, що це “Весілля”, “Ключівські музики”, “Буковинський танець”, “Весілля у Ключеві” чи “Молода з друзками та дружбами на конях”.

Власне у скульптурі “Молода з друзками та дружбами на конях” в образах молодої та її дружок особливу увагу привертають вишиті сорочки, вибійчасті спідниці, головні убори з вкрапленнями бісеру. Дружки також одягнені у вишиті сорочки та головні убори, оздоблені пір'ям. Фігурки коней багато прикрашені гуцульськими вінками, що переплетені весільними квітами та кольоровими стрічками. Майстриня відтворила елементи шкіряної кінної упряжі, згідно з народною гуцульською традицією, що є важливим відображенням народних звичаїв. Загальна композиція гармонійно об'єднана в кольорово-тональній гамі. Марія Федорівна передала весільний настрій не тільки у формі, орнаменті та кольорі, а й у виразах облич своїх героїв. Вдалим завершенням композиції виступає віночок із квітів, що немов стелиться під ногами молодих, як життєва дорога. Пильну увагу привертають роботи, в яких майстриня відображає красу й велич рідної природи Карпат, тваринного світу.

У роботі майстрині під назвою “Ладно деревце розцвіло” споглядаємо, як вдало вона поєднала колористику Карпатських гір в одному деревці. На зеленому листі гармонійно переплетено строкаті кольори: голубий, рожевий, червоно-малиновий, фіолетовий, жовтий. Скульптурна композиція “Вівчар з вівцями” змістовно насичена реаліями побуту вівчаря. У творі “Олень з козулею” Марія Ковальчук передала щирість, материнське тепло та любов.

Твори Коломийської майстрині Марії Федорівни Ковальчук є оригінальними та неповторними. Вироби народної кераміки використовуються в різноманітних дизайнерських проєк-

тах, задовольняють духовні й естетичні потреби сучасників. Копітка праця народної майстрині є важливим взірцем у пошуках професійних художників та дизайнерів сьогодення. Надзвичайно важливим завданням для мистецтвознавців є вивчення й збереження мистецького доробку Марії Ковальчук.

Сьогодні численна колекція творів майстрині знаходиться в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського. Певна кількість керамічних виробів М.Ковальчук зберігається у фондах державного Музею народного Декоративного мистецтва (Київ), Музею народної архітектури і побуту України (Київ). Чимало фігурок знайшли місце в приватних збірках поціновувачів творчості Марії Ковальчук, зокрема серед українських емігрантів Канади, США, Німеччини, Польщі, Румунії. Важливий факт: декілька творів знаходяться в колекції етнографічного Музею народів світу в Петербурзі. Відомості про мистецьку унікальність творів Марії Федорівни зафіксовано у “Всесвітній енциклопедії народного мистецтва”, виданій 1986 року в Югославії, де серед 800 “мистців” із 48 країн світу занотовано й прізвище українки Марії Ковальчук [1, с.4–5; 4, с.26–27].

Завдяки клопіткій праці колекціонерів, шанувальників народної творчості вироби М.Ковальчук відшукуються серед мешканців Прикарпатського регіону й сьогодні, що має позитивний вплив на збереження творчості й пошанування пам'яті народного митця.

Марія Ковальчук залишила для українського образотворчого та декоративного мистецтва неймовірно багатий спадок, важливий для майбутніх митців та поціновувачів глиняного мистецтва.



Ковальчук М.Ф. “Олені”, г.р.л., м. Коломия Івано-Франківської обл. З фондів приватної колекції Вишиванок І.

**Висновки.** Кожен твір Марії Ковальчук неповторний як у конструктивному аспекті, так і в орнаментальному й колористичному вирішенні. В її роботах відображено високий рівень майстерності, поцінування культури й відчуття духу українського народу, незважаючи на відсутність професійної підготовки майстрині.

У декоративних скульптурках роботи Марії Ковальчук нема цілковитого натуралізму, хоча мотиви взяті із сільського побуту, весіль, свят, життя національних героїв тощо. Кожний елемент продуманий, несе свій характерний образ, органічно поєднаний з іншими фігурами. Твори композиційно цілісні, мистецько гармонійні.



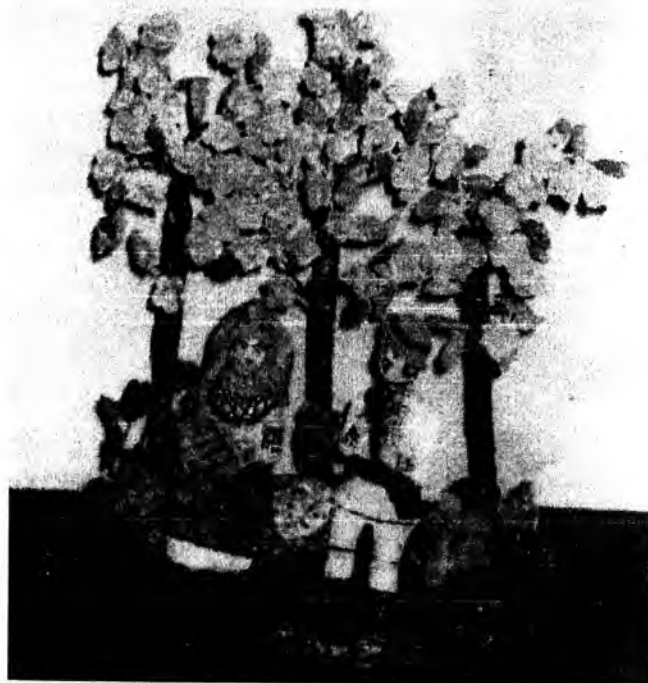
Подальші дослідження проводитимуться в руслі вивчення й дослідження питань керамічних виробів цієї майстрині та майстрів-гончарів Коломийської і Косівської шкіл.



Ковальчук М.Ф. “Дружки”,  
г.р.л., КМНМГП, ін.  
№12208 кер.2676



Ковальчук М.Ф. “Молода з молодим”, г.р.л.,  
м. Коломия Івано-Франківської обл. З фондів  
приватної колекції Вишиванок І.



Ковальчук М.Ф. “Довбуш і  
Дзвінка”, г.р.л., КМНМГП, ін. №13808.  
кер.2787

#### Умовні скорочення

КМНМГП – Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського;

г.р.л. – глина, розпис, лак.

1. Баран Р.Р. Зачарована мистецтвом // Перевал. – 2005. – №4. – С.205–207.
2. Баран Р.Р. // Диво Марії Ковальчук. – Коломия. – 2005. – С.3–8.
3. Баран Р.Р. Серйозні забавки Марії Ковальчук // Писанка. – 1997. – С.26–27.
4. Альбом // Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття. – 2005. – С.86–90.
5. Баран Р.Р. До проблем формування українського національного стилю в кераміці // Животоки. – 2004. – С.23–28.
6. Альбом // Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття. – Коломия, 2005. – 39 с.

*The given article lights creation of folk master of ceramic sculpture of Maria Fedorivni Civalchouc. The attempt of division into the periods of artistic activity M.Civalchouc is done, the analysis of structural is conducted and ornamental colouristical vividness of works of good hand. Composition integrity, richness of content of works and reflection at them of folk culture and way of life of habitants Colomiya region, is marked.*

*Key words: folk master, clay sculpture, composition, decorative pattern, color.*

УДК 745.52

ББК 85.140.5

Олена Волинська

#### ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІ ТА МЕТОДИЧНІ ІДЕЇ У ТВОРЧОСТІ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА УКРАЇНИ МИХАЙЛА БІЛАСА

*Автором розкрито дидактичні основи творчості М.Біласа в контексті традицій художньої освіти Галичини. Проаналізовано вплив національної культури на світогляд, естетичні ідеали, моральні цінності і трудові якості особистості.*

*Ключові слова: художня освіта, митець, національне мистецтво, національна художня освіта.*

Білас – це стиль, школа, академія, яка стверджує потенціал української нації найсучаснішими художніми формами...  
Ю.Лашук

Сучасна школа України вимагає нових підходів педагогічної науки щодо формування національно свідомої людини. Важливу роль у зазначеному процесі відіграє художньо-освітня галузь. Адже саме тут, на зламі двох наук – педагогіки й мистецтвознавства, напрацьовано значний навчально-виховний досвід, який варто знати з метою використання в практиці сьогодення. Важливу роль у вирішенні зазначеної проблеми має вивчення й впровадження прогресивних художньо-освітніх здобутків України та їх використання в практиці сучасної школи. Зразковою в зазначеній проблемі є творча діяльність художника М.Біласа, яку необхідно добре вивчити задля застосування в художньо-освітній галузі України.

Дослідженню проблеми художньої освіти України та Галичини, зокрема в мистецтвознавчому аспекті, присвячено праці Є.Антоновича, Р.Захарчук-Чугай, М.Станкевича, Л.Волошин, Т.Максиська, О.Ноги, О.Ріпка, Р.Шмагала та ін. [1; 5; 9; 11; 13; 15]. Низка досліджень щодо мистецького доробку М.Біласа належить перу О.Білас-Березової, В.Качкану, Ю.Лашуку, В.Янченко та ін. [2; 3; 4; 7; 8; 10; 16]. Проте в цих роботах не проаналізовано художньо-освітні та методичні ідеї у творчості Народного художника України М.Біласа.

Мета статті – розкрити дидактичні засади творчості М.Біласа в контексті традицій художньої освіти Галичини.

Варто наголосити, що становлення ткацької художньої освіти Галичини відбулося наприкінці ХІХ століття. Цьому сприяв високий рівень розвитку ткацького народного ремесла в краї,

спричинений натуральним способом ведення господарства, сировинною базою та ринком збуту. Найвідомішим осередком народного ткацького ремесла була Гуцульщина. Саме тут у мистецьких родинах напрацьовано традиції народного ткацького ремесла (виготовлення та фарбування пряжі, тканих виробів; особливості орнаментики тощо). Зазначений період характеризувався заснуванням у краї Львівської школи декоративного мистецтва та художнього промислу (1876), мережі навчальних закладів – так званих Наукових крайових ткацьких варстатів у Косові (1882), Глинянах (1885), Корчині (1886), Кросні (1887), Вілямовиці (1887), Рихвальді (1891), Горлиці (1893) тощо [17; 19]. Зазначені навчальні заклади сприяли ткацькій освіті молоді, вивченню покращених технологій і розвиткові ткацького промислу в краї. Так, згідно з типовим статутом Наукових крайових ткацьких варстатів, вихованців знайомили з теоретичними, практичними фаховими предметами й рисунками лише польською мовою [18]. Проте викладачі цих навчальних закладів – іноземні інструктори – нехтували традиціями гуцульського ткацького ремесла й націлювали учнів на виготовлення “модерних” (непритаманних регіону) виробів для продажу, що не сприяло етномистецькій фаховій освіті в краї.

Заснування художньо-промислової спілки “Гуцульське мистецтво” в Косові (1922) дещо покращило ситуацію в професійній національній ткацькій освіті краю [6]. Так, на базі майстерень спілки запровадили виробництво килимів, освоїли гребінкову техніку, планували заснувати школу із художнього гуцульського промислу та музей народного мистецтва.

Кульмінаційною подією для розвитку художньої освіти в Галичині була доповідь В.Січинського “Ужиткове мистецтво в системі мистецького виховання молоді” на Першому Українському Педагогічному Конгресі у Львові (1935) [12, с.134–142]. У своїй промові науковець виголосив програму розвитку художньої і художньо-промислової освіти краю. Він стверджував: “Мистецтво плястичне все служило зародком для кожного промислу – не тільки ремісничого, але і фабричного” [12, с.135]. Доповідач радив навчати мистецтву в практичному напрямі, реалізуючи гасло початку ХХ століття – “наближення мистецтва до промислу і злиття техніки з мистецтвом” [12, с.135]. З метою розвитку українського промислу й подолання явищ тодішньої економічної кризи в Галичині В.Січинський запропонував здійснювати обов’язкову художню освіту дітей і молоді на уроках рисунків і ручних праць, використовуючи аналітичні й “конструктивістичні” методи, знайомити вихованців із виробничими процесами й ужитковим мистецтвом (промисловим і народним), погодити навчальні програми з рисунків і ручних праць, вивчати історію пластичного мистецтва (відвідувати музеї, художні виставки, архітектурні пам’ятки тощо), розпочати видання національних підручників, посібників, книг, термінології та енциклопедії з народного промислу [12, с.140].

Питання, окреслені на Першому Українському Педагогічному Конгресі у Львові, знаходили свою реалізацію в художньому й художньо-промисловому навчанні дітей і молоді Галичини, у творчості професійних митців і майстрів народних промислів. Зразковою в цьому напрямі є творчість М.Біласа.

Михайло Якимович Білас народився 1924 р. у с. Креховичі Рожнятівського району Івано-Франківської області. Він – народний художник України, знаний на батьківщині й за кордоном майстер багатьох жанрів народного мистецтва (текстилю, вишивки, сюжетних аплікацій, ляльок (народних і обрядових), декоративних квітів тощо), автор оригінальних гобеленів, килимів, верет і кольорових ліжників; художник-модельєр Київського, Львівського і Харківського будинків моделей; неперевершений митець-методист і просвітник, продовжувач традицій ткацької художньої освіти Галичини в сучасній Україні.

Аналізований матеріал доводить, що на творче зростання грамотного митця впливає родинне виховання, соціально-культурне середовище, етномистецькі традиції рідного краю, а також школа. Формування М.Біласа-митця відбувалося в бойківському Підкарпатті в родині лісничого в третьому поколінні, Дрогобицькій гімназії, хореографічній студії Дрогобицького обласного драматичного театру, у класі вокалу Львівського музичного училища, Львівському художньому училищі імені І.Труша (школа традиційного ткацтва, викладач – В.Цьонь), Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва (1953–1959 рр., відділ художнього текстилю) та ін. [10].

Принагідно зазначаємо, що перші мистецькі пізнання М.Білас здобув у колі своєї родини, де він займався вишивкою з п’яти років. Зацікавлення народним мистецтвом спонукало його в

підлітковому віці замальовувати орнаменти, відшивати окремі мотиви. Напрацьований у дитячі та юнацькі роки мистецький досвід дозволив М.Біласу впродовж життя створити безліч рушників, серветок тощо.

Проте найулюбленішою справою митця було й залишається ткацтво. Навчання М.Біласа в родині Шкрібляків сприяло не лише досконалому вивченню технік ліжникарства, але й національного фольклору, звичаїв, обрядів та історії гуцулів. Із цього приводу митець стверджує: “Гуцули – то народ своєрідних звичаїв, я б казав, – філософії...” [7, с.87]. Проте лише творче трактування гуцульського народного ткацького мистецтва дало змогу М.Біласу знайти індивідуальний стиль у техніці виготовлення ліжників (“Багрянний”, “Ватра”, “Жовті квіти”, “Очкастий”). Подальші роботи митця за своїм змістом, стильовими ознаками були творчою подачею народних ремесел краю й характеризувалися високим професійним рівнем, мали напрям ужитковості. Хоча митець скромно стверджує: “Я не вчився, я просто бачив і запам’ятовував на ціле життя. І так, з тим відчуттям живу дотепер” [14]. За твердженням мистецтвознавця Ю.Лащука, “М.Білас свідомо й послідовно у своїй творчості веде пошук етноідеалу” [8, с.4]. Митець, будучи майстром різних видів ткацтва (килимів, гобеленів, міні-гобеленів, ліжників, верет), постійно знаходиться у творчому пошуку, багато експериментує, створює сюжетні панно (“Косівський базар”, “Красуля” тощо) та аплікації. Упродовж життя М.Білас власноручно виконав понад 300 тканих виробів. Зауважимо, що творча інтерпретація гуцульських і бойківських ліжників згодом трансформувалась у виготовлення неповторних гобеленів, міні-гобеленів і сюжетних аплікацій. Творчі роботи митця умовно можемо поділити за такими напрямками: виконані на основі народних форм із використанням гуцульського й бойківського народного мистецтва, присвячені найвищим моральним людським цінностям, фольклорно-етнографічні, природничі, філософські, сакральні.

Слід наголосити, що традиції народного мистецтва Галичини, національні звичаї, обряди та мораль є визначальними у творчості М.Біласа. Із цього приводу митець каже: “Я нічого не вигадую, коли працюю над ескізами, я просто згадую своє дитинство. І все” [8, с.21]. Творче кредо майстра пов’язане з плеканням та інтерпретацією народного мистецтва. М.Білас говорить: “Мистецтво не повинне марнувати себе на відтворення перехідного, тимчасового, тлінного. Воно має відображати і зберігати живе, прекрасне, вічне” [8, с.22].

Зміст робіт М.Біласа – глибоко національний. Тематика багатьох його виробів присвячена красі рідного краю, України, передає єдність людини з природою, побут і народні обряди. Це – аплікації “Косівський базар”, “Бойківське весілля”, “Гуцульське весілля” тощо, гобелени “Косівський базар”, “Гуцульська сім’я”, “Князі”, “Молоді” тощо. Найвищі моральні людські цінності знайшли своє відображення в гобеленах митця: “Лебеді материнства”, “Лісова пісня”, “Осінь повинь”, “Писані чічки”, “Сім’я”, “Сонячний плай” тощо. Килими-триптихи, об’єднані якимось одним фольклорно-етнографічним мотивом, становлять оригінальний напрям творчості майстра. Сюди відносяться роботи: “Бойківське весілля”, “Весільні ворота”, “Вечорниці”, “Красуля”, “Косівський базар” тощо. Філософською тематикою вирізняються роботи “Журавлиний сум”, “Дзвони долі”, “Неволя” тощо. “Найзаповітнішою темою” життя М.Біласа є сакральна. Цій темі майстер присвячує значну кількість робіт (гобелени “Вечірня молитва”, “Голгофа”, “Богородиця”, “Розп’яття” тощо).

Творчими натхненниками художника є краса оточуючої мальовничої природи, “сад, давня криниця, диво-квіти, сонце...” [7, с.87]. За висновками В.Качкана, “на кожному гобелені бачимо, як авторська фантазія, все те, що зачерпнула з життєдайної народної криниці, переосмислює, заряджає духом сучасності” [7, с.8]. Неповторність природних мотивів, збагачених власним мистецьким досвідом, дозволила створити М.Біласу оригінальні за змістом і стильовими ознаками міні-гобелени, присвячені любові до свого краю, природи, наповнити їх оптимізмом і життєлюбством. Це – природні мотиви (“Настурція”, “Квіти калини”, “Півники”, “Пожовкле листя”) та пори року (“Літо”, “Осінь”, “Зима”, “Весна”). Вивчений матеріал дає підстави стверджувати, що оригінальність робіт художника пояснюється не лише його досвідом і майстерністю ткача (власноручно переробив і вдосконалив дерев’яний верстат), вишивальника, але й живописця та графіка. Митець багато малює, а створені роботи знаходять подальшу реалізацію в його гобеленах.

Художник М.Білас вболіває за сучасне українське мистецтво, вважає, що воно втрачає свою національність. Він стверджує, що любов до прекрасного треба прививати в родині з раннього дитинства. Пригадує, що першу любов до кольору йому прищепила мама, яка казала: “Дивись, розцвіла настурція...” [14]. М.Білас у художній освіті молоді пропонує використовувати словесні, наочні та практичні методи навчання. Він радить батькам із раннього дитинства навчати дітей мистецтву вишивки, називає її класикою. Митець наголошує на потребі розповідати дітям українські казки, співати колискові. Він вважає, що батьки своїм прикладом повинні виховувати майбутніх громадян держави. Такі погляди митця можемо назвати визначальними в етномистецькому родинному вихованні українців.

Митець має власний погляд на розвиток художньої освіти в Україні. Так, дошкільна художня освіта повинна спрямовуватися на розвиток думок і фантазії в дітей. Шкільна освіта, на його думку, має виховати культурну людину, яка знає історію мистецтва рідного краю. Він радить викладати художні предмети парюю, поєднуючи вивчення теорії з практикою. Учитель, зі слів М.Біласа, має бути грамотним знавцем теорії і практики (“повинен добре розказувати, показувати”), тобто застосовувати словесні, наочні та практичні методи навчання, використовуючи колективну, групову та індивідуальну форми організації навчання. У школі, на його думку, потрібно ґрунтовно навчати мистецтва писанки, українських звичаїв і обрядів. Вища художня освіта, зі слів митця, має характеризуватися академічним підходом до вивчення фахових художніх дисциплін з обов’язковим відвідуванням музеїв та роботою в музейних фондах. “Перлиною творчості” митець вважає ескізи нашвидкуруч за короткий проміжок часу. Основою образотворчої грамоти М.Білас називає рисунок. Тільки добре вивчивши рисунок, наголошує художник, можна переходити до вивчення кольорів. Сам митець пропонує навчати майбутніх художників темперному живопису, а “натхнення” вважає “хворобою” митця. М.Білас часто повторює, що грамотний “художник повинен їздити, бувати, бачити” [14]. А це означає, що на професійне зростання й світогляд художника впливає участь у роботі конференцій, планове стажування й постійне відвідування музеїв (“позитивний матеріал для творчості”) [14].

Художник М.Білас виокремив головне завдання митця – формування власного стилю й почерку, які можливі за умови щоденної праці над собою (“багато читати, бути мудрою та всесторонньо розвинутою людиною”) [14]. Він закликає митців до якісного виконання робіт, заперечує “показуху” у творчій діяльності. М.Білас стверджує: “Треба спочатку подумати, вивчити, записати у пам’яті, а потім – створювати мистецьку роботу” [14]. Він наголошує, що персональна виставка для митця – це серйозна підготовка, професійний рубіж (“коли є свій стиль, почерк, своє “я”), а не збірка будь-яких робіт [14]. М.Білас вболіває за чистоту української мови, культуру й збереження національної художньої спадщини народу. Митець відкритий для творчої молоді. Так, подружжя Лашуків привозили студентів на творчі зустрічі й мистецькі консультації в майстерні та музеї М.Біласа, що й стало важливою школою для підготовки майбутніх художників.

Неабияку роль у творчості митця займає ґрунтовна методична діяльність. Про це свідчать експозиції Художнього музею Михайла Біласа, який заснований 19 грудня 1992 р. у м. Трускавець Львівської області. Так, третій поверх музею знайомить відвідувачів з авторською школою М.Біласа. Тут розміщено стенди з композиційними пошуками, схемами та ескізами майбутніх виробів майстра (виконані пастеллю), зразки власноручно пофарбованої пряжі, подано варіанти назв творів і терміни виконання робіт, їхні розміри тощо. Варто зазначити, що експозиції музею містять виконані за ескізами майстра вироби в натуральну величину. Це надає нам право стверджувати, що Художній музей М.Біласа є школою професійного й національного ткацтва для теперішніх і майбутніх поколінь митців і науковців.

Художник М.Білас відзначається надзвичайною працелюбністю, є учасником обласних, республіканських, всесоюзних і міжнародних виставок. Персональні виставки митця були в Україні (Івано-Франківськ, Дрогобич, Канів, Київ, Коломия, Львів, Харків, Умань) та за її межами (Бельгія, Болгарія, Естонія, Індія, Канада, Німеччина, Росія, Франція) [8, с.22]. Митця гідно поціновано в Україні, його іменем названо прижиттєвий Художній музей у м. Трускавець. Твори художника зберігаються в багатьох музеях (Національний музей народного мистецтва Гуцульщини і Покуття імені Й.Кобринського (Коломия), музей “Дрогобиччина”, Національний

музей у Львові, МЕХП НАНУ, музей Т.Г.Шевченка (м. Канів Черкаської обл.). Про М.Біласа та його творчість знято п’ять телефільмів [3, с.762].

Таким чином, аналізуючи зібраний матеріал, стверджуємо, що творчість Народного художника України М.Біласа має національні корені, носить характер ужитковості, є національною цінністю та гордістю нашої держави, а що найважливіше, – авторською школою ткацтва для теперішніх і майбутніх митців. Художньо-освітні погляди М.Біласа є прогресивними й визначальними для розвитку етномистецької освіти молоді й сучасної художньої освіти в Україні, розробки національних навчальних програм із художньої освіти, традиції яких було започатковано в Галичині на початку ХХ століття.

Актуальність проблеми для сучасної системи художньої освіти передбачає продовження дослідження, а отримані висновки – перевірки й впровадження в навчально-виховний процес.

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – 271 с.; іл.
2. Білас-Березова О. “Бельткацтво” Михайла Біласа // Матеріали Міжнародної наук.-практ. конференції “Український килим: генеза, іконографія, стилістика”. – К., 1998. – С.11.
3. Білас-Березова О. Білас Михайло Якимович // Енциклопедія сучасної України. – К., 2003. – Т.2. – С.762.
4. Білас-Березова О. Сакральна тематика у художньому світі Михайла Біласа // Сакральне мистецтво Бойківщини: Наук чит. пам’яті Михайла Драгана. – Дрогобич: Відродження, 1997. – С.15–17.
5. Волошин Л. Школа Олекси Новаківського // Образотворче мистецтво. – 2000. – №3–4. – С.31–36.
6. “Гуцульське Мистецтво” // Українське мистецтво. – Львів, 1926. – Ч.1. – С.55–56.
7. Качкан В.А. Світло високого дня: Портрети, есе, художньо-документальні повісті. – Ужгород: Карпати, 1982. – 229 с.
8. Лашук Ю. Майстер із Трускавця. – Трускавець, 1994. – 15 с.
9. Максисько Т.С. До питання історії розвитку художньої освіти у Львові // ІХ наукова конференція... кафедр Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва за 1967 р.: Збірник матер. – Львів: Львівський університет, 1968. – С.23–27.
10. Михайло Білас: Альбом / Упоряд.: О.Білас-Березова. – Дрогобич: Добре серце. – Б.р. – 4 с.; 54 іл.
11. Нога О.П. Іван Левинський: Художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. – Львів: Основа, 1993. – 77 с.; 10 с. іл.
12. Перший Український Педагогічний Конгрес. 1935. – Львів: Накл. товариства “Рідна школа”, 1938. – 250 с.
13. Ріпка О.О. У пошуках страченого минулого: ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. – Львів: Каменяр, 1995. – 286 с.; 26 арк. іл.
14. Усна розмова з М.Біласом. Запис зроблено 27.08.2005 р.
15. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Львів: Українські технології, 2005. – 528с.; 742 іл.
16. Янченко В. Образ національного в барвах Михайла Біласа // Український світ. – 1993. – №1–2. – С.21–23.
17. Jaworski F. Przewodnik po Lwowie i okolicy z żółkwią i podhorcami z planem miasta i teatru. – Lwów. – Б.р. – 179 с.
18. Meruńowicz T. Opieka kraju nad szkolnictwem przemysłowym w Galicyi. – Lwów, 1887. – 135 s.
19. Szematyzm Królestwa Galicyi i Lodomerji z Wielkiem Księstwem Krakowskiem na rok 1902. – Lwów, 1902. – 1264 s.

*The didactic principles of M.Bilas's creative work in the context of the art education traditions of Halychyna have been revealed by the author. The influence of the national culture on the personality's world out-look, aesthetic ideals, moral values and labor skills is analyzed.*

**Key words:** art education, the artist, national art, national art education.



УДК 72.012.8  
ББК 85.118.208

Анна Терешкун

ПЛАНУВАЛЬНО-ПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ІНТЕР'ЕРУ ГРОМАДСЬКИХ  
БУДІВЕЛЬ СТАНІСЛАВЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

У статті розглядаються проблеми планувально-просторової організації інтер'єру громадських будівель Станіславщини. Дослідження здійснено на засадах пошуку об'єктивних ознак формотворення – становлення нової формально-просторової системи. У процесі архітектурно-розпланувального аналізу встановлено закономірності у взаємозв'язку між внутрішнім та зовнішнім розвитком формально-просторової системи будинків.

**Ключові слова:** організація інтер'єру, громадські будівлі, планувально-просторова організація, внутрішній простір.

Одним із пріоритетних напрямів вітчизняної науки є вивчення культурно-історичної спадщини українського народу. Її осмислення нині набуває особливого сенсу, оскільки пов'язане не лише із суто пізнавальними інтересами, а й використанням кращих традицій у сучасній практиці національно-культурної розбудови України. У вивченні етнічної історії та культури українського народу чимало недосліджених тем. З-поміж них беззастережно можна виокремити етнографію регіонів України [4, с.438]. Регіональні історико-етнографічні дослідження є важливим засобом побудови цілісної концепції розвитку національної культури – актуальної проблеми, що й досі розглядається без урахування її локальних проявів та етнореалій.

Увага до об'єктів національної культури, які знаходяться в умовах недостатньої вивченості, є основним завданням для науковців. Усвідомлення безперечної цінності цієї спадщини вимагає її збереження й відновлення. Із цієї точки зору варті ретельного вивчення спеціалістів закономірності формування інтер'єру громадських будівель, створених на межі ХІХ–ХХ ст. в Україні взагалі та на Прикарпатті зокрема.

ХІХ століття – “золоте століття” капіталістичної індустрії й торгівлі, залишило в спадок велике різноманіття в культурі [5, с.262].

Значний інтерес для дослідників-мистецтвознавців має історико-етнографічний район Прикарпаття. Особливості історичного, соціально-економічного та етнокультурного розвитку спричинили формування своєї традиційної культури населення регіону, яка відображає як загальноетнічну, так і локальну специфіку [4, с.440].

Інтер'єри громадських будівель указанного періоду займають значне місце в архітектурній скарбниці України, як зразки різних архітектурних стилів і стильових напрямів і як реалізовані в них нові об'ємно-просторові, художньо-композиційні вирішення, новітні технології й передові інженерні здобутки [1, с.127].

Необхідність розглядати інтер'єр як комплекс, що невід'ємний від архітектури будівлі в цілому, продиктована перебігом історичного процесу. Інтер'єр як органічний компонент будівлі особливо виразно проявився при проектуванні громадських споруд [1, с.129]. А художньо-естетична цінність інтер'єру доби історизму-еклектизму та модерну зумовлює актуальність цієї роботи.

Мистецтво того періоду спрямоване на створення таких виробів, в яких як цільова, так і художня форма була б результатом єдиного матеріально-технічного процесу [5, с.264].

Теоретики модерну відстоювали концепцію, згідно з якою архітектура будинків, інтер'єрів, усього облаштування приміщень повинна була складати єдиний художній ансамбль, спроектований одним дизайнером. Орнамент модерну виступає в органічній єдності з формами в тій мірі, в якій поняття “органічний” взагалі можна використати до цього стилю [5, с.265].

Опубліковані розвідки мають якщо не галузевий, то вузько хронологічний чи фрагментарний характер. Питання інтер'єру Прикарпаття потребує всебічного осмислення, як визначне явище етнокультури українців, що має вирішальне значення в збереженні виявів традиційної культури минулих епох.

Дослідження дасть змогу узагальнити історико-архітектурні знання в галузі формування інтер'єру громадських будівель кінця ХІХ – початку ХХ ст., визначити його історичне, культу-

рологічне, художньо-декоративне значення в системі культурної спадщини України, стати науковою базою для відтворення втрачених і реконструкції збережених інтер'єрів, а також стати джерелом творчого використання архітектурної спадщини на сучасному етапі. Саме звернення до своєрідного національного колориту, мальовничих рішень модерну, історичних стилів тощо дасть можливість створити самобутне, оригінальне “обличчя” сучасного інтер'єру й урізноманітнити його архітектурно-художнє рішення.

Громадські будівлі кінця ХІХ – початку ХХ століття збереглися в значній кількості, але інтенсивні сучасні соціально-економічні та суспільні інтереси привели до функціонально-планувальних, художньо-композиційних, стильових змін як самих будівель, так і їх інтер'єрів. У зв'язку із цим більшість із них змінили свій зовнішній вигляд чи були втрачені. На жаль, через сучасні реконструкції більшість інтер'єрів громадських будівель знищуються й досі. Але саме вони можуть мати особливе значення у вивченні, відтворенні та збереженні архітектурної спадщини, сприятимуть підвищенню загальної культури нашого народу, його духовності й національної самосвідомості.

Досліджуючи архітектурні споруди зазначеного періоду, автор визначає характерні прийоми організації внутрішнього простору громадських будівель, виділяє основні планувальні елементи. Залежно від типу та функціонального призначення споруди, нами виявлено кілька характерних прийомів організації внутрішнього простору:

- класичний – простір, що визначається найчастіше Ш-подібною конфігурацією плану із центральним розташуванням головного композиційного об'єму (установи управління, освіти, медицини);

- центричний – простір, в якому центральний елемент є головним композиційним об'ємом, що компонує навколо себе інші приміщення. Це може бути й простір на основі включення в планувальну структуру внутрішніх дворів, обмежених освітленими коридорами, навколо яких компонуються всі приміщення (установи управління, фінансів, освіти);

- компактний – просте вирішення внутрішнього простору з розплануванням, наближеним до квадрата чи прямокутника (установи фінансів, освіти, культури, медицини);

- фронтальний – простір, що формується на основі головної осі, яка широким фронтом звернена в зовнішнє середовище; різновидом є простір на основі кількох осей на кутовій ділянці (установи управління, фінансів, освіти, культури);

- диференційований – складний, виразний простір на основі вертикального й горизонтального зонування; складається з кількох функціональних об'ємів, розвивається вздовж низки головних осей, розкриваючись у часі (установи освіти, культури, медицини).

Для громадських будівель із нескладним функціональним процесом характерним було застосування компактного (найпростішого) прийому організації внутрішнього простору [3, с.284] і, навпаки, багатофункціональність крупних громадських споруд зумовлювала використання інших (більш складних) схем.

Нами розглянуто три варіанти внутрішнього розпланування громадських будівель (симетричне, асиметричне, дисиметричне). У Станіславові жодному з вирішень не надавалася перевага. Визначено основні схеми групування внутрішніх просторів, вибір яких зумовлювався характером функціональних процесів (чарункова, коридорна, зальна, анфіладна, комбінована).

Організація плану громадської будівлі визначалась розташуванням і взаємозв'язком головного композиційного елемента (найбільш значного за функцією й розмірами приміщення) – з різними групами приміщень. Таким чином, наведені схеми групування внутрішніх просторів, у свою чергу, склалися з планувальних елементів, серед яких виділено такі структурні вузли: перший – вхідні групи (головні, службові, допоміжні вестибюлі, гардеробні); другий – приміщення основного призначення; тут виділено дві підгрупи: головні приміщення (операційні, читальні, актові зали, зали засідань тощо), службові приміщення; третій – підсобні й допоміжні приміщення (комори, лабораторії, книгосховища й ін.); четвертий – горизонтальні комунікації (коридори, холи, фойє, галереї); п'ятий – вертикальні комунікації (сходи головні, службові й допоміжні).

Ці планувальні елементи мали різне значення при вирішенні художньо-композиційних рис інтер'єру. Урочисто й ошатно вирішувались інтер'єри головних вестибюлів, сходів, опера-

ційних, читальних залів, залів засідань та інших головних приміщень. Ці складові внутрішнього простору мали першочергове значення при формуванні інтер'єру громадських будівель. Отже, з'ясовано, що дані планувальні елементи мали чітке ранжирування за допомогою зміни насиченості інтер'єру декоративними елементами. Ця закономірність простежується в усіх розглянутих об'єктах незалежно від стилю, в якому вони вирішені.

На основі регіональних традицій будівництва сформувались національні стильові спрямування: український, українсько-польський, українсько-німецький модерн, які відтворились трьома течіями: народностильова (“гуцульська”, німецько-українська та польсько-українська, або “гуцульсько-закопанська”); сецесійно-романтична або народно-романтична (українська – сецесійно-романсько-візантійська та українсько-польська); неокласицистична (українська та українсько-німецька) [2, с.126].

Громадські споруди, переважно адміністративні, фінансові, створюють просторові місто-будівні доміанти з відкритими для огляду фасадами або займають найбільш вигідне наріжне місце в рядовій забудові.

На основі проведеного аналізу встановлені стильові риси формування інтер'єру громадських будівель, наведені характерні приклади рішення поверхонь стіни, стелі, підлоги, декоративні елементи й деталі, визначена роль синтезу мистецтв:

– **неоренесанс**: оздоблення стін колонами, півколонами, пілястрами, нішами, аркатурами, лопатками; перехід від поверхні стіни до поверхні стелі за допомогою падуг, декоративних поясів; оздоблення стелі ліпними орнаментальними, сюжетними плафонами, кесонами; використання скульптур, скульптурних елементів (фігур каріатид, атлантів, маскаронів тощо); багате вбрання ліпними декоративними деталями, канелюрами, волютами та ін.; важлива роль синтезу архітектури зі скульптурою;

– **неокласицизм**: оздоблення стін колонами, півколонами, пілястрами, нішами, аркатурами, лопатками; перехід від поверхні стіни до поверхні стелі за допомогою декоративних поясів; оздоблення стелі плафонами, кесонами; стримане використання ліпних декоративних елементів і деталей (маскаронів, грифонів, гірлянд);

– **модерн**: звернення до природи, флори й фауни як до першооснови формоутворення, контраст між площиною та декоративною деталлю, правдиве трактування конструкцій, важлива роль синтезу архітектури з монументально-декоративним мистецтвом.

Отже, становлення та розвиток забудови м. Станіслав наприкінці XIX – на початку XX ст. залежало від впливу внутрішніх та зовнішніх чинників і було нерозривно пов'язане з еволюцією його архітектурно-розпланувальних характеристик у XVII–XIX ст.

1. Гратюк М. Особливості розвитку дизайну в Галичині // Михайло Фіголь. Життя і творчість: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції на пошанування 80-ї річниці від дня народження. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. – Книга перша. – 280 с.
2. Поліщук Л.К. Формування архітектурного обличчя міста Станіслава та стилістичні особливості окремих споруд кінця XIX – початку XX ст. // Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство / Редкол.: М.П.Фіголь, М.С.Станкевич, Ю.П.Лашук та ін. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – Вип.1. – С.126–132.
3. Архітектура // Мій рідний край – Прикарпаття: Навч. посібник / Відпов. ред. В.І.Кононенко. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С.285–292.
4. Етнографічна мозаїка // Прикарпаття. Спадщина віків. – Львів: Манускрипт–Львів, 2006. – С.568.
5. Шумега С.С. Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну. Історія дизайну меблів та інтер'єру: Навчальний посібник. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2007. – 324 с.

*The problems of plan-spatial organization of interior of public buildings of Stanislav region are examined in the article. Research is carried out on principles of search of objective signs of forming is becoming of the new formal spatial system. In the process of architectural analysis conformities to the law are set in intercommunication between internal and external development of the formal spatial system of houses.*

**Key words:** organization of interior, public buildings, plan-spatial organization, internal space.

## ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИХАЙЛА ФІГОЛЯ

УДК 7.071.1

ББК 85 (4 Укр)

Станіслав Шумега

### МИХАЙЛО ФІГОЛЬ – ПЕДАГОГ І ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ

*Стаття висвітлює педагогічну та громадську діяльність видатного мистецтвознавця Михайла Фіголя. Зроблено спробу розкрити творчу особистість митця з погляду глибоких дружніх стосунків з автором даної статті.*

**Ключові слова:** педагог, мистецтвознавець, художник, Крилос.

Михайло Павлович Фіголь був і залишатиметься в нашій пам'яті людиною, наділеною ренесансним універсалізмом. Його наукові праці – історико-культурні дослідження старожитностей Галицько-Волинського князівства [1], української сатиричної графіки кінця XIX – початку XX століття [2], книги “Мистецтво стародавнього Галича” та “Історія Галича в пам'ятках мистецтва”, пристрасні лекції з історії мистецтва, картини зі своєрідною манерою виконання стали неocenним внеском до Всеукраїнської культурної скарбниці [3].

Народження Михайла Павловича Фіголя 18 жовтня 1927 року в Крилосі на Княжій горі не є випадковістю. Ще в сиву давнину, коли татаро-монгольські орди зруйнували Галич, з колишніх ремісників у місті залишилися гончарі, яких греки називали “фіголями”. Гени майстерності, таланту пробудились у нащадків через тисячоліття. Стародавній галицький рід Фіголів прислужився й національному відродженню в XIX та XX століттях. Батько Михайла Фіголя Павло пізнав усі жахи табірної неволі в “несходимих просторах Сибіру”, а свій хист до малювання передав наступним поколінням. Два брати його матері загинули в Чорному лісі, а третього замордували “визволителі” в Галичі. Лише з такого родинного болю може народитися така любов до своєї землі й таке прагнення щось для неї зробити [4].

Нелегким і тернистим був життєвий шлях М.П.Фіголя. Проте він успішно закінчив Ленінградську академію мистецтв (1964 р.) і перейшов на викладацьку роботу в педагогічний інститут (нині Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), де пропрацював до останніх днів свого життя. Михайло Павлович працював ще й у Народному університеті охорони й популяризації пам'яток історії й культури “Скарби народу”, при обласній організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури в Івано-Франківську [4]. М.П.Фіголь вніс у цю справу особливо значний внесок разом із такими івано-франківськими художниками, як І.Лобода, М.Вареня та ін. Він систематично читав лекції з живопису, малюнка, композиції для самодіяльних художників області [5], як член клубу творчої інтелігенції виступав перед земляками в Івано-Франківську, Галичі, Снятині, Верховині. Однак особливо творча педагогічна діяльність М.П.Фіголя проявилась під час підготовки і відкриття 1981 року відділення образотворчого мистецтва, креслення і художньої праці при фізико-математичному факультеті, яке стало другим на Україні (після Одеського). 1983 року за його ініціативою було створено кафедру образотворчого мистецтва, креслення і художньої праці, яку й очолив Михайло Фіголь [6]. Проте по-справжньому талант організатора-педагога, науковця-мистецтвознавця, художника й громадського діяча проявився в Михайла Павловича від часу організації 1987 року Художнього факультету Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, де до останніх днів свого життя він очолював кафедру образотворчого мистецтва та креслення. Він значну роль приділяв становленню колективу факультету й підготовці молодих спеціалістів. Був фундатором і меценатом художньо-графічного факультету [7], об'єднуючою ланкою всього навчального процесу. На пропозицію Івана Васильовича Фічори й за підтримки Михайла Павловича Фіголя при кафедрі образотворчого мистецтва було відкрито 1998 року спеціальність “Дизайн”, яка 2005 року стала окремою потужною кафедрою із трьома спеціалізаціями (дизайн інтер'єру і обладнання, художнє моделювання одягу і графічний дизайн).

Михайло Павлович Фіголь – це особистість від Бога. Він володів не тільки мистецтвом пензля, але й мистецтвом слова. Його працьовитості заздрили молоді художники. Він умів завжди зацікавити й захопити своїми лекціями найвибагливішу аудиторію. На його лекціях завжди

було цікаво, а після їх завершення ніби повертаєшся з далекої мандрівки. У товаристві Михайла Павловича було цікаво й невимушено. Саме тому в нього було багато друзів як серед ровесників, так і серед молоді. Викладаючи історію культури й мистецтва Михайло Павлович любив повторювати студентам: “Я скоїв би громадський гріх, коли б не вимагав від вас знань. Які будуть із вас народні вчителі, якщо будете бідні духовно, якщо не відкриються вам, як чудо, література і мистецтво, якщо байдуже будете проходити повз живописні полотна сучасного художника, якщо вас не схвилює кахля Бахматюка, або витвори теперішніх народних керамістів? Незнання породжує глуху, як стіна байдужість...” [8].

Михайло Павлович був людиною, яка не терпіла байдужості. Особливо це стосується мистецтва, культури й побуту. Колись на лекціях Він говорив: “Є всякі... і в тому, що вони ростуть байдужими я звинувачую перш за все себе: десь не доробив, десь не зумів дійти до серця, не відкрив... не заворожив... не переконав, що слухайте, добрі людоньки, живете в суспільстві, яке створило всі умови для духовного розквіту людини: бери, думай і багатій духовно” [9].

Михайло Павлович навчав, насамперед, розуміти живу ідею материнства у Волинській Богоматері, серцем відчувати мистецтво стародавнього Єгипту, Індії, Греції, Риму, середньовіччя та епохи Відродження, вдуматись у геній галицьких майстрів-архітекторів [9].

Багато митців, випускників художнього факультету пишаються тим, що їх наставником був М.П.Фіголь, який створив свою мистецьку школу на Прикарпатті.

Але Михайло Павлович Фіголь не обмежувався тільки педагогічною діяльністю. Він брав активну участь у громадській роботі. Адже ще в XIX – на початку XX ст. старовинний галицький рід Фіголів прислужився національному відродженню України. Про це збереглися документальні свідчення та фотографії. Подвижницька робота на громадському ґрунті генетично передалась нащадкам. Адже в доробку Михайла Фіголя – багаторічна громадська діяльність. Він вступив до Спілки художників УРСР (1967 р.). 1972 року йому присвоєно звання кандидата мистецтвознавства. У період з 1983 до 1999 року М.П.Фіголь, будучи доцентом (1973 р.), входить до республіканської ревізійної комісії Спілки художників УРСР (1980 р.), республіканської Художньої ради монументального мистецтва (1985 р.), республіканського правління спілки художників УРСР і обласної організації фонду культури, очолює Івано-Франківську обласну асоціацію творчої інтелігенції “Світ культури” (1987 р.). Після присвоєння йому звання заслуженого художника України 1990 року та професорського звання 1991 року він стає членом правління і ради міського Товариства української мови ім. Т.Шевченка “Просвіта” (1992), членом урядового організаційного комітету з підготовки до відзначення 1100-річчя Галича, бере участь в організації міжнародної ювілейної наукової конференції “Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України”, присвяченій 1100-річчю Галича, очолюючи секцію “Культурна спадщина давнього Галича”. Підсумком його активної творчої наукової діяльності став успішний захист дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства (1998 р.).

Михайло Павлович Фіголь – учасник багатьох обласних, всеукраїнських, міжнародних виставок. У відгуках на виставки 1959 року відзначено: “Цікаві роботи художника М.Фіголя. Кожний етюд, майже кожна його робота написані по-різному. Він прагне монументальності у вирішенні”, та 1971 року: “Великим успіхом у киян та численних гостей столиці користується республіканська художня виставка “Фізкультура і спорт в образотворчому мистецтві”. Увагу відвідувачів привертає картина “Лижні змагання у Ворохті” (1970 р.) М.П. Фіголя”. Персональні виставки присвячені: 50-річчю з дня народження та 25-річчю творчої діяльності (1977 р.), 1500-річчю Києва (1982 р.), 800-річчю “Слова о полку Ігоревім” (1986 р.), до експозиції якої увійшли історичні полотна художника – одні з них безпосередньо пов’язані з образами героїв “Слова” (“Князь Ігор”, “Ярославна”, “Ярослав Осмомисл”), в інших бачимо асоціативний зв’язок із поемою (“Галич XVIII ст. Тривога”, “Галич 1221 р. Данило Галицький і новгородський князь Мстислав Удалий”) [11]; 60-річчю з дня народження і 35-річчю творчої діяльності (1988 р.), персональна виставка в Канаді (1993 р.), 1100-річчю Галича (“Історія Галича в творах М.П.Фіголя”) (1998 р.).

Михайло Павлович Фіголь був одним із тих, хто стояв біля витоків тайни віків – місця знаходження стародавнього Галича. Його рідне село Крилос має вічно пам’ятати Михайла Павловича ще й за те, що він урятував в Успенській церкві іконостас відомого українського художника А.Монастирського, брав участь у створенні історико-культурного заповідника “Стародавній Галич” (90-ті рр.), куди входили історико-краєзнавчий музей Крилоса, музей народної

архітектури та побуту Прикарпаття, фундамент Успенського собору XII століття, Успенська церква XVI ст., місце поховання Ярослава Осмомисла, каплиця XIV ст., Митрополичі палати, оборонні вали, церква Пантелеймона XII ст. у селі Шевченкове [12], досліджував старожитності Галицько-Волинської держави.

Жителі міста Івано-Франківськ, і особливо люди мистецтва, відкриттям художнього музею мають завдячувати саме М.П.Фіголю (наприкінці 70-х рр. він разом із П.Арсеничем та М.Аронцем активно залучився до процесу творення та формування експозиції музею).

Кожна велика праця вимагає спочинку. Остання мрія Михайла Павловича видалася майже нездійсненою. Але треба зазирнути в нашу далеку історію і все зрозуміти – адже багато видатних історичних діячів України, витративши енергію в державницькому поступі, останні дні свого життя проводили в монастирській келії. М.Фіголь не хотів і не міг відійти від світського життя людей. Він бачив один зі шляхів духовного відродження Галича через відкриття монастирів – цих вічних вогнищ християнської культури і місць повного самовідречення людини в ім’я хрестової віри – на прадідівських полях “Вишнопольна” і “Покровське”, де б ожило і Слово Боже, і мистецтво, і ремесла.

Зберігся знімок, зроблений у день відкриття Княжої криниці в Крилосі, на Щедрий вечір 1998 року. Тими торжествами розпочалося урочисте відкриття 1100-річного ювілею столиці Галицько-Волинської держави. То був, напевно, найщасливіший його день. Вдивіться в обличчя Михайла Павловича. Так запалюють вічність світильники-люди, які залишили на землі храми, ікони, віру, красу й добро. Потім було воскресіння Галича із забуття перед обличчям всього світу. І блискучий лектор, людина, яка майже півстоліття веде лекційні, семінарські, практичні заняття, яка з успіхом виступала на міжнародних конференціях, раптом не змогла сказати жодного слова. Непрохані сльози щастя здавлювали йому голос.

Висока інтелігентність і професіоналізм, доброта і повага до всіх людей, і, зокрема, до працівників-колег та студентів, завжди були тими важливими властивостями, які викликали повагу й шану до Михайла Павловича як до людини, висококваліфікованого спеціаліста, видатного художника, який прославив свій стародавній Галич історичними монографіями та живописними картинами.

Михайла Павловича Фіголя ми з гордістю називаємо своїм “патріархом”, бо він є засновником нашого художнього факультету, а також завідував кафедрою від початку її заснування. Його надзвичайна працьовитість була й залишається для нас прикладом і дороговказом не тільки для теперішніх, але й для майбутніх поколінь через його історичні монографії і картини.

1. Мельничук Я. Скарби народу // Прикарпатська правда. – 1973. – 26 червня.
2. Яременко І. Надбання народу // Прикарпатська правда. – 1978. – 3 листопада.
3. Кішук М. Фарби життя // Прикарпатська правда. – 1967. – 23 квітня.
4. Баран В. Біля чистих криниць // Прикарпатська правда. – 1970. – 25 серпня.
5. Коваль І. Незабутній штрих до портрета М.Фіголя // Галичина. – 2000. – 2 вересня.
6. Фічора І. Гордіня є: Художній факультет Прикарпатського університету ім. В.Стефаніка. – Івано-Франківськ, 1994. – С.3, 6.
7. Федорів Р. Скрипка, що грає тисячу літ: іст. повісті, есе // Художник із Крилоса: М.П.Фіголь. – Львів, 1997. – С.275, 276.
8. Цапюк Н. Хороший початок // Прикарпатська правда. – 1959. – 2 грудня.
9. Поляков Ф. Спорт і мистецтво // Прикарпатська правда. – 1971. – 13 червня.
10. Дреботюк Р. Живописний образ “Слова” // Жовтень. – 1986. – №5. – С.106.
11. Зубанич Ф. Карпати. Осінь. Доли // Молодь України. – 16 жовтня.
12. Бути заповіднику // Прикарпатська правда. – 1988. – 31 серпня.
13. Коваль І., Совитус Ю. Михайло Фіголь. – 2004. – С.44.

*This article lights up pedagogical and public activity of prominent art critic Michael Figol. An attempt to expose creative personality of artist from point of deep amities with the author of this article is done.*

**Key words:** teacher, art critic, artist, Krilos.



УДК 904

ББК 85.12 (4 Укр)

Богдан Бойчук, Ігор Коваль

## АРХЕОЛОГІЗМИ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ ТА НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ М.ФІГОЛЯ

Стаття присвячена археологічним зацікавленням Михайла Фіголя, які він уміло застосовував під час створення своїх історичних полотен, а також у науковій діяльності. Його монографія “Мистецтво стародавнього Галича” (1997 р.) та “Історія Галича в мистецьких пам’ятках” (1998 р.) – приклад використання археологічних джерел у дослідженні художньої культури Давньої Русі.

**Ключові слова:** археологічний інтерес, історія, мистецтво, М.Фіголь.

Багаторічний ректор Львівської академії мистецтв, всесвітньвідомий скульптор Емануїл Мисько назвав свого товариша Михайла Фіголя Людиною ХХ століття.

Михайло Фіголь належав не тільки до найкращих знавців старовини княжого Галича і всієї Галицько-Волинської Русі, а був одним із найкваліфікованіших спеціалістів на Україні в галузі давньоруської і ранньослов’янської археології. Саме його енциклопедичні знання старожитностей України-Русі княжого періоду підняли на новий і високий щабель історичний жанр у національній художній культурі. Тому мета даного дослідження – показати, який вплив мали археологічні зацікавлення М.Фіголя на його наукову і художню творчість.

Поставлена проблема є досить респектабельною з огляду на різнопланову джерельну базу, представлену: 1) монументальними полотнами художника; 2) графічними портретами із серії “Володарі Галицько-Волинської держави”; 3) графічними начерками М.Фіголя; 4) його науковими, науково-популярними й публіцистичними працями (50-й – кінець 90-х років ХХ ст.); 5) археологічною колекцією в приватній збірці вченого; 6) історіографією про життя й творчість митця, яка нагромадилася в науковій літературі, часописах і газетах.

Першоосновою у формуванні археологічних зацікавлень Михайла Фіголя було високоосвітчене родинне середовище. Його дід Ярмило і батько Павло, селяни зі старовинного Крилоса – Галича, жваво цікавилися минувиною рідного краю, були подвижниками просвітянського руху на Станіславщині. Для всіх дослідників рубежу ХІХ–ХХ століття, які присвятили себе вивченню таємниць історії давнього Галича, садиба Фіголя на Підгородді стала свого роду “штабом” під час проведення обстежень і дослідження Крилоського городища. Тут бували О.Чоловський і Й.Пеленський, Л.Чачковський і Я.Хмілевський. Ярослав Пастернак (1892–1969), започаткувавши свої розкопки в Крилосі 1934 року, протягом наступних років жив у господі Ярмила і Павла Фіголя.

Наступним важливим фактором, який вплинув на археологічні залюблення підлітка, стала епопея Я.Пастернака в Крилосі, у ході якої щорічні сенсаційні відкриття примножували славу української історичної науки. Відкриття фундаментів Успенського кафедрального собору (1936 р.) і саркофага із тлінними останками князя Ярослава Осмомисла (1937 р.) мали величезний вплив на пробудження національного життя українців Галичини. Щоденно бачачи тисячі прочан, які молилися до каміння катедри Осмомисла, дитина усвідомлювала пророчі слова свого вчителя, професора Я.Пастернака, що “археологія повинна стати для українців справжньою національною наукою”.

Дослідник підземного архіву не обмежував свої розкопки тільки давньоруською тематикою на Крилоській горі, а вивчав трипільське селище в с. Сокіл, могильники культури шнурової кераміки в лісі Діброва (ІІІ тис. до н. е.), ранньослов’янські кургани з рубежу старої і нової ери. На всіх цих розкопках незмінно бував Павло Фіголь, який неодмінно брав із собою малого й допитливого Михася. З тих пір Михайло Павлович з однаковою пошаною ставився до археологічних пам’яток різночасових періодів стародавньої історії.

Спілкування дитини з видатним археологом України Я.Пастернаком, яке тривало до вимушеної еміграції дослідника за кордон 1944 року, зробило для нього необхідністю цікавитися працею всіх наступних поколінь науковців, що займалися вивченням княжого Галича. Учений-мистецтвознавець підтримував дружні контакти з російськими археологами П.Раппопортом і О.Іоаннісяном, його друзями були член-кореспондент НАН України Володимир Баран, відомі дослідники галицької старовини В.Ауліх, Ю.Лукомський, Б.Томенчук. Він охоче консультувався з академіком Іваном Могитичем, прислухався до думок мистецтвознавців Віри Свенціцької і

Володимира Вуйчика в питаннях атрибуції давньоруських іконок, хрестиків-енколпіонів, пам’яток зодчества. Тобто від дитинства й до кінця прожитих днів М.Фіголь усіма мостами насичував свій розум археологічними знаннями, аби раритетами минувшими воскресити образ його маленької й коханої серцю батьківщини – княжого Галича.

Свою археологічну концепцію художник уперше застосував у творах мистецтва. Очевидно, до цієї ідеї Михайло Павлович прийшов після закінчення Ленінградського інституту живопису, скульптури і архітектури імені І.Ю.Рєпіна Академії мистецтв 1961 року. Його зацікавлює Галицький замок ХІV ст., мистець прискіпливо вивчає природний ландшафт Княжої гори в Крилосі, храм Пресвятої Богородиці, різноманітні архітектурні пам’ятки карпатського регіону.

Нещодавно художник і мистецтвознавець В.Лукань опублікував альбом “Начерки Михайла Фіголя” – безцінне джерело, яким досі не послуговувався жоден із дослідників мистецької спадщини Майстра. Якщо ми кажемо, що картина М.Фіголя “Галич 1221 рік. Данило Галицький і новгородський князь Мстислав Удатний” (1977 р.) – перше масштабне полотно, яке цілковито пронизане археологізмами, то з “Начерків” видно: тільки на вивчення природної сутності Княжої гори художник затратив майже два десятиліття. Отже, приблизно стільки часу майстер живопису моделював у своїй уяві катедру Ярослава Осмомисла, княж-двір, що складався зі Спаської церкви, сполученої галереєю з палацом, Іванівський храм на батьківському подвір’ї. А ще треба було строго до букви правдивості, встановленої археологами, “обгородити” Галич оборонними укріпленнями; “одіти” воїнів, селян, ремісників, священників, бояр, князів; вершинкам “дати” відповідну зброю, а городянам – хоругви з іконографічними творами. Археологізми М.Фіголя настільки підсилили урочистий настрій картини, що вона ввійшла до золотого фонду українського мистецтва. Схвальна критика заохотила художника до нових творчих шукань. У всіх наступних полотнах, які розкривають історію Галицько-Волинської держави, він не зраджував своєму мистецькому відкриттю. Археологія споріднилася з живописною манерою М.Фіголя в картинах “Епос Карпат. Захар Беркут” (1981 р.), “Галич ХІІІ ст. Тривога” (1982 р.), “Ярославна” (1985 р.), “Галицька трійця” (1987 р.), “Вернигора” (1993 р.), “Архистратиг Михайл” (1994 р.), “Посли візантійського імператора Емануїла ІІ в Галичі 1156 р.” (1998 р.).

Ми переконані, що якби не археологізми художника, то його сімнадцять портретів правителів Галицької землі, а згодом Галицько-Волинської держави (1199 р. – середина ХІV ст.), ніколи б не мали такого успіху в шанувальників мистецтва. Попередники М.Фіголя обмежувалися трактуванням художніх образів тільки Ярослава Осмомисла і Данила Галицького. Досконало знаючи епоху, в яку жив кожен із галицьких правителів, митець став наділяти їх глибокими психологічними характеристиками. Щоб образи князів не виглядали штучними, історик княжої доби додавав до одягу, озброєння, прикрас персонажів щось найхарактерніше з їхньої епохи. Шість князів: Рюрик (1087–1092), Володар (1092–1125), Ярослав Осмомисл (1153–1187), Роман (1198–1205), Мстислав (1219–1227), Данило Галицький (1205–1264) – тримають у руках мечі. Але жоден із них не повторює інший, бо кожен має відповідні археологізми зі знахідок на території Галицько-Волинської Русі. Те ж саме можемо сказати про булаву, як символ князівської влади, про бойові шоломи і княжі корони, про регалії на грудях володарів. Інтер’єри, в яких за-портретував художник галицьких правителів, прикрашені, в одних випадках, знаменитими декоративними плитками із храмів Галича середини ХІІ ст., в інших, – язичницькою символікою з браслетів-наручників чи колтів-кульчиків, або ж геральдиком та іконографічними шедеврами Галицької землі.

Як і художню творчість, так само й наукову спадщину Михайла Фіголя вирізняє ґрунтовна обізнаність з археологічним джерелознавством. Ця риса притаманна його науковим статтям, присвяченим різним галузям художньої культури Галицько-Волинської держави. Свій довершений вираз археологічні зацікавлення науковця знайшли в узагальнюючих монографіях “Мистецтво стародавнього Галича” (1997 р.) й “Історія Галича в мистецьких пам’ятках” (1998 р.). Завдяки оптимальному використанню археологічних матеріалів учений збагатив вітчизняне мистецтвознавство такими важливими теоретичними положеннями:

1. М.Фіголь розробив оригінальну концепцію історичного розвитку унікального мистецького явища українського середньовіччя – галицької архітектурної школи, дав їй чітку періодизацію.

2. Застосувавши модерні методи дослідження, він показав витоки давньої галицької іконографії, зробив атрибуцію перлинам давньоруського іконопису.

3. На основі зібраних численних археологічних пам'яток мистецтвознавець виявив неповторні традиції стародавньої церковної різьби й мистецтва скульптури.

4. Обґрунтував місцеве коріння, на якому розвинулося декоративно-ужиткове мистецтво княжого Галича, у всіх без винятку галузях: золотарстві, дрібній кам'яній і металопластиці, техніці перегородчастих емалей тощо.

Таким чином, можемо зробити висновок, що художня творчість і наукова діяльність Михайла Фіголя мала помітний вплив в українському мистецтві та сучасній історіографії на розуміння княжого Галича не тільки як великого політичного й господарського-економічного центру, але і як середньовічного культурного осередку, в якому ширилась духовність і мистецькі вартості, а своїми художніми надбаннями він примножував славу княжої України-Русі.

*The article is devoted by the archaeological personal interest of Michaila Figolya, which he constantly exposed at creation of the history lines, and also in scientific activity. His monographs the "Art of ancient Jackdaw (1997) that "History" of Galicha in artistic sights" (1998) – example of the use of archaeological sources in research of artistic culture of Ancient Rusi.*

**Key words:** archaeological interest, history, art, M.Figol.

УДК 7.071.1

ББК 85.143 (4 Укр)

Лідія Хом'як

#### ОБРАЗИ СУЧАСНИКІВ У ПОРТРЕТНІЙ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ФІГОЛЯ

*У статті розглядаються портретні роботи Михайла Фіголя, створені ним упродовж 60–70-х років, на яких зображено його родичів, друзів і знайомих, переважно представників культурно-мистецької еліти Прикарпаття. Визначено особливості творчого методу художника, його внесок у розвиток портретного жанру в українському мистецтві.*

**Ключові слова:** портрет, модель, художні засоби, образ, характер, стилістика.

Художник Михайло Фіголь належав до тих щасливо обдарованих натур, чий талант був багатогранним. Творчо засвоївши кращі здобутки світового і вітчизняного мистецтва, він натхненно писав історичні картини, був невтомним співцем пейзажів рідного краю та чужих земель, якими неодноразово подорожував. Він знався на законах побудови монументальних форм настінних зображень і водночас із любов'ю створював камерні замальовки на сторінках блокнотів.

Значне місце в його творчому доробку займає портрет. Проте склалося так, що саме цей жанр не був належно висвітлений у мистецтвознавчих виданнях про художника, за винятком історичних портретів [7; 8]. Навіть сам художник не пов'язував своїх мистецьких здобутків із портретною творчістю. Лише завдяки ініціативі та естетичному смаку дружини митця Тетяни Данилівни, портретні роботи М.Фіголя були представлені доволі цілісним і кількісно вражаючим (46 творів) візуальним рядом на його посмертній виставці в залі Івано-Франківського художнього музею в жовтні 1999 року. Але й тоді згадана експозиція не знайшла фахового відгуку в художньо-критичних публікаціях, якщо не враховувати інформативного характеру замітки Неоніли Стефурак на сторінках обласної газети "Галичина" [10].

Попри все виставка засвідчила непересічний талант Фіголя-портретиста, поставши мимоволі як сумарний образ сучасника, представника конкретного покоління франківчан, за чиїми зображеннями проглядається певна епоха, неповторна духовна атмосфера середини II половини минулого століття.

З-поміж портретних творів Михайла Фіголя можна сформувати окремий ряд – своєрідну галерею культурно-мистецької еліти Прикарпаття в особі відомих художників, письменників, науковців, журналістів, викладачів, котрі склали коло приятелів, знайомих, родинне оточення автора. Найбільш плідно над їхніми образами художник працював у 60–70-х роках, у період, позначений, незважаючи на тогочасні соціальні колізії, романтичним піднесенням, жадобою до творчості й спілкування, товариськістю, відвертістю [4]. Дружні контакти зав'язувалися миттєво, а на ролі моделей погоджувалися охоче. Саме тоді були створені портрети журналістки

Христини Сорохтей, художника Дениса Іванцева, викладачів Андрія Загоруйка і Валентини Копчак, молодого науковця Романа Фіголя, письменника Степана Пушика, ученого-історика Володимира Грабовецького, львівської гості, дружини В.Чорновола Олени Антонів, народного майстра-різьбяра Володимира Гуза. Пізніше, наприкінці 80-х років, в аналогічному стилістично-образному ключі був створений портрет художника Михайла Зорія. Наведений список органічно доповнюють кілька портретів дружини митця, лікаря за професією, а також автопортретні зображення. Саме цю групу творів, об'єднаних єдиною стилістикою й образною концепцією, позначену яскравою творчою індивідуальністю автора, обрано об'єктом аналізу даної статті.

Осмыслиючи наприкінці 70-х рр. тенденції розвитку сучасного мистецтва на радянському культурному просторі, тогочасна художня критика констатувала появу нового типу героя-сучасника у всіх видах творчості, починаючи із середини 60-х років. Його можна було б назвати "людиною роздумів". Всесоюзна виставка портрета, відкрита у Вільносі 1975 р., на якій демонструвалися роботи, створені за п'ять попередніх років, стала яскравим підтвердженням такого явища: кращі твори майстрів середнього й молодшого покоління, що представляли розмаїття шкіл і творчих тенденцій, зображали обличчя людей, заглиблених у роздуми, їх інтелектуальну напругу, пульсування думки [11]. Показово, що такою якістю були наділені герої тодішньої лірики і прози, кінофільмів і драми, персонажі живописних сюжетних композицій. Вони з'явилися на противагу "плотогонам", "будівникам", "ремонтникам", "підкорювачам цілинні", тобто позитивним героям мистецтва 30–50-х рр., а також періоду так званого "суворого стилю", протиставивши мовчазну силу інтелекту, терпіння, совісність фізичному натиску, дієвості й силі, а ораторським інтонаціям – ньюансовані ноти вдумливої, неквапної бесіди.

Згадана тенденція не оминула й творчості Михайла Фіголя, ерудованого, молодого тоді художника, чутливого до новаторських віянь, відкритого й доброзичливого в спілкуванні. Проте слід зазначити, що звернення до образу інтелігента було для нього не даниною моді, а продовженням глибоко вкоріненої на теренах Галичини традиції, адже портрети представників інтелектуальної верстви репрезентують творчий спадок старшого покоління митців львівської і закарпатської шкіл, коломиянину Я.Пстрака, творчість М.Зорія і Д.Іванцева, О.Сорохтея, котрі працювали у Станіславі у 20–30-х рр.

Прикметно, що умовно названа нами портретна галерея сучасників була започаткована митцем ще наприкінці 50-х рр. Відлік можна вести від портрета брата Богдана (1957 р.) не лише за хронологічним принципом, але і як одну з ранніх апробацій нової декоративно-площинної авторської манери. Саме в цей період художник долав межу між попереднім творчим методом, що базувався на академічній системі навчання, і умовністю виконавчого почерку наступних десятиліть. Надалі, створюючи портрети, М.Фіголь фокусуватиметься на архітектонічності їх композиційної побудови, вивірності й ритмічній узгодженості ліній, чіткості силуетів, зведенні до мінімуму деталей предметного оточення. Художня організація картинного поля здійснюється, насамперед, графічними засобами, хоча не меншу роль відіграє колір, здебільшого інтенсивний, збудливий, з переважанням якогось одного тону в палітрі або з контрастним зіставленням барв. Така стилістика зумовила особливу цінність, лаконізм, монументальну значущість Фіголевих портретів, які в більшості випадків містять контрапункт, невловимий баланс між замкнуто-статичними видимими формами й внутрішнім порухом моделей, їх творчою розкутістю, що нерідко межує з експресією (портрет Христини Сорохтей).

Владає в вічі принципова відсутність у більшості портретних робіт атрибутів професійної приналежності моделей. Зображення предметного середовища, інтер'єрної обстави завжди супроводжується почуттям міри. Фон, як правило, слугує натяком на артистично-вишуканий світ майстерні, кабінету, помешкання інтелектуала, ознакою якого виступають картини на стінах (портрет Р.Фіголя, О.Антонів, Д.Іванцева), полиці з книгами (портрет А.Васильєва), музичні інструменти (портрет брата Богдана), предмети народного ткацтва ("Студентка"). Згадані речі, органічно вплетені в структурну канву твору, трактовані художником доволі схематично, як графічні символи, що натякають на інтелектуально-естетичні зацікавлення їх власників.

Ряд аналізованих портретів своїм образно-стилістичним ладом схиляє до порівняння їх із тією жорсткою художньою концепцією, яку мистецтвознавча критика радянського періоду означила терміном "суворий стиль" [2, с.245]. Проте не слід відкидати значення набутого досвіду Михайла Фіголя в галузі монументального мистецтва для формування стилістики його

портретів. Завдяки запозиченим із монументальних композицій масштабним зсувам, ритміці ліній, метафоричності вислову, подекуди колірному аскетизму, художник досяг вагомих здобутків у пошуках великої форми портрета. Свідченням цього є виконані ним у наступних десятиліттях історичні портрети, портрети-картини, монументалізовані портрети-фігури.

У композиційних схемах своїх портретів М.Фіголь нерідко використовував близький до кінематографа засіб, що полягає у фрагментарності фігур, сміливому “зрізанні” їх рамою і, таким чином, наданні їхнім позам гостроти, подібної до кінокадру. Ще один композиційний ефект у системі виражальних засобів М.Фіголя – застосування контрасту збільшеного зображення голови, чітко індивідуалізованої й пластично осяжною, і умовного фону зі знаком – атрибутом, що характеризує сферу діяльності портретованого. Яскравий приклад такого підходу – автопортрет художника зі змісподібним рельєфним драконом, твір, прикметний видовжено-горизонтальним форматом та охристою плямою обличчя на сіруватому фоні з елементами давньогалицької архітектурної різьби.

Попри те, що в більшості портретів М.Фіголя досягнуто високого рівня узагальнення, типізації персонажів, їх моделі завжди впізнавані й постають як індивідуальності з власними характеристиками й долями. Це, зокрема, Денис Іванцев, відомий івано-франківський художник, теоретик, педагог, випускник Краківської академії мистецтв, активний організатор і сподвижник кількох мистецьких об'єднань у 30-х рр., людина всебічних зацікавлень, інтелігентний, шляхетної вдачі чоловік. Артистизм натури Д.Іванцева знайшов адекватне відображення в доволі простій і тонко організованій композиційній схемі портрета. Постає моделі чітким силуетом виділяється на нейтральному тлі, завдяки чому вдалося відтворити зграбність статури, елегантність пози, підкреслену по-юначому відкритим коміром сорочки. Моделюючи форми обличчя, автор підсилює чіткий контур голови і профіль обличчя, що ніби врізається у світлу площину фону. Акцентовано пластичну виразність рук, як одного з основних компонентів композиції. За зовні спокійною позою – жвавий, імпульсивний характер, готовність щомиті перейти від роздумів до енергійної дії чи спілкування. Такому враженню сприяє вертикально-звужений картинний формат, краї якого наче викадровують і, таким чином, активізують постає героя, створюючи ефект його близької присутності.

Атмосфера задушевності, приязні, поетичної мрійливості і водночас інтелектуальної зосередженості, вольової зібраності визначає образний лад портрета Валентини Копчак, близької приятельки родини Фіголів, викладача Прикарпатського університету. Характер портретованої, подекуди суперечливий, сформований чималою мірою особливостями професії, відтворено шляхом застосування кількох контрастів. Вони простежуються в усіх компонентах твору: від різкого розмежування переднього й заднього планів, через зіткнення вертикальних, чітко ритмізованих форм тла з плавним окресленням голови та лагідно-привітними рисами обличчя до посиленого контрасту рудовато-оранжевого й зеленого кольорів у зачісці та вбранні портретованої.

Надзвичайно стриманим і лаконічним виконавським почерком передано на полотні вразливо-чуйну натуру Михайла Зорія, у задумливій зосередженості якого криється мудрість і меланхолійна зажура. Митець М.Зорій, відомий широкому загалу як автор пам'ятника на могилі Дениса Січинського, створив також чимало настінних розписів та ікон для храмів Івано-Франківщини, сповнених ліризмом і шемким настроєм пейзажів сільських околиць, альбом замальовок з нотатками під назвою “Вулиці мого дитинства”, позначений проникливою опоетизованістю старого Станіслава [1, с.72–79]. Згадані твори дають уявлення про глибину ества одного з патріархів мистецького життя краю, на якого наклався відбиток десяти років ув'язнення за статтею “антирадянська агітація”.

Зміст портрета Михайла Зорія, прикметного майже плакатною гостротою й мінімалізмом форм, розкривається, насамперед, через виразний силует його нахиленої вперед сидячої постаті. Темна силуетна пляма фігури, жест міцно притиснутих до підборіддя рук, самозаглиблений погляд з-під високого опуклого чола дозволяють збагнути внутрішній світ портретованого, відчутти драматизм його долі. Створений М.Фіголем образ навіює асоціативні порівняння його зі скорботними посталями Христа в давньоукраїнській народній скульптурі [6].

Портретні зображення Олени Антонів, виконані 1960–1961 рр. як в олійній техніці, так і олівцем за своїм інтонаційним звучанням і за характером художньої організації поверхні вирізняються з-поміж інших творів мрійливістю образу, прозорою дзвінкістю, що передає дух ро-

мантичної окриленості періоду шістдесятих. Ймовірно, цьому посприяла особлива ситуація портретування, коли в помешкання Фіголів по-приятельськи увірвалася гамірна компанія друзів (серед них – і В'ячеслав Чорновіл з дружиною Оленою), об'єднаних духом дискусії, політичних поглядів, мандрівок по Гуцульщині. Жартували, сперечалися, співали пісень, ночували покотом на підлозі. У ті дні художник і змалював вродливу львів'янку. У рисах обличчя О.Антонів, у граційній, як на стародавніх портретах, поставі, підкреслено принагідність і ніжність жінки. Особливо тонко промодельовано її обличчя, красиве не лише своєю природною вродою, але й одухотвореністю, що проступає в задушевній сумовитості, довірливому погляді виразних прозорих очей. Словесний опис зовнішності героїні знаходимо в спогадах Раїси Мороз: “Це було захоплення з першого погляду. Спокійна, ставна, вродлива якоюсь вишуканою, не ляльковою вродою, Оленка заворожила мене одразу і назавжди. Вона гарно і зі смаком одягалася” [9, с.75].

У графічному портреті О.Антонів зображення голови доповнене прорисованою смужкою орнаменту, що вторить вишивці блузки, в яку зодягнена модель. Цей візерунок сприймається як символ вишуканості її натури, захоплення народною творчістю, зрештою, як знак приналежності до тодішнього активу національно свідомого Львова.

Попри естетичну довершеність натури, у згаданих портретах, проте, звучать ноти насто-роженості, збентеженості й тривожного очікування, як провісників подальшої трагічної долі зображеної тут молодої жінки.

Портретний доробок Михайла Фіголя важко уявити без його автопортретних творів. Якщо ранні автопортрети тісно пов'язані з актом позування й демонструють, передовсім, фізіономічну схожість, то в основі роботи над пізніми автопортретними зображеннями – осягнення власної духовної сутності, уподобань і нахилів, поглядів на світ, людей і культуру. Ці твори відображають уявлення художника про своє призначення в довікллі.

Вищезгаданий автопортрет, датований 1977 р., в якому поруч із головою художника присутнє зображення рельєфного дракона із крилоської церкви, можна кваліфікувати як портрет-тип митця, заангажованого культурною проблематикою й науковими пошуками. Такий жанровий різновид зі значною долею узагальнення простежується у творчості Ф.Кричевського, М.Сар'яна, М.Аветисяна. Предметні атрибути, які супроводжують образи згаданих митців (традиційна ноша, гіпсові маски на стіні, натягнуте на підрамник полотно, гора Арарат), є показовими для пріоритетних визначень кожного з авторів. Аналогічну роль виконує давньогалицький рельєф і підпис художника у вигляді середньовічних графем.

Останнє автопортретне зображення Михайла Фіголя присутнє як компонент у портреті-картині 1986–1987 рр. під назвою “Галицьке Успіння” з ретельно опрацьованим фоном у вигляді вхідних дверей крилоської Успенської церкви зі знаменитими білокам'яними рельєфами XII століття та світлого силуету давньогалицького Успенського собору, поданого в іншому масштабному ключі. У нижньому лівому куті – профільний автопортрет художника. Він виступає тут не стільки в ролі автора, скільки в образі людини, причетної до минулого, до історії, пропущеної крізь власний життєвий досвід громадянина, особисто відповідального за збереження культурної спадщини попередніх епох, філософа, що розмірковує над закономірностями буття [3, с.56]. Аналогічна образна концепція закладена в картині Т.Яблонської “Вечір. Стара Флоренція”, де архітектура прекрасного міста є не так фоном, як метафорою, натяком на духовний світ і естетичні захоплення художниці.

Прикметно, що між ранніми автопортретами й автопортретами-картинами лежить тривалий період, коли художник не мислив себе в ролі моделі. І тільки в зрілому віці, в етапні для себе роки п'ятдесяти – і шістдесятиріччя знову створив на автопортретній основі образи, торкнувшись морально-етичної проблеми життєвої місії митця. Стосовно картини “Крилоське Успіння” доречно процитувати уривок з відгуку на книгу “Мистецтво стародавнього Галича”, опублікованого його колегою Дмитром Кравичем: “Михайло Фіголь любов до давнього Галича всмоктав із молоком своєї матері. І дійсно, емоційна заангажованість, любов до рідного краю були далеко не другорядними чинниками, які відіграли вирішальну роль у формуванні цього наполегливого і палкого дослідника галицької столиці” [5].

Розглянуті в статті деякі аспекти портретної творчості Михайла Фіголя, наводять на думку про рідкісне вміння художника поєднувати в портреті гостро індивідуальне з типовим, уза-



гальним, а влучну психологічну характеристику образу – із широтою й сміливістю його пластичного трактування. Портрети сучасників М.Фіголя, виконані лаконічними, але напрочуд промовистими художніми засобами, гармонійно поєднують як особистісні риси моделей, так і неповторні прикмети часу.

Проаналізовані образно-стилістичні засоби, що їх використовував Михайло Фіголь під час виконання портретів, дозволяють зробити висновок про індивідуальний внесок цього майстра в пошуки адекватної художньої форми в зображенні постаті сучасника-інтелектуала в українському портретному живописі.

1. Баран В. Михайло Зорій. – Івано-Франківськ: Вид-во “Сімик”, 2003.
2. Зингер Л. Очерки теории и истории портрета. – М.: Изобразительное искусство, 1986.
3. Коваль І., Совтус Ю. Михайло Фіголь (спроба наукового та мистецького портрета). – Галич: Інформаційно-видавничий відділ Національного заповідника “Давній Галич”, 2004.
4. Коргородський Р. Драма шестидесятників // Образотворче мистецтво. – 1991. – №1. – С.1–4.
5. Крвавич Д. Монографія про Стародавній Галич // Образотворче мистецтво. – 1998. – №2. – С.77.
6. Крвавич Д. Мотив скорботної постаті в мистецтві українського середньовіччя // Альманах’94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. – Львів: ЛАМ, 1995. – С.97–99.
7. Михайло Фіголь: Альбом / Авт.-упоряд. О.К.Федорук. – К.: Мистецтво, 1989.
8. Михайло Фіголь. Живопис, графіка, монументально-декоративне мистецтво: Каталог виставки, присвяченої 60-річчю від дня народження і 35-річчю творчої діяльності / Авт.-упоряд. Р.Дреботюк. – Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1988.
9. Мороз Р. Проти вітру: Спогади дружини українського політв’язня. – Львів: Свічадо, 2005.
10. Стефурак Н. Портрет – не лише як спомин про художника // Галичина. – 1999. – 23 жовтня. – С.8.
11. Ягодковская А. Типология образа героя наших дней в советском искусстве 1960–70-х годов // Советское искусствознание’78(2). – М.: Сов. художник, 1979. – С.5–31.

*The portrait works of Mykhaylo Figol created during 1960–70 which depicted his relatives, friends and acquaintance, mostly the artistic elite of Precarpathian, has been studied in the article.*

*The peculiarities of creative method of artist and his contribution in the development of portrait genre in Ukrainian arts were defined.*

**Key words:** *portrait, model, means of art, character, stylistics.*

УДК 7.071.1

ББК 85.8 (4 Укр)

Володимир Лукань

### ГРАФІЧНІ НАЧЕРКИ МИХАЙЛА ФІГОЛЯ

*Стаття є спробою виокремити й проаналізувати маловідомий аспект у мистецькому доробку українського художника, педагога, мистецтвознавця Михайла Фіголя, а саме його графічні начерки, зроблені ним під час мандрів Україною та зарубіжними країнами, а також деякі рисунки, зарисовки та ескізи мистця.*

**Ключові слова:** *М.Фіголь, мистецтво, графіка, начерк.*

Мистецький доробок Михайла Павловича Фіголя значний і потребує постійного переосмислення, бо чим далі мить його відходу у світ інший, тим вагомішим і ціннішим він стає. Велика частина мистецької спадщини Михайла Фіголя, його малярство, графіка – відомі для поціновувачів мистецтва в Україні та за кордоном. Його твори експонувалися на численних персональних і групових виставках, на виставках міжнародних, всеукраїнських та обласних, є також чимало мистецьких альбомів, каталогів, буклетів, де представлені твори мистця. Постійно відкрита для бажаючих картинна галерея художника в Івано-Франківську на вулиці імені Михайла Фіголя.

Водночас цікавою й досі маловідомою сторінкою творчості майстра є його рисунки, зарисовки, ескізи, начерки. Він, як і належить художникові, постійно робив їх на численних нарадах, зібраннях, конференціях, бо, як правило, то була даремна трата часу, а час Михайло Павлович намагався не марнувати. З особливим натхненням такі начерки виконувалися художником під час мандрівок рідним краєм, подорожами за кордоном. На сторінках альбомів, блокнотів,

навіть на окремих клаптиках паперу, які дбайливо зберігає дружина Михайла Павловича, Тетяна Данилівна, залишилися сліди поруху руки майстра.

Частина таких зарисовок, зокрема із серії “По Індії”, “По Дунаю”, “По Середземному морю”, експонувалась. Але в доробку Фіголя є чимало графічних робіт, рисунків, зарисовок, начерків, які він, очевидно, не планував експонувати, а використовував їх перш за все як робочий, підготовчий матеріал та своєрідну художницьку гімнастику для вправності руки та ока. Маляючи щодня, при першій ліпшій нагоді, він перебував у добрій мистецькій формі, підтримуючи арсенал художніх засобів у належному стані, наче дбав про добру зброю і сухий порох вправний вояк.

Твори оригінальної графіки Михайла Фіголя мало привертала увагу критиків мистецтва, мистецтвознавців тому, що, передовсім, він був відомий як художник-монументаліст, живописець, автор епічних історичних полотен, тематичних картин, пейзажист, портретист. Його ескізи, начерки, зарисовки радше сприймалися як композиційні пошуки до майбутніх полотен. Однак, якимось у черговий раз оглядаючи графічний доробок художника, виявилася цілком очевидною самодостатня мистецька повновартісність цих унікальних, оригінальних і дивовижно теплих мінішедеврів, які продовжують зберігати його енергетику.

Необхідність і потребу в постійній роботі з олівцем, вуглем, пензлем заклала, очевидно, найкраща на той час мистецька освіта, здобута ним в інституті живопису, скульптури і архітектури ім. І.Рєпіна Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі. Мабуть саме там майбутній художник збагнув і утвердився в переконанні, що мистецтво для нього є способом мислення, формою світосприймання й самовираження. Особливе ставлення до графіки, як до важливої складової образотворчого мистецтва, посилювалося під час роботи над кандидатською дисертацією “Українська сатирична графіка кінця XIX – початку XX ст.”, 1972 р. [5], під час дослідження творчості художників О.Сорохтея, Я.Пстрака, М.Симашкевич та ін. [2; 3; 4]. Глибокі історичні знання, патріотизм, ідейність, широчінь та оригінальність мислення, чітке розуміння конкретного творчого завдання, уміння на відповідному рівні реалізувати творчий задум, висока професійна майстерність – такими є складові феномена Фіголя-художника.

Михайло Павлович Фіголь виховав не одне покоління художників, викладаючи рисунок, живопис, керуючи дипломними роботами, а отже, він добре володів педагогічним рисунком, коли однією виразною лінією чи штрихом, зробленими власноруч, треба зробити коректу, вірно пояснити чи скерувати напрям студентської роботи. Для цього потрібно було завше перебувати в добрій професійній формі, яка можлива лише за умови постійної роботи з мистецькими матеріалами. Його щоденна праця є добрим прикладом для сучасних молодих мистців, студентів, які тепер “мандрують” здебільшого в Інтернеті, та все частіше користуються сучасною цифровою технікою, а не розвивають професійні навички, тренуючи й вдосконалюючи око і руку, душу і серце. Він усвідомлював, що справжній учитель є мистцем, а навчання – мистецтвом.

Михайло Фіголь багато подорожував. Пристрасть до мандрів, закоханість у дорогу відповідали темпераменту мистця. Життя художника – неперевний ланцюг спостережень та вражень, тому він має постійно підживлювати запис життєвих відчуттів та емоцій. Чим більше вражень, тим багатша “скарбничка” пам’яті, з якої художник зможе черпати матеріали, коли цього буде потребувати творча необхідність. Мандрівки далекі й близькі, контакти з новими людьми прекрасно виконували таку функцію. Фіголю довелося побувати майже у всіх країнах Європи, в Єгипті, Туреччині, Індії, Канаді. Він добре знав і постійно вивчав світове і вітчизняне мистецтво, тому в подорожах замальовував важливі з точки зору історії мистецтва об’єкти, краєвиди тощо.

Упродовж усього життя художник малює своє рідне село Крилос. Десятки зарисовок крилоської гори, де він упокоївся, Успенської церкви з її неповторними драконом та рельєфом “Успіння” в тимпані храму [1, с.10, 15, 28, 42]. Михайло Павлович на протязі багатьох років керував студентськими пленерними практиками у Ворохті. Під час щорічних таких практик він виконав чимало зарисовок гірських краєвидів, пам’яток сакральної архітектури [1, с.11, 18, 21, 23–27, 35, 41]. Коли художник мандрував Україною, поза його увагою не могли залишитися величні силуети фортець у Кам’янці-Подільському, Хотині, Білгород-Дністровському, Олеську [1, с.13, 14, 19, 21,31, 37, 43], місця, пов’язані із Т.Шевченком [1, с.20, 29, 32–34], пам’ятки архітектури тощо [1, с.12, 16–20, 22, 30, 36, 44]. Майже завжди Михайло Фіголь підписує свої начерки, ставлячи дату й місце виконання. Інколи, за необхідності, він анотує, поточнює, роз-

ширюючи підпис об'єкта, який замальовує. Так, наприклад, зображаючи один з монументів на Канівщині, нижче рисунка підписує: “Збудовано селянами навколишніх сіл на честь осушення заплави річки Рось в 1914 р.” [1, с.20].

Значну частину своїх начерків, зарисовок, ескізів Михайло Павлович виконав, мандруючи закордонними країнами, які вабили його і як художника, і як мистецтвознавця, і як викладача історії мистецтва. 1971–1972 рр., художник подорожує Росією. Відвідує давньоруські міста – ровесники Галича: Суздаль, Володимир, Загорськ. Замальовує монастир у Суздалі, Дмитрівський собор та Золоті ворота у Владимирі, церкву в Загорську. 1973 та 1985 рр. у його альбомі з'являються красиви Вірменії, Грузії [1, с.84, 93], а 1982 р. – мальовничі силуети Прибалтійських міст – Риги, Талліна [1, с.48, 68, 69, 79, 91].

Етапною у творчості Михайла Фіголя була подорож до Індії 1974 р. Його вабила стилістика творів М.Реріха. Фіголь прагнув аби його пейзажі Карпат досягали монументальності й епічної величі реріхівських Гімалаїв. Там Михайло Павлович робить зарисовки побутових сцен, із захопленням малює екзотичних мешканців Індії, зображає храми в Мадрасі, Буланд-Дарваза, головну браму в Фатехпур-Сікрі, славетний Тадж-Махал, острів Елефант, набережну індійського океану тощо [1, с.53, 75, 81, 86, 92, 94–97].

1976 р. М.Фіголь здійснив круїз Дунаєм, завдяки чому побував у Болгарії, Угорщині, Румунії, Чехословаччині, Австрії, Югославії. Із цієї подорожі привіз чимало довершених рисунків архітектурних краєвидів, численних замків, храмів, тощо [1, с.59–66, 73, 78, 80, 85, 87, 88]. Мабуть, думав тоді художник і про Галич, коли малював румунський Галац. Роблячи свої замальовки, він прискіпливо добирає об'єкти для зображення. Як правило, це історичні та мистецькі пам'ятки романської архітектури, близькі часово й стилістично до пам'яток доби Києво-Галицької Русі, усвідомлюючи, мабуть, скільки таких споруд, архітектурних комплексів могло б бути збережено в його рідній Галичині, якби історична доля не була такою складною для нашого народу.

1978 р. у Михайла Фіголя з'явилася можливість побувати на батьківщині титанів епохи Відродження – в Італії. Собори Мілана, Флоренції, канали та архітектурні перлини Венеції, римські пам'ятки в начерках і зарисовках лягли до альбомів художника [1, с.50, 54, 91]. Ще раз побувати в Словаччині, Чехії довелося М.Фіголю 1979 р., тоді ж він малює собор св. Стефана в Брно, замки Пернштейн, Вранов на Дні, Вавезі тощо [1, с.51, 53, 56, 57, 77, 78, 82, 83].

1981 р. був позначений для Михайла Фіголя ще одним круїзом, цього разу це був круїз Середземним морем, на берегах якого зароджувалася й розвивалася європейська культура, а також і світова культура давньої Греції, Кіпру, Єгипту, а також Візантії. Як переконливо згодом на лекціях М.Фіголя з історії стародавнього Єгипту чи Греції виглядатимуть прозирки із зображенням професора на тлі єгипетських пірамід, сфінкса чи грецького Акрополя. Художник замальовує ці пам'ятки до альбому, при чому не рідко, зображаючи єгипетські піраміди, на передньому плані ескізно малює екзотичних верблюдів, дивовижно вловлюючи їх пропорції й характер [1, с.49, 52]. Мабуть, роздумував художник про долю Роксолани, перебуваючи в Стамбулі під час зарисовок мечетей та мінаретів візантійської столиці [1, с.49, 55, 70, 89].

А ще Михайло Фіголь робив зарисовки у Франції, куди їздив у Канни на фестивалі мистецтв 1984 р. [1, с.58], у Болгарії (1989 р.), у Канаді, де мав персональну виставку (1993 р.), у Польщі (1997 р.). Майже з кожної із цих поїздок художник привозив, окрім вражень, свої зарисовки, начерки тих місць, які власне й можуть частково розповісти про те, що міг відчувати художник, виконуючи їх. Адже найважливішою їх ознакою, мистецькою вартістю є відчуття безпосередності враження, одномоментності перебування й виконання. Це як автограф і дата побаченого й відтвореного, котрі задокументовують певну мить, момент часу, творчості, життя.

Начерк (sketch – англ.) – монохромне, неповне узагальнене зображення предметного чи уявного світу, яке, зазвичай, виконується за короткий, інколи за дуже короткий проміжок часу, що часто не залежить від самого художника. При цьому з метою пришвидшення роботи використовується мінімальна кількість графічних засобів та матеріалів. Начерк – це ціле, побачене без деталей. Зарисовки – це повніше ніж начерк, але теж невичерпне монохромне зображення, що виконується з природи за час більший ніж начерк, але, відповідно, менший ніж довготривалий рисунок. Час, витрачений на зарисовки, як правило, визначає сам художник. Цей час залежить від того для чого ці зарисовки потрібні художникові. Зарисовки, виконані з природи, є ніби

продовженням начерків у бік збагачення деталями. При цьому слід зазначити, що різниця між начерками й зарисовками не лише в затраченому на них часі. Зарисовки виконують лише з природи, а начерк може бути як з природи, так і з пам'яті чи з уяви.

Для успішного виконання начерків, зарисовок необхідні ряд якостей, якими блискуче володів Михайло Фіголь, а саме: зорове сприйняття та зорова пам'ять, спостережливість, вибірко-вий аналіз, уміння бачити цільно, досконало володіти графічними засобами тощо. Зорове сприйняття Фіголя загострене й глибоко індивідуальне. Воно зумовлене творчою направленістю мистця, і тому не все, що художник бачить, повертає його увагу та викликає зацікавлення й бажання зобразити. Але якщо щось спинило увагу, він прискіпливо вдивляється, намагаючись оцінити й осмислити побачене. У сприйнятті художника відтворюється не весь предмет чи явище з усіма подробицями й деталями, а вибірково лиш найважливіше, типове, найбільш характерне, тобто те, що йому потрібно саме в цей час чи буде потрібне згодом, щоб розкрити й підкреслити в майбутньому художньому образі побачені та виокремлені особливості природи: її стан, її конструкцію чи якісь її особливі естетичні якості. Іншими словами Фіголь-художник спостерігає, аналізує побачене й робить для себе висновки.

Загострена спостережливість взагалі характерна для мистців і для Михайла Фіголя зокрема. Спостережливість художника виробляється в результаті великої практики, систематичного заняття рисунками. Ця звичка з'являється поступово, отримуючи нові практичні навички та емоційні враження. У такий спосіб художник розширює свій світогляд, збагачує свої творчі можливості.

Начерки Фіголя демонструють, насамперед, його вміння спостерігати й відтворювати побачене. Його спостереження баченого може бути довгим, неперервним чи дуже коротким, залежно від обставин і намірів. У підсумку у свідомості мистця виникає не повний, але достатньо стійкий образ побаченого. Тому вміння гостро й уважно спостерігати довкілля є головним і вирішальним у творчому методі Фіголя-художника, автора зарисовок та начерків.

Уміння критично спостерігати, тобто аналізувати своє сприйняття й робити для себе і для глядача узагальнюючі естетичні висновки, у начерках Фіголя підсилено його специфічною особливістю бачити цільно, узагальнено. Цільне бачення, яким володів Фіголь – це його індивідуальне, професійно виокремлене, викристалізоване, аналітико-синтетичне бачення. Це цінне й важливе для художника вміння зорово сприймати образ, виокремлюючи при цьому головне, значне, вартісне із малозначущого; відрізнити типове від характерного, визначаючи при цьому внутрішній зв'язок між окремими частинами. Зрештою, це не що інше, як стиль художника, за яким він стає оригінальним, пізнаваним.

Можна дивитись і не бачити. Тому важливо, щоб підсумки спостереження були збережені у свідомості, а ще краще – відображені в тій чи іншій формі. Михайло Фіголь мав блискучу зорову пам'ять. Підсумки свого спостереження він відтворює в начерках на папері, картоні чи полотні в момент спостереження або пізніше, через певний короткий чи довгий проміжок часу, на основі зорового запам'ятовування. Як правило, випадкові подробиці побаченого не затримуються в пам'яті, а закріплюється тільки найбільш значиме й характерне, тобто саме те, що є необхідним для подальшого узагальненого зображення. Повнота образу предмета чи явища, що залишилось у зоровій пам'яті, залежить головним чином від тривалості проміжку часу між моментом запам'ятовування й послідуєчим зображенням, а також значною мірою, від сили емоційного бажання запам'ятати й утримати у свідомості побачене. Добра зорова пам'ять дозволяла Фіголю зберігати бачений образ впродовж тривалого часу. Цінність його начерків ще й у тому, що більшість із них виконано безпосередньо під враженням від побаченого, або за короткий час відтворено в більш сприятливих умовах.

Начеркам Михайла Фіголя притаманні такі якості, як відбір і лаконічність. Він виконує їх за короткий час, інколи спинившись лише на мить. У цьому йому допомагає головний мистецький засіб – лінія. Лінію ще називають коліскою рисунка, а рисунок, як відомо, лежить в основі будь-якого твору образотворчого мистецтва. У рисунку розкривається зміст художнього твору, його основна думка, вирішується сюжетна й композиційна побудова. Лінія – основний графічний засіб у начерках Фіголя. Його лінія, вільно проведена загостреним кінцем звичайного графітного олівця чи іншим підручним матеріалом – професійна й красива. Вона може бути поетичною чи каліграфічною, епічною чи документальною. Інколи вона динамічна, швидка і

впевнена, а інколи – несмілива, ніжна й делікатна. Рух лінії цілковито підкоряється свідомій волі й почуттям художника, скеровується й регулюється його рукою. Така начеркова лінія завжди передає стан мистця в мить творення, як кардіограма, що передає стан серця в певний момент.

Деякі начерки Фіголя виконані лише лінією, як, наприклад, церква Б.Хмельницького в Суботові чи хата дядка в Кирилівці [1, с.32, 33]. Є в доробку художника начерки з використанням лінії та штриха – зарисовки Крилоса, Ворохти, Єгипту, Греції тощо. Ритміка штриха в одних випадках творить тональну пляму, в інших, коли це потрібно художникові, – деталізує матеріал та фактуру зображуваного. Деякі начерки із циклів “По Індії”, “По Середземному морі”, “По Дунаю” є тональними. Є ряд зарисовок з використанням кольору [1, с.39, 41, 45, 46, 92–98], як правило, це пастелі. В арсеналі художника є так звані рисунки-репортажі, майже всі датовані, часто підписані, з деякими поясненнями чи особливими прикметами, які сприймаються як своєрідний ілюстрований щоденник.

На окрему увагу заслуговують академічні рисунки Михайла Фіголя, його графічні портрети, автопортрети [1, с.100, 103], що засвідчують високий професійний рівень Фіголя-рисувальника, а також збережені ескізи до його творів “Опришки”, “Ярославна”, “Посли візантійського імператора Емануїла II у Галичі 1156 р.” [1, с.104–108].

Аналізуючи графічний доробок Михайла Павловича Фіголя, зокрема його оригінальну графіку – начерки, зарисовки, ескізи, цікаво простежувати його улюблений, або найбільш вживаний формат, манеру й техніку виконання; зіставляти зображене з подіями, які відбувалися в його житті; дізнаватися, в яких роках він працював найбільш продуктивно, яка тематика домінувала в певний період його творчості, чи малював він, наприклад, карикатури; виявити, скільки начерків міг зробити протягом дня, а коли були в нього творчі спади; з’ясувати, які з начерків, ескізів він перевтілював у твори станкового малярства, а які з них стали фрагментами його монументальних композицій, історичних полотен, портретів; побачити його перші начерки на папері, а також останні. Щоб повною мірою об’єктивно й без упередження оцінити великий мистецький доробок майстра, на сьогодні актуальною є необхідність видання ґрунтовного ілюстрованого альбому-каталогу Михайла Фіголя, куди вповні увійшла б уся мистецька спадщина видатного українського художника.

1. Лукань В. Начерки Михайла Фіголя. – Івано-Франківськ, 2007.
2. Фіголь М.П. Пестрак Ярослав. – К., 1966.
3. Фіголь М.П. Осип Сорохтей. – Львів, 1986.
4. Фіголь М.П. Графічні портрети О.Сорохтея. – Івано-Франківськ, 1990.
5. Фіголь М.П. Украинская сатирическая графика конца XIX – начала XX века: Дис. ... канд. искусствовед. наук: 17.00.05. – Ленинград, 1972.

*Mikhailo Figol is the famous Ukrainian artist. He is author of epic historical canvas, thematic pictures, landscapes and historical 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:** M.Figol, art, graphics, sketch.

## ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.03

ББК 85.310.00

Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев

### МУЗИЧНА ШКОЛА В НАЦІОНАЛЬНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ (20-ті роки ХХ століття)

*Стаття присвячена становленню національної музичної школи в соціокультурному просторі України 20-х років ХХ століття. У дослідженні використано неопубліковані архівні документи й рідкісні матеріали. У результаті дослідження доводиться, що в періоди Української революції і державності 1917–1920 років та українізації 20-х років закладаються підвалини національної музичної школи. Загалом, національна музична освіта зазначеного періоду характеризується інтровертними процесами, що сприяє розвитку української музичної культури.*

**Ключові слова:** національна музична школа, національно-освітній простір, музична освіта, фортепіанна школа.

Звертаючись до питань дослідження феномену національної музичної школи, треба зацентувати, що ця проблема в історичному аспекті є найважливішою для розуміння основних тенденцій і закономірностей розвитку національної музичної школи на сучасному етапі становлення державності України.

Необхідно відмітити вплив різних чинників на формування змісту національної музичної освіти: характер філософсько-естетичних і психолого-педагогічних концепцій певної епохи; культурологічні тенденції загального розвитку мистецтва й освіти. Незважаючи на появу в останні роки досліджень, присвячених вивченню музичної освіти й проблем національної школи (О.Овчарук, М.Ржевська, В.Москалець), феномен української музичної школи 20-х – 30-х років ХХ століття в культурологічному аспекті залишається недостатньо вивченим і актуальним для подальшого розроблення.

Державне відродження української нації та її національної культури може базуватися лише на правдивій об’єктивній інтерпретації українського історичного процесу на основі першоджерел, а не компіляцій матеріалів, що не мають задовільної джерельної документації. Тому у висвітленні музично-освітніх процесів, пов’язаних із розквітом національної музичної школи в періоди Української революції і державності 1917–1920 років та українізації 20-х років, автори спираються на архівні джерела, які були введені до наукового й культурного обігу в дослідженнях авторів у різні часи.

Значний вклад у розбудову теорії української національної школи зробив Михайло Грушевський, який, користуючись великим науковим авторитетом і згуртувавши навколо себе одnodумців, здійснив концептуальне розроблення теоретичних положень та категорій національної школи.

У програмній статті журналу “Наша школа” М.Грушевський писав: “Тепер для української суспільності стає пекучим завданням, основною проблемою сучасного життя розв’язання шкільного питання в українських землях в напрямі націоналізації школи, націоналізації не тільки зверхньої, формальної, яка починається і кінчиться самим заведенням викладової мови, а в значно ширшій – то значить можливо ліпшого, можливо основнішого пристосовлення школи до потреб української суспільності, її життя, її завдань, її обставин... Вповні очевидно, що тільки націоналізація школи в українських землях може дати українській людині підстави успішного культурного, суспільного і економічного розвою” [1, с.5].

На початку ХХ ст. українські громадсько-педагогічні діячі остаточно сформували основні положення концепції української національної школи. На основі цієї концепції був розроблений нормативний документ: “Проект закону про освіту” Івана Ющишина. Метою школи, зазначалось у документі, є всебічний і гармонійний розвиток особистості з орієнтацією на поєднання загальнолюдських та національно-державних цінностей України.



Подальше розроблення та практична реалізація зазначених концепцій в Україні стали можливими тільки за часів розбудови молодої незалежної держави в 1917–20 роки – роки становлення Української Народної Республіки (УНР) та наступні 20-ті роки періоду українізації.

У руслі концепції націоналізації освіти в Україні вже в перші дні революції 25 квітня 1917 року в Ямполі на з'їзді вчителів народних шкіл пролунала доповідь видатного композитора К.Г.Стеценка “Українська пісня в народній школі”, яка заклала фундамент реформування музичної школи. Саме через збагачення національної музичної школи надбаннями народної поезії та пісні, на думку К.Стеценка, можливо “закинути в чисту душу дитини ті найвищі ідеї, утворення й здійснення яких принесло б народові й Вітчизні щастя й долю... Пісня народу нашого – це історія його, багатство духовне його, це – гордість його. І от на чому – на піснях його – ми повинні воскрешати національний дух народу, національне самопізнання... Пісня українська має право бути одним з могутніх і перших факторів національного відродження й виховання нашого народу... Пам'ятайте, що ми будемо не що інше, а свою українську національну школу. Пам'ятайте, що через школу ми повинні виховати й великий наш український народ. Пам'ятайте, що одне з могутніх знаряддів національного виховання є багата, прекрасна, натхненна українська народна пісня” [2, с.3–8].

Справу видання підручників, посібників, дитячих музичних збірок активно розпочав К.Г.Стеценко, діяльність якого була пов'язана тоді з Музичним відділом Головного управління мистецтв та національної культури, де він очолював педагогічну секцію. В умові між Міністерством народної освіти УНР та К.Г.Стеценком стосовно складання підручників з навчання співам відзначалося: “Підручники повинні мати науковий характер, пристосовані до шкільного вжитку. Мова підручників повинна бути ясна, літературна, популярна... Замовлені Міністерством підручники можуть бути видані тільки мовою українською” [3, с.4].

Реалізацією принципів реформування освіти в Україні став план “Єдиної школи”, над розробленням якого працювала шкільна комісія, створена при Українській Центральній Раді. Готовий “проект єдиної школи на Україні”, а саме його перша частина “Основна школа”, був надрукований Міністерством освіти як окреме видання 1919 року в Кам'янці на Поділлі. 17 червня 1921 року Рада Республіки – український законодавчий орган на еміграції – затвердила цей проект єдиної школи на своєму засіданні в Тарнові. Програма колегії залишилась у рукописному вигляді [4, с.47].

Складаючи програму зі співів для кожного ступеня “Єдиної школи”, К.Г.Стеценко додає до неї “Пояснюючу записку” і складає відповідний список пісень для використання на уроках зі співу: “Січ іде”, “Ой на горі жито” (“Залізний ключ”, “Мак”, “Вийшли в поле косарі”, “Перепілочка”, “Ходить гарбуз по городу”, “Горобейко”, пісні, пов'язані з етнографічним календарем.

У розділі “Церковні співи” К.Стеценко пропонує молитви “Отче наш”, “Достойно есть”, “Царю небесний”, а також церковні мелодії на Різдво, до Великодня, Хрещення та інших свят, вважаючи їх взірцями духовних співочих традицій українського народу.

Серед збірок музично-педагогічного репертуару К.Стеценко рекомендує “Проліски” Я.Степового, “Дитячу розвагу” С.Титаренка, “Збірку пісень в хоровому розкладі” М.Лисенка, “Танки та ігри народні” В.Верховинця, “Шкільний співанник” К.Стеценка, “Десяток народних пісень для жіночого хору” О.Кошиця.

Відповідно до змісту програми з музики для старших класів К.Стеценко складає список підручників переважно українських авторів: “Популярний курс елементарної теорії музики” Я.Степового, “Руководство к практическому изучению гармонии музыки” Г.Любомирського, “Курс гармонии” П.Чайковського, “Короткий курс історії всесвітньої, слов'янської та української музики” П.Козицького, “Кобза і кобзарі” М.Лисенка та ін.

Авторська програма зі співів в “Єдиній школі” К.Стеценка є концептуальним втіленням поглядів українського митця на подальші шляхи розвитку та головні завдання національної музичної освіти. Найважливішою ознакою програми є те, що вона вперше стала національною за змістом. К.Стеценко не тільки успадкувала настанови М.В.Лисенка, а й творчо розвинула їх за нових історичних умов [5].

Очолована К.Г.Стеценком Педагогічна секція Головного управління мистецтв та національної культури за часу існування УНР активно займається питаннями реорганізації

як змісту музичної освіти, так і її структури. Були розроблені “Законопроект про удержавлення Консерваторій та музичних шкіл бувшого Імператорського Музичного Товариства”; “Законопроект про Музичні факультети при Українських Державних Університетах”; “Законопроект про Вищий Державний Диригентський Інститут у Києві”; “Про з'їзд учителів співу Учительських семінарій та інститутів”, програма зі співів та музики в зв'язку з програмами “Єдиної школи” тощо. У “Пояснюючій записці про необхідність створення музичних факультетів при університетах, зокрема при Подільському Українському університеті” К.Стеценко підкреслює, що в постановці музичної освіти в Росії “загально-освітні школи держави, ці перші етапи в справі переведення освіти і мистецтва в широкі маси народні, не мали учителів музики і співу, спеціально до того приготовлених... школи лишались без досвідчених вчителів співу і музики, а широкі маси народу – без провідників музичної культури” [6, с.3].

Пореволюційна доба характеризується формуванням найважливіших тенденцій у культурному житті українського суспільства. Саме цього часу працюють у галузі української музичної освіти такі визначні діячі, як: Ф.Блуменфельд, Р.Глієр, П.Коханський, Г.Нейгауз, С.Тарновський, Б.Яворський та ін. Під керівництвом Б.Яворського Київська народна консерваторія в 1919–1921 рр. стає центром музичного просвітництва. Видатний музикознавець і педагог Б.Л.Яворський (1877–1942), автор теорії ладового слуху, вихователь багатьох діячів української музичної культури, таких як: М.Леонтович, П.Козицький, Г.Верьовка, М.Вериківський, Е.Скрипчинська, зробив вагомий внесок у теорію й практику української музичної школи [7].

Б.Яворський вважав, що “педагог-музикант повинний не тільки навчати, але й виховувати, вироблювати з дитини не пасивного споглядача життя... а її ... активного учасника, творчого будівника майбутнього... Творча система музичного розвитку народжує в людині потребу активно направляти свою творчу ініціативу в кожній вибраній ним формі діяльності” [8, с.132].

Б.Яворський пропонував введення творчості в програми всіх відділень спеціальних музичних шкіл, включаючи й підготовку інструменталістів-виконавців. Музикознавець указував на різні форми дитячої творчої діяльності: хорове, інструментальне й диригентське виконавство, слухання музики та її критична оцінка, літературні й художні ілюстрації музичних творів, інсценування пісень, інструментальних творів і, головне, безпосереднє індивідуальне й колективне складання музики. Так, інсценування музики може проходити як ритмічна імпровізація або в процесі складання й відтворення музично-сценічних образів, дитячих народних пісень, п'єс Гріга, Глієра, Шуберта, Шопена.

Б.Яворський висунув на перше місце у вихованні особистості формування творчих здібностей. На основі вивчення широкого кола джерел, що вміщували, крім опублікованих праць Б.Яворського, архівні матеріали композитора та приклади дитячої музичної творчості учнів Київської дитячої музичної школи, що були виконані за системою Яворського під керівництвом його учениці Н.М.Гольденберг (близько 200 пр.), можна стверджувати, що видатним ученим були сформульовані концептуальні положення теорії музично-творчої діяльності.

Уточнення та збагачення педагогічних принципів Б.Яворського проходить у пошуках вирішення складних проблем сприйняття різних видів мистецтв у їх сполученні. Ці пошуки привели його до думки про використання різних асоціацій при формуванні творчих якостей. Виявлення зв'язків музики з іншими видами мистецтв, зокрема через фольклорні джерела, забезпечили конкретне практичне вирішення цієї проблеми. Виходячи з положення про цілісність сприймання явищ мистецтва дітьми, Яворський у педагогічній практиці залучав різні асоціації: зорові, звуковисотні, моторно-динамічні, вербально-комунікативні.

Великого значення в педагогічному процесі Б.Яворський надавав єдності емоційного й свідомого, базуючись на розвиткові асоціативних зв'язків у сприйманні творів мистецтва. Він спирався на вияв однозначної емоційної дії на людину різних видів мистецтв або явищ життя, схожих за змістом. На заняттях Яворський нібито занурював учнів в епоху життя композитора, викликаючи в них емоційний відгук, створюючи атмосферу переживання. Одночасно музикант виховував і формував мислення слухачів, здійснюючи аналіз структури та архітектоники твору. Цей талант у вихованні повноцінного сприймання музики особливо яскраво проявився, коли Б.Яворський організував так звані “понеділки”, тобто постійно діяльний гурток, де виконувалась музика, читались лекції, велись пошуки методів формування навичок музичного сприйняття.

Робота з учнями велась поетапно. Умовно можна виділити п'ять етапів становлення творчості, які сам Б.Яворський називав "введенням у творчість": 1) накопичення вражень; 2) спонтанне вираження творчих здібностей спочатку в зорових, сенсо-моторних, мовних виявленнях (творчість колективна); 3) імпровізація рухова, мовна, музична, ілюстрації в малюнках; 4) складання власних композицій, що відбивають якісь художні враження, складання одноголосних пісень, віршів, прозаїчних мініатюр, пластичних композицій, написання теоретичних праць (писемних аналізів структури творів, засобів музичної виразності), створення малюнків, переважання індивідуальної творчості; 5) музична творчість, написання пісень (одно- та двоголосних), п'єс для фортепіано.

У формуванні навичок складання музики Яворський відводив вагому роль свідомому оволодінню тематичним матеріалом. Використовувалися такі прийоми, як варіювання (ритмічне, тематичне, фактурне та ін.), остинатні фігури, імітації. Свідомість у доборі засобів виразності виявлялась у намаганні оволодіти більш складними формами.

Таким чином, аналіз основних теоретичних положень, практичних досягнень музиканта, його учнів показав, що Б.Яворський розробив основні напрями у формуванні творчості, що не втратили цінності до наших днів і можуть бути використаними при виявленні стрижневих засад національної музичної школи в умовах сьогодення.

До таких найважливіших положень можна віднести: ідею розвитку творчих сил дитини як засіб формування її особистості; доцільність і необхідність педагогічного керування дитячою творчістю; вивчення фольклору як стимулу творчого розвитку учнів; розвиток творчої уяви і асоціативного мислення через широке застосування різних видів художньої діяльності, виходячи із цілісного сприйняття, характерного для дитячого віку; система завдань поступового "введення у творчість", за висловом Б.Яворського.

Учений-педагог також бере участь у реформі української професійної музичної освіти, висуває ідеї комплексного підходу до підготовки музикантів, котрі повинні мати ґрунтовні знання в галузі філософії, естетики, історії, соціології, психології й педагогіки. Він виступає за зближення виконавської й музикознавчої діяльності майбутнього спеціаліста, як пропагандиста художньої культури і музичного мистецтва. Концепція формування цілісної творчої особистості музиканта розроблювалась Б.Яворським як єдність філософського, наукового, загальнокультурного й спеціального музично-освітнього начала шляхом викладання інтегрованих науково-теоретичних і виконавських курсів.

У 20-ті рр. справжнім центром національної музичної освіти, що успадкував музично-педагогічні принципи М.Лисенка, залишається Музично-драматичний інститут ім. М.Лисенка, що сформувався 1918 р. на основі Музично-драматичної школи ім. М.Лисенка. На його музичному відділі функціонувало шість факультетів: композиторський, віртуозний, вокально-сценічний, оркестровий, музично-педагогічний, музично-науковий. Найбільший факультет – музично-педагогічний (інструкторсько-педагогічний) – мав нове в історії музичної освіти України призначення: підготовка музикантів-педагогів для середніх спеціальних закладів і організаторів культурно-освітніх установ.

Плідний внесок у діяльність Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка, як національного вищого навчального закладу нового типу, зробив Г.М.Беклемішев (1881–1935). Вихованець московської школи піанізму по класу В.Сафонова, він удосконалював свою художню майстерність у Ф.Бузоні. Засвоївши найкращі надбання двох різних піаністичних напрямів, Г.Беклемішев виробив свій власний виконавський і педагогічний стиль. Спрямована на музичне просвітництво, діяльність Г.Беклемішева була підпорядкована завданням пропаганди як класичної музичної спадщини, так і сучасної музики: від пам'яток старогрецької музики та християнських наспівів до творів А.Берга, А.Шенберга, включаючи творчість композиторів-сучасників різних національних шкіл: П.Хіндемита, Ф.Пуленка, А.Онегера, Д.Мійо, В.Барвінського, С.Людкевича та ін.

Цикл концертів Г.Беклемішева "Музично-історичні демонстрації" був новаторським нововведенням у професійну підготовку музикантів на факультеті музично-професійної освіти Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка.

Г.Беклемішев відстоював ідею формування всебічно розвинутого музиканта-організатора й пропагандиста, здатного до естетичного виховання демократичної аудиторії засобами своєї

виконавської та лекторської майстерності. Г.Беклемішев прагнув до універсальної професійної підготовки виконавця-піаніста. Ця ідея покладена ним у перебудову програм і планів різних ланок трьох ступенів навчальних закладів (музична школа, середній і вищий навчальні заклади) на відміну від дореволюційних консерваторій, де не враховувалася вікова диференціація учнів.

Особистість самого Г.Беклемішева являла взірць музиканта-пропагандиста універсального складу. Він виступав як соліст, ансамбліст, диригент, лектор і композитор, виконуючи власні транскрипції симфоній, оперних уривків, кантат і т. п. Неабиякі організаторські здібності допомогли йому об'єднати навколо себе в концертній діяльності видатних колег і талановитих учнів, таких як: А.Бертє, С.Вільконський, А.Луфєр, К.Михайлов, Є.Слівак та ін.

Універсалізм особистості Г.Беклемішева виявився й у виборі репертуару, що виконувався в історичних демонстраціях. Одна з них навіть була розрахована на учнів-початківців і мала назву "Парафрази, присвячені маленьким піаністам, спроможним зіграти тему одним пальцем кожної руки". Розвинений естетичний смак інтерпретатора й відчуття соціально-естетичних потреб сучасного середовища з перспективою на майбутнє виявились у Г.Беклемішева у виборі ще маловідомих слухачеві творів композиторів ХХ століття і, зокрема, українських М.Лисенка, С.Людкевича, В.Барвінського, Б.Лятошинського. Виконання Г.Беклемішевим музики українських композиторів, нарівні з класичними зразками європейської культури в циклі "Музично-історичні демонстрації", свідчило про ставлення музиканта до вітчизняної спадщини, як до національної культури світового значення.

У "Музично-історичних демонстраціях", що проходили 1923 р. для студентів Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка і вільної слухачької аудиторії як курс з історії музики, поданий у живому виконанні перлин світової музичної культури, прозвучало майже 2000 творів у 177 концертах, з них 42 були присвячені українській і російській музиці.

У класі Г.Беклемішева студенти також виконували ще не відомі слухачам твори українських композиторів: М.Коляди, Л.Ревуцького, В.Косенка, В.Костенка, М.Гозенпуда. Про це свідчать програми студентських звітних концертів за участю талановитих піаністів: А.Луфєра, Є.Слівака (клас Г.Беклемішева).

Твори зазначених композиторів увійшли також в "Український педагогічний репертуар: "Фортепіано" (К., Держвидат України), що почав виходити з друку 1930 р. за виконавською редакцією Г.Беклемішева. У складі редакційної колегії працювали також професори Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка З.Золотарьов (музично-теоретична редакція) і Л.Ревуцький (музично-теоретичне і піаністичне редагування).

Головним завданням редакційної колегії було створення для української музичної школи сучасного національного фортепіанного репертуару, що був умовно поділений за складністю виконання. Безумовно, щодо цього розподілу на шість ступенів можна сперечатись з укладачами стосовно внесення, наприклад, ранньої класичної сонати ХVІІ ст. Д.Бортнянського в збірки II і III ступенів навчання. На наш погляд, їх доцільніше було б перенести до збірки IV ступеня, як досить складні твори великої форми. Та це не принципове питання, тому що викладач сам визначає репертуар учня відповідно до рівня його обдарованості.

Треба зазначити, що вперше в Україні педагогічний репертуар складався виключно із творів українських композиторів, що були відібрані за високими естетичними критеріями видатними музикантами Г.Беклемішевим, Л.Ревуцьким і В.Золотарьовим. Педагогічний репертуар, що виходив раніше у видавництві Л.І.Ідзиковського під редакцією В.Пухальського і Г.Ходоровського, включав досить велику кількість салонної музики.

Самі укладачі "Українського педагогічного репертуару" також писали твори різного характеру. Так, Г.Беклемішев написав "Три п'єси на народні пісні"; Л.Ревуцький – "Три п'єси для фортепіано", "Пісню" і "Гумореску", що увійшли в золотий фонд української фортепіанної музики; В.Золотарьов – "Дитячі п'єси".

Зазначений український репертуар представляє різні стильові напрями: від класицизму ХVІІІ ст. Д.Бортнянського і фортепіанної класики М.Лисенка ("Мрія", "Куранта", "Полонез №1", "Рапсодія №1"), до імпресіоністичних мініатюр В.Костенка ("Два етюди тв.10, №№4, 6) і Ф.Якименка ("Вечірня мелодія", "В вечірню сутність", "Весняні мрії").

Отже, "Український педагогічний репертуар" Г.Беклемішева та ін., представляючи різноманітні стильові напрями й творчість композиторів різних поколінь (М.Лисенко, Я.Степо-

вий, В.Косенко, Б.Лятошинський) і регіонів України, включаючи й Галичину (В.Барвінський, С.Людкевич), акумулював у собі найцінніші досягнення вітчизняної фортепіанної музики і впровадив багатьох десятиліть був єдиним джерелом інформації щодо деяких творів композиторів українського зарубіжжя. Значна кількість п'єс, представлених в “Українському педагогічному репертуарі”, підлягає відновленню в практиці дитячих музичних шкіл і середніх спеціальних закладів сьогодення як високо художня спадщина, що має національно-освітню спрямованість.

Суперечливість періоду 20-х рр. в Україні, коли, з одного боку, українізацію було введено в ранг державної політики (Декрет РИК УСРР від 27 липня 1923 р.), а з другого, – усе більше відчувалася партійно-політичний тиск й укорінення державно-партійного апарату в національне середовище, Прага стала культурно-освітнім осередком української інтелігенції, яка вимушена була залишити батьківщину після занепаду й поразки ідей державної незалежності. Серед емігрантів і автори, чий твори були внесені до “Українського педагогічного репертуару”: Ф.Якименко (1876, Харківська обл. – 1945, Париж), В.Грудин (1893, Київ – 1980, Філадельфія), В.Овчаренко (1889, Ніжин – 1974, Маямі, США). Останні – В.Грудин і В.Овчаренко – емігрували з України після Другої світової війни. В.Костенко (1895, село Уразово – 1960, Харків) був репресований 1950 р., і його твори на довгий час було вилучено з концертного й педагогічного репертуару виконавців.

Знаменною віхою в становленні української вищої музичної школи було відкриття першого в історії національної освіти музично-педагогічного факультету в Українському інституті ім. М.Драгоманова в Празі. Визначну роль в існуванні цього факультету відіграв один з найяскравіших українських композиторів ХХ ст. європейського масштабу Ф.С.Якименко (1876–1945).

Дослідження архівних документів Ф.Якименка, що в різні роки були введені авторами в науковий та педагогічний обіг, дають можливість детальніше висвітлити як саму діяльність композитора, його естетичні погляди, так і вплив празького періоду творчості митця на становлення сучасної української музичної школи. На підставі вивчення архівних документів доходимо висновку, що, очоливши музично-педагогічний відділ, Ф.С.Якименко згуртував навколо себе видатних українських музикантів, які поєднували виконавську майстерність із ґрунтовною музикознавчою науковою підготовкою, були спеціалістами найвищого класу в галузі фольклористики та професійними композиторами. Висока фахова підготовка викладачів, відданих справі виховання української молоді, сприяла успішному розвитку української музичної школи в Празі.

У “Рефераті, присвяченому діяльності інституту в зв’язку з п’ятиріччям його існування 29.01.1929, зазначалося: “П’ять літ існує українська висока школа поза межами пошматованої нашої рідної землі, де або покасовано всі дотеперішні зародки високого українського шкільництва, або зі знищеного храму високої школи побудовано лабораторії для різних експериментів сумнівної вартості... Український педагогічний інститут не має подібної собі школи ні на заході, ні на сході. Це фахова установа, що дає українській школі середньошкільного типу кваліфікованих учителів. Тим-то вона сполучує в собі вимоги західноєвропейських філософічних природничих факультетів та вищих музичних шкіл...” [9, арк.29]. Дійсно, у рефераті точно визначені переваги університетської музичної освіти, що поєднує музичну підготовку з філософським осягненням суті буття, культури і мистецтва, національні традиції – із західноєвропейською системою освіти. Безсумнівно, що Ф.С.Якименком зроблено вагомий внесок у розвиток національної музичної освіти. Його діяльність як декана-референта та професора музично-педагогічного відділу, автора першого підручника з гармонії українською мовою, талановитого педагога-піаніста й, до того ж, композитора, який створив різноманітний фортепіанний та вокальний репертуар (до 1000 творів), – це окрема сторінка в історії української музичної культури.

Ідею розбудови музичної освіти на національних засадах у 20-ті роки підхопило одне з найвизначніших мистецьких об’єднань в Україні – Товариство ім. М.Д.Леонтовича. Межі його існування (1921–1928 рр.) осягли найпродуктивніше семиріччя в розвитку української культури. Товариство ім. М.Д.Леонтовича – єдина визнана мистецька організація, яка, об’єднавши провідні сили української інтелігенції, проголосила програму своєї діяльності: “Будувати нове Українське Відродження ХХ століття” [10, арк.1]. Серед перших членів Товариства – видатні діячі національної культури: композитори й педагоги: К.Стеценко, П.Ко-

зицький, Я.Степовий, Б.Яворський, Ф.Блуменфельд; фольклористи: К.Квітка, Д.Ревуцький; диригенти: Г.Верьовка, П.Демуцький, Ф.Попадич, Н.Городовенко; мистецтвознавці: Ю.Михайлів, О.Чапківський, Г.Хоткевич; діячі театральної справи: Лесь Курбас, І.Садовський; учений С.Єфремов та інші.

У контексті даної статті діяльність Товариства ім. М.Д.Леонтовича привертає увагу з погляду висвітлення музично-педагогічного напрямку його роботи. Аналіз зазначеного напрямку дає можливість детермінувати найважливіші тенденції в галузі національної музичної освіти в Україні 20-х рр. ХХ ст.

Визначивши за мету піднесення й розвиток музичної культури на Україні в широкому розумінні цього слова, Товариство розпочало на вітчизняних культурних теренах велетенську працю, яка стала яскравим спалахом національного просвітництва цього періоду.

Відкриті були філії в Харкові, Одесі, Житомирі, Вінниці, Полтаві, Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Черкасах та в інших містах. За час свого існування Товариство зареєструвало в республіці 1014 музичних організацій, 347 селянських, 211 робітничих, 367 шкільних хорів, 82 робітничі та селянські оркестри, 7 професійних хорів (“Думка”, РУХ, ДУХ та ін.).

Робота Товариства поділялася на кілька головних напрямів, згідно з якими засновувалися відповідні секції: етнографічна, організаційна, видавнича, а також педагогічна, що в певному розумінні продовжила діяльність, розпочату педагогічною секцією при Музичному відділі Головного управління мистецтв та національної культури УНР.

Педагогічна секція Товариства ім. М.Д.Леонтовича поклала за необхідне “підготувати кадри освічених музичних педагогів, діячів, диригентів, музик і др., для чого має право відкривати музичні класи, курси, школи, консерваторії та інші педагогічні заклади” [10, арк.1]. Це свідчить про те, що музично-педагогічна проблематика була виділена в Товаристві в окреме коло, що підкреслює її важливість нарівні з іншими завданнями культурного будівництва.

На загальних зборах Товариства ім. М.Д.Леонтовича від 28 лютого 1923 р. було затверджено “Положення про Дитячу Музичну Студію при Товаристві ім. М.Д.Леонтовича”, а також сформоване організаційне бюро в складі Г.Верьовки, П.Тичини, С.Футорянського та ін.

Треба зазначити, що процес створення Студії є частиною того загального процесу пошуків та експериментаторства щодо нових методів і нових форм роботи з дітьми, характерних для періоду 20-х років. Завдання Студії, визначені її засновниками, віддзеркалюють спроби організації такого осередку, атмосфера якого сприяла б повноцінному музичному розвитку дитини й надавала б можливість реалізувати повною мірою її творчий потенціал. Це відзначалося передовсім у “Плані Студії”, яка мала два відділи: 1 – “Основний”, 2 – “Дитяча творчість”.

Вплив новітніх концепцій, намагання синтезувати їх у контексті національно-освітнього напрямку діяльності Студії саме і є тими підставами, на яких до навчального плану вводиться такий предмет, як “Історія музики”, вивчення якого дозволяє дітям ознайомлюватися з історичним розвитком української та всесвітньої музики. При цьому українська музична культура розглядається як невід’ємна частина світової.

Крім того, на тих же засадах вводяться такі предмети, як: “Слухання музики”, де діти навчаються спостереженню за музичними процесами; “Ритмічна гімнастика” – це можливість розвивати музично-ритмічне чуття та навички імпровізації за допомогою рухів, і водночас цей процес відповідає потребам психофізичного розвитку дитини.

Після набуття дітьми певних навичок із хорового співу, знань з музичної грамоти, історії музики тощо починається праця на другому відділі, яка вже повністю пов’язана з дитячою творчістю.

Зазначимо, що цей розділ роботи окреслено досить схематично. Намічені лише форми роботи без конкретних пояснень щодо їх впровадження. Проте широкий спектр різних видів творчої діяльності, означених у “Плані Студії” (гра на музичних інструментах в ударному оркестрі, інсценування, диригування хором та ін.), свідчить про намагання організаторів Студії надати дітям якнайбільше можливостей для реалізації їхнього творчого потенціалу. Треба зауважити, що саме цей напрям діяльності Студії став засадничим для подальших наукових досліджень у галузі дитячої музичної творчості.

Робота Студії була націлена на всебічний розвиток дитини шляхом поєднання нових (музична творчість, шумовий оркестр, слухання музики) і традиційних (хоровий спів, музична



грамота) її форм, що визначило спрямованість діяльності, а саме: синтез новітніх музично-педагогічних концепцій 20-х років із прогресивними досягненнями попередніх років. Основу музично-педагогічного репертуару склали твори українських композиторів, зразки української народнопісенної творчості. У такий спосіб втілювався один з головних напрямків діяльності Студії, спрямований на національне виховання підростаючого покоління.

Отже, Дитяча музична студія при Товаристві ім. М.Д.Леонтовича стала важливою науково-практичною лабораторією в галузі музичної освіти дітей в Україні у 20-ті роки. Практичні досягнення Студії слугували за основу для перспективних наукових досліджень.

Якщо в 20-ті рр. у системі музичної освіти України панували пошуки й експерименти, особливо в галузі естетичного виховання засобами музичного мистецтва і підготовки фахівців зазначеної спеціальності, то в 30-ті рр. розвитку набуває завдання музичного професіоналізму. Українські музиканти завойовують перші премії на міжнародних конкурсах, доводячи європейський рівень вітчизняної виконавської школи.

Специфічний розвиток музичної освіти Західної України 20-х рр. був зумовлений історичними обставинами перебування Східної Галичини і Волині в межах Польщі, Закарпатської України – у межах Чехословаччини, Буковини – під протекторатом Румунії. Дві тенденції визначились у музичному житті Західної України того часу: аматорський хоровий рух (товариство “Львівський Боян” і його периферійні відділення, а також суспільно-культурна організація “Просвіта”) і професійна підготовка національних музичних кадрів (Музичне товариство ім. М.Лисенка і Вищий музичний інститут у Львові, а також його філії). У Вищому музичному інституті ім.М.Лисенка працювали видатні українські музиканти: композитори й музикознавці Н.Нижанківський, М.Колесса, Б.Кудрик, З.Лисько, Р.Сімович, піаністи Г.Левицька і Р.Савицький. Український педагогічний фортепіанний репертуар склали В.Барвінський, С.Людкевич, Н.Нижанківський, М.Колесса.

Отже, у першій третині ХХ ст. могутні імпульси національно-освітнього процесу підхоплюють різні регіони України: Київ, Харків, Львів, Одеса стають визначними музично-освітніми центрами, які притягують до себе видатних діячів європейської музичної культури: Р.Глієра, Б.Яворського, Ф.Блуменфельда, Г.Нейгауза, Г.Беклемішева та ін. У періоди Української революції і державності 1917–1920 рр. та українізації 20-х років закладаються підвалини для синкретичного музичного виховання підростаючого покоління, його творчого розвитку на національній музиці, як складовій частині світового мистецтва. Національна музична освіта розвивається як система, що має три ланки: загальноосвітня і дитяча музична школи, середні спеціальні навчальні музичні заклади, консерваторія. З метою підвищення рівня музичного виховання дітей відкриваються музично-педагогічні факультети, де на новому науковому рівні, з використанням найновіших досягнень у галузі психології й педагогіки музичної творчості відроджуються концепції синкретичної професійної підготовки музиканта-просвітника. З іншого боку, професіоналізація музичної освіти майбутнього виконавця, історика, теоретика й композитора підноситься на високий щабель майстерності в системі вищих музичних (консерваторія) навчальних закладів. Загалом національна музична освіта зазначеного періоду характеризується інтровертними процесами, що сприяли розвитку композиторської творчості й формуванню українського музичного репертуару для різних ланок навчання. Розквіт національної музичної школи 20-х років ХХ століття зумовлений певними історичними чинниками становлення української державності у вигляді Української Народної Республіки 1917–1920 рр. та наступного періоду українізації 1920-х років. Сучасний етап розвитку української музичної школи поряд з відродженням прогресивних традицій 20-х років потребує наукового обґрунтування всієї системи національної музичної освіти у всіх її ланках – від дитячої музичної школи до вищого щабля – консерваторської професійної підготовки, інноваційної перебудови на основі нових інформаційно-педагогічних технологій.

Спроба визначення особливостей розвитку української музичної школи 20-х років ХХ століття виявила певні загальні тенденції національно-освітнього процесу в Україні, довела необхідність використання новітніх філософських і психолого-педагогічних концепцій творчості особистості з метою вироблення системи національного музично-творчого виховання підростаючого покоління та підготовки спеціалістів до виконання цієї місії на сучасному культурологічному рівні.

1. Наша школа. – 1909. – Кн.1–2.
2. Стеценко К. Українська пісня в народній школі: Доклад на з'їзді вчителів народних шкіл Ямшльського повіту на Поділлі (25.14.1917 р.). – Вінниця, 1917.
3. Інститут рукопису (ІР) НБУВ. – Ф.62. – №163–164.
4. ЦДВАВО України. – Ф.2582. – Оп.1. – Спр.120.
5. Овчарук О.В. Розвиток музично-педагогічної думки в Україні в першій чверті ХХ ст.: Дис. ... канд пед. наук: 13.00.02 / Нац. пед. у-т ім.М.Драгоманова. – К., 2000. – 200 с.
6. ІР НБУВ. – Ф.50. – №2.
7. ІРНБУВ. – Ф.26171.
8. Гольденберг Н.М. Б.Яворский и музыкальное воспитание детей // Б.Яворский. Воспоминания, статьи и письма. – М.: Музыка, 1964.
9. ЦДВАВО України. – Ф.2582. – Оп.1. – Од. зб.80.
10. ІРНБУВ. – Ф.50. – №2.

*The research of musical school as a problem of national-educational scope gives a possibility to reproduce the development processes of Ukrainian musical culture on the new scientific level.*

**Key words:** musical school, national school, piano school, national-educational scope.

УДК 789.5:78.087.68

ББК 85.310.00

Богдан Кіндратюк

### ЦЕРКОВНІ ДЗВОНІННЯ У ХОРОВИХ ТВОРАХ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

*Розвій дзвонарства на Поділлі наприкінці ХІХ – початку ХХ століття, коли формувався творчий геній М.Леонтовича, посприяв доречному відображенню в його хоровому спадку церковних дзвонів. Їхнє віддзеркалення різними засобами музичної виразності допомогло збааченню благозвучної тканини творів, кращій реалізації художніх завдань композицій, що стало одним із чинників їхньої життєвості.*

**Ключові слова:** Поділля, дзвони, функції дзвонів, церковне правило, богослужіння, побут, композитори, Микола Леонтович, спів, музичні твори.

Поступ української кампанології потребує вивчення регіональних особливостей дзвонарства, його віддзеркалення в усній народній творчості, красному письменстві, малярстві, музичних композиціях тощо. Деякий вклад зроблено автором у цьому напрямі, зокрема складено нотографію творів українських композиторів, в яких використовуються дзвони чи йдеться про них або імітуються дзвоніння [1, с.230–233] (дещо розширила нотографію Оксана Ткач у магістерській роботі (2007) під нашим керівництвом. – *Авт.*). Нові доповнення до подібного переліку знаходимо в гаслі “Дзвін” “Української музичної енциклопедії” [2, с.607]. Однак такий список потребує довершення творами М.Леонтовича (1877–1921). Про подібну спробу ми повідомляли на Третій Всеукраїнській науково-практичній конференції, присвяченій вивченню мистецького спадку композитора (12–13.12.07, Кам’янець-Подільський) [3]. Проте, якщо Володимир Іванов [4] і Валентина Кузик [5] про імітацію дзвонів у композиціях цього митця не писали, то Анатолій Завальнюк у характеристиці “Літургії Іоанна Златоустого” М.Леонтовича теж відзначив звукообразність, “що нагадує святковий церковний передзвін”, де “композитор вдало відтворив гучність різних дзвонів – і більших і менших” [6, с.70]. Але проблема бачиться в докладнішому аналізі своєрідних засобів наслідування звучання цих ідіофонів у хоровій музиці М.Леонтовича. Водночас варто б спершу дати більш цілісну характеристику побутування дзвонарства в такому своєрідному регіоні, яким є Поділля. Усе вищевикладене складає мету й завдання нашої статті.

Інформацію про дзвони Поділля знаходимо ще в “Літописі Самовидця” [7, с.114], працях Юхима Січинського [8; 9], Вадима Модзалевського [10], Володимира Січинського [11], Павла Жолтовського [12]. Нинішні дослідники теж пишуть про давні традиції виливання тут дзвонів, зокрема в м. Чорний Острів [13, с.191–192]. Про розповсюдження дзвонів і дзвонів на теренах Поділля свідчить усна народна творчість, народні звичаї [14; 15, с.151].

Підґрунтям оснащення церков Поділля дзвонами було їхнє місцеве виливання, а серед осередків металевого виробництва в Україні, де віддавна працювали людвисарі, називають передусім Кам'янець-Подільський. Тут виготовляли дзвони як місцеві майстри, так і приїжджі. Церковні громади краю також замовляли дзвони в інших регіонах [12, с.114, 122]. Цьому сприяло рекламування продукції дзвоноливарних заводів. Наприклад, у “Памятної книжке Подольской губернии на 1911 год” інформувалося аж про п'ять таких підприємств, що знаходилися в передмісті Немирова Штильовці [16, с.274].

Домінантою своєрідною звукового довкілля старого Кам'янця-Подільського й нині є звучання дещо пошкодженого тривалим використанням годинникового дзвона 1753 р. на міській ратуші. Оздоблений витвір художнього лиття (висота – 81 см і нижній діаметр – 118,4 см) відомого львівського людвисаря Федора (Теодора) Полянського підвішений вільно, що сприяє кращому звучанню. Цей ідіофон колись використовувався разом із меншим дзвоном того ж року виготовлення (висота без вуха – 43 см, нижній діаметр – 82 см), що нині розбитий і експонується в місцевому музеї.

Характерна роль у розповсюдженні дзвонів і дзвонінь, удосконаленні дзвонарського мистецтва належить монастирям, яких було багато на Поділлі. Якраз їхній побут потребував цілодобового регламентованого використання бил і дзвонів. У великих чернечих обителях скоріше формувалися набори дзвонів від великих благовісників до малих задзвінних. Тут, аніж деінде, ревню стежили за дотриманням уставних засад дзвонінь, сюди посилали на навчання церковнослужителів із парафій. Не випадково, що Ю.Сіцінський подає цікаві відомості з літописів і візитацій про монастирські дзвіниці й дзвони, кількість і вагу найбільших, переповідає легенди про них тощо [8].

Із часом й на сільських дзвіницях, адекватно до вжитку різних церковних ідіофонів, формувалися їхні комплекти. Прагнення їх мати відображене в проханні парафіян Михайлівської церкви с. Підпип'я Кам'янецького повіту до Подільського й Брацлавського єпископа (березень 1852 р.) вплинути на їхнього поміщика, аби той повернув дзвона, оскільки є “необхідність у трьох дзвонах, які рано чи пізно вони зобов'язані будуть придбати, що пов'язане через крайню бідність із великими труднощами” [17].

Відповідно до уставних норм, дзвони й дзвоніння зазивали вірних на богослуження, виступали радісне, сумне чи тривожне повідомлення. Під час Служби Божої дзвони не тільки підсилюють її врочистість, а й подають *благу вість*, позначають значущість читань богослужбових текстів, нагадують про обов'язок перед Богом і Церквою. Тому регламентовано використовуються різні за розмірами й вагою дзвони. В українському богослуженні окремі частини служби прийнято супроводжувати різними видами дзвонінь, причому в ряді випадків ці вимоги носять обов'язковий характер. Наприклад, у час виконання одного з найбільш важливих піснеспівів Літургії – на *Достойно* – б'є дзвін. Він починає звучати (причому синхронно зі словами молитви) від слів “Достойно і праведно є поклонитися Отцю, і Сину, і Святому Духу” і триває до співу “Достойно і правдиво є славити Тебе, Богородицю”. На практиці ж, благовіст до *Достойно* буває коротшим, складається з 12 ударів.

Окрім уставних дзвонінь, часом спеціальними наказами спонукали до використання дзвонів в інших випадках. Наприклад, відповідно до указу імператора Росії, було велено 13 червня 1879 р. з нагоди хрещення новонародженого Великого князя Андрія Володимировича в усіх церквах після Літургії відправити молебень “з коліноскилянням і дзвоніннями” [18, с.2]. У церковних календарях, разом із відзначенням особливостей богослужінь, позначалися ті місця в них чи дні, коли слід дзвонити. Тобто такі приписи сприяли кращій регламентації дзвонінь, підсилению важливості свята чи дати. Наприклад, у *Календарі на 1896 рік у Подільській єпархії* відзначалося, що на Новий рік, першого числа проводиться Літургія св. Василя Великого, молебень нового року з коліноскилянням, “многолїттям” і дзвонінням (хоч далі йшлося про інші особливості богослужінь протягом січня, однак про дзвоніння більше не згадувалося, тобто вони мали бути відповідно до уставних засад). Подібно в місяці лютому про дзвони не йшлося. Аж на свято Пасхи 24 березня зазначалося, що весь день б'ється в дзвони. Йшлося про них 23 квітня, коли проводився молебень мученика Олександра із дзвонінням (правда, не вказувалося, яким конкретно). Через три дні, коли мало відзначатися народження цесаревича, після літургії треба було провести молебень із дзвонінням. Мали звучати вони 6 та 25 травня в дні народжень імператора Миколи й імпера-

триці. Дзвонити слід було 22 липня в день тезоіменитства імператриці Марії Федорівни, коли після літургії проводився молебень св. Рівноапостольної Марії Магдалини. Передбачалося також весь день 21 жовтня дзвонити після літургії та подячного молебню, а в день тезоіменитства цесаревича після літургії слід було провести молебень св. Юрію із дзвонінням. Використовувалося воно й у таке ж свято імператора Миколи 6 грудня [19].

Узвичаєно повідомляти про смерть людини своєрідним “похоронним” биттям церковних дзвонів. Воно відрізнялося іншою комбінацією ритму, повільнішим темпом, своєю кількістю та тривалістю “стихів”. Таке дзвоніння сповіщало про вік і стать померлої особи. Якщо на Лемківщині характерне звучання всіх дзвонів повідомляло верховинців про смерть літньої людини, а найменший дзвін сигналізував про втрату дитини, то про вік і стать покійника на Поділлі, як і на Покутті, найбільшим дзвоном сповіщали про смерть особи чоловічої статі, а звуками середнього – жінки [20, с.97]. Так було й тоді, коли вмирав від кулі вбивці М.Леонтович. За спогадами очевидця, відразу “покликали сільського старосту, почали приходити люди, задзвонили церковні дзвони” [21, с.61].

Били у дзвони на сполох, зокрема при пожежі. Наприклад, у подільському селі Чорна при Михайлівській церкві, збудованій 1733 р., Олександр Кицький, оклинський староста, видав 1742 р. уніатському Святомихайлівському братству дарчий напис на володіння ділянкою землі й інші права. Водночас тут йшлося, що якби хтось “не захотів гасити пожежу і не з'явився б на гривожне дзвоніння церковних дзвонів, повинен внести в ту ж кружку два злотих” [9, с.254]. Звучали дзвони під час негоди, щоб мандрівники не збивалися з дороги.

Гречне відношення подолян до таких церковних атрибутів описане в освяченні 25 липня 1904 р. дзвона в с. Голозубинці Ушицького повіту. Дзвін, що важив 103 п. 5 ф., пожертвував нотаріус м. Самари Ананій Лазаркевич, уродженець цього села. Чин освячення здійснювало 5 священників. Окропивши водою ідіофона, головний ієрей наголосив, що віднині дзвін буде закликати вірних до шанування Бога. З молитвою “Господи благослови” дзвін установили на досить високій дзвіниці й тривожне очікування більше як двох тисяч присутніх змінилося радістю [22, с.705–706].

Дані про дзвони входили важливою складовою історії кожного церковного храму, про них завжди дбали, укомплектовували їхній набір. Наприклад, у с. Зеленче на дзвіниці, що розміщалася на храмі, були дзвони 1700, 1781, 1801, 1807, 1871 рр. [9, с.166]. В описі церкви парафії с. Вербка згадується, що за результатами візитації 1740 р., біля храму на стовпах висіло два дзвони, які були власністю священника (служив тут із 1728 р.). Пізніше на тій же споруді висіло п'ять неоднакових дзвонів різних років лиття: 1763, 1773, 1777, 1791 і 1808. Перший дзвін прикрашав напис: “Иванъ Придобъ сей звонъ купилъ со женою своею Софѣею до села Вербъки до храма. Року Божія 1763” (рік указано буквами). Для кращого збереження дзвонів і їхнього звучання 1868 р. було зведено нову дзвіницю [9, с.151].

Про високі вимоги подолян до якості звучання дзвонів свідчить відмова 1872 р. священника й парафіян церкви в с. Павлівка прийняти в ливаря Івана Семьонова з м. Немирів 30-ти пудового дзвона, бо той виявився настільки малозвучним, “що в найближчих будинках від церкви не було чути його звука і його голос із голосом нашого 11-ти пудового виявився значно глухішим” [23, с.5]. Уміння оцінити добре звучання дзвона також відбилося в переказі “Як пан дзвоном став”: “О, справді, гарний дзвін, але трохи глухо гуде” [14, с.264].

У багатьох дзвонів Поділля цікава історія. Так, у с. Степашки був дзвін із написом “Савва *pulko*”, що означає “Савва полковник” (пол. *pulkownik*). Кость Широцький визнавав жертводавцем його виготовлення відомого Саву Чалого, який після Запорізької Січі (з 1738 р.) служив у Юзефа Потоцького в Немирові полковником надвірних козаків, і за свою службу отримав від цього вельможі в користування згадане село [24]. Оскільки дзвін був невеликий (висота 56 см і нижній діаметр 50 см), без образків і просторих написів, то припускають, що фундатор дзвона спочатку використовував його для своїх потреб.

Дзвони – важливий засіб зміцнення віри, тому їх часто присилали з Польщі чи Росії. Так, у с. Боришківці Кам'янецького повіту церква була зведена коштом московського купця Володимира Конічного тому, що ця парафія найбільше потребувала храму (освячений 1 жовтня 1840 р.). Окрім фундованої утварі, було пожертвувано дзвін вагою 53 пуди [9, с.113–114]. Подібно й нині, у кам'янець-подільському храмі св. князя Олександра Невського на мурованій чотирирусній

дзвіниці милує слух подолян і їхніх гостей пожертвуваний заводом ЗІЛ (Москва) набір з одинадцяти дзвонів, виготовлених 2004 р. Вони чисто вилиті, більші, пишно прикрашені. Язики підвішені на пасах, легко хитаються. Теж іноземного походження дзвони 1992 р. виготовлення на дзвіниці катедрального костелу св. апостолів Петра і Павла. Відповідно стилю ливарні братів Фельчинських у Перемишлі, сковорідки, плечі й вали цих трьох сірувато-сріблених дзвонів шліфовані, золотистого кольору.

Дзвіниці, на яких поміщаються ці ідіофони, за уявою людей, мають бути не тільки високі, а й ще краще, коли стоять на місці прадавніх городищ та оснащені великими дзвонами, в кожен з яких аби задзвонити, “то треба сім чоловік”, щоб “голос чули аж у Карпатах”. Такі дзвони, за переказами, використовували рідко, тільки “на велику радість або на тривогу про наближення ворожих орд” [14, с.119]. Поповнення комплектів великими дзвонами спонукало будувати нові дзвіниці. Про стрімке збільшення в шостому десятиріччі ХІХ ст. на Поділлі будівництва дзвіниць свідчать результати вивчення тих архівних справ, що стосувалися надання дозволів на зведення споруд для дзвонів. Приміром, якщо в 1796–1854 рр. таких справ було тільки 10, то в 1855–1859 рр. – аж 41. Хоча такі факти вимагають усебічного аналізу, але приклад зросту уваги до дзвонарства в краї – безперечний.

Поліпшенню дзвонів сприяли публікації періодичних видань. Приміром, вивчення “Подольських єпархиальних ведомостей” свідчить про увагу до дзвонарства. Тут ідеться не тільки про те, що “перед світанком ударить дзвін до Утрени”, чи “сумні повільні удари дзвона повідомляють... про смерть”, а й про персональну відповідальність священників за правильність дзвонів адекватно до церковного правила; змісту того чи іншого богослуження має відповідати навіть заклик до храму, коли дзвониться особливим чином [25]. З публікацій довідуємося про особливості виносу Плащаниці в Україні; відзначаються ті місця цього обряду, де разом із відповідними співами використовуються різні дзвоніння: “У всі”, “Перебирання” тощо.

Відповідно такий потужний розвій дзвонів у побуті й церковній практиці Поділля знайшов своє віддзеркалення у творчості талановитого вихідця з цього регіону України М.Леонтовича. Навіть якби він не появився на світ у роду священників, то змалку чув би різні дзвоніння, які супроводжували його все життя. Навчаючись у духовних закладах добре впорядкував свої знання щодо уставного застосування всяких дзвонів.

Кампанологи відзначають, що наслідування дзвонів часто не було свідомим задумом композиторів у плануванні творів, просто дзвонова музика так міцно ввійшла у свідомість людей, передусім музикантів, що її дія часто не осмислювалась [26, с.146]. Нині можемо тільки гадати, що з характерних прийомів гри на дзвонах, їхні співзвуччя тощо М.Леонтович із метою вирішення художніх завдань спеціально вводив у музичні твори, а що – підсвідомо (хоч у такого феномена хорової справи, яким він був, напевно чи було щось випадковим). Так, на початку твору “Козака несуть” у партії тенорів учуються удари похоронних дзвонів і цей мотив у їхньому виконанні повторюється протягом усієї композиції. Також твір “Смерть” починається квінтою, ніби одночасний удар двох дзвонів (співається закритим ротом тенорами й басами), на яку потім накладається вступ жіночих голосів.

Найбільш виразно М.Леонтович імітує удари дзвонів у частині “Достойно є” літургії св. Іоанна Златоустого для чотириголосого мішаного хору. Темп цього фрагмента, що написаний у ре мажорі, *andante* (у пізнішому варіанті Літургії *andante, sostenuto*), розмір дві чверті. Перші чотири такти розпочинаються вступом чоловічої партії “достойно є” на *piano*. Тут композитор відводить головну роль басам з усвідомленим наданням їм ролі імітування ударів великих дзвонів (розспівування складів на заліговані ре ля (низхідний рух чвертними з тоніки на домінанту); спів тенорами цих же слів на звуці ля половинними місіями утворює з басами квінту, звучання якої притаманне дзвонінням. Баси продовжують наступні шість тактів (на слова “славити Тебе”) вести свій дзвонівий рефрен уже на *pianissimo*, тобто спочатку вони виділялися, а далі передають цю місію альтам, які вступають на *mezzo piano*, підкреслюючи “Достойно є” на фоні квартового ходу басів [27, с.264] (в іншому різновиді “Літургії” на початку цієї частини в чоловіків і жінок – *forte*) [4, с.114]. Якщо перші десять тактів кожен склад розпівується басами на цих двох нотах (до слів “Богородицею”), то в 14–16 тактах відбувається поділ на вісімки й шістнадцяті. Це ще більше нагадує радісні часті удари дзвонів, що підводять до слів “Матір’ю Бога нашого”. Дещо змінений дзвонівий мотив появляється в басів перед закі-

нченням частини на словах “Дійсню Богородицею Тебе...”. Заключні акорди хору половинними нагадують помірні удари дзвонів “у всі” [27, с.264–265].

У відновленому В.Івановим більш повному другому варіанті “Літургії” М.Леонтовича, що збагатилась, окрім інших номерів, піснеспівом “Вірую”, у басовому соло в мелодекламаційній оповіді можуть вчуватися рівномірні часті удари дерев’яного била – попередника дзвона [4, с.103–108].

Одна з подальших частин – “Хваліте Господа з небес” (у ре мажорі) розпочинається на *mezzo forte* помірним співом у чоловічій партії квінтових (ре–ля) дзвоноподібних ударів чвертними. Друга половина цього фрагмента “Літургії” звучить на *forte* половинними акордами всього хору. Згадані квінтові повтори лунатимуть вісімками й чвертними в заключних частинах “Літургії” (які в її повному варіанті розділені на “Нехай буде благословеніє” та “Слава Отцю і Синові”) [4, с.123–124].

Віддавна спів колядок і щедрівок супроводжувався такими предтечами дзвонів, як дзвіночки. Хоч у тих обробках народних творів, що стосуються цього циклу обрядових пісень (“Ой посеред двору”, “Ой там за горою”, “Ой в Львові” й ін.), М.Леонтовичем спеціально не вказується про використання таких ідіофонів, але їхній супровід співу в окремих місцях, як інтерпретація нинішніх регентів, вельми доречно. Як твердять музикознавці, існує ще запис всевітньовідомого “Щедрика”, зроблений у Канаді, що повністю виконується на дзвониках.



Символічно, що на меморіальній дошці з барельєфом М.Леонтовича вагоме місце належить великому дзвону (вона прикрашає будинок на вул. Тараса Шевченка, 13, де була Кам’янець-Подільська семінарія, в якій навчався майбутній композитор). Ця меморіальна пам’ятка передає ідею – на крилах фольклорної ластівки розлітається дзвінка слава творів митця, а їхнє звучання, як удари дзвона-благосвіника, сповіщають національно-культурне відродження України.

Кампанологічні студії свідчать про давнє розповсюдження дзвонів і дзвонів на Поділлі, неабиякий розвій тут дзвонарства наприкінці ХІХ – початку ХХ століття. Саме тоді формувався творчий геній М.Леонтовича, що сприяло доречному відображенню в його хоровому спадку церковних дзвонів. Їхнє віддзеркалення різними засобами музичної виразності допомогло збагаченню благозвучної тканини творів, кращій реалізації художніх завдань композицій, що стало одним із чинників їхньої життєвості. *Перспективу подальших студій* убачаємо в ретельному аналізі всіх творів митця в зазначеному аспекті, передусім його дев’яти херувимських пісень, інших духовних композицій, зокрема кантів і псалм.

1. Кіндратюк Б. Духовне здоров’я школярів і музика дзвонів: Етнопедагогічний аспект: Науково-методичний посібник. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 270 с.
2. Працюк Б. Дзвін // Українська музична енциклопедія / Редкол. тому: А.Калениченко, А.Муха (співголови), І.Сікорська, Н.Костюк (наук. редактори), О.Кушнірук (відп. секрет.). – Т.1. – К., 2006. – С.606–607.
3. Кіндратюк Б. Дзвонарство Поділля і Микола Леонтович // Збірник наукових праць Кам’янець-Подільського державного університету. Серія педагогічна. – Вип.ХІV. – Кам’янець-Подільський: ПП Мошак М.І., 2007. – С.111–114.
4. Леонтович М. Духовні хорові твори / Упорядк. та вступ. стаття В.Іванова. – К.: Муз. Україна, 1993. – 128 с.
5. Микола Леонтович. Хорові твори / Ред.-упорядник В.Кузик. – К.: Муз. Україна. – 376 с.



6. Завальнюк А. Духовна спадщина Миколи Леонтовича // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. – С.66–70.
7. Літопис Самовидця. – К.: Наукова думка, 1971. – 208 с.
8. Сецинский Е. Материалы для истории монастырей Подольской епархии. – Каменец-Подольский: Типография Подольского губернского правления, 1891. – 234 с.
9. Сецинский Е. Исторические сведения о приходах и церквах Подольской епархии. I. Каменецкий уезд. – Каменец-Подольский: Типография Подольского губернского правления, 1895. – 611 с.
10. Модзалевський В. До історії українського ліярництва (про людвісарів та конвісарів) // Збірник секції мистецтв / Українське наукове товариство. – К., 1921. – Вип.1. – С.3–23.
11. Січинський В. Металево виробництво // Його ж. Нариси з історії української промисловости. – Львів, 1936. – С.83–98.
12. Жолтовський П. Художнє лиття на Україні в XIV–XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1973. – 132 с.
13. Бендюх В. Маловідомі сторінки історії Проскурівщини // Місто Хмельницький в контексті історії України. – Хмельницький, Кам'янець-Подільський: ОІЮМ, 2006. – С.190–193.
14. Євшан-зілля: Легенди та перекази Поділля / Зібр. і впорядкув. П.Медведик. – Львів: Червона калина, 1992. – 288 с.
15. Лозовий В. Магічні ритуали у пізньюсередньовічному Кам'янці // Проблеми етнології, фольклористики, мистецтвознавства Поділля та Південно-Східної Волині: історія та сучасність: Наук. зб. – Кам'янець-Подільський, 2002. – С.150–152.
16. Памятная книжка Подольской губернии на 1911 год. / Составил В.Филимонов. – Каменец-Подольский: Типография Подольского Губернского Правления, 1911.
17. Державний архів Хмельницької області (далі – ДАХМО), фонд 315 (Подільська духовна консисторія), Оп.1, Спр.2680 (О возвращении из склада помещика колокола, что принадлежал Михайловской церкви с. Подфилиппа Каменецкого уезда). 14.03. 1852 – 30.06. 1852. – арк.2–2 зв.
18. ДАХМО, Ф.315, оп.1, спр.9055 (О порядке проведенной церковной службы по церквах епархии, о крещении князя Андрея Владимировича). 23.06. 1879. – 8 арк.
19. Особенности церковного богослужения в 1896 году // Календарь Подольской епархии на 1896 год / Под ред. свящ. Е.Сецинского. Каменец-Подольский, 1895. – С.17–22.
20. Лемківщина: У 2-х т. / Ред. кол. С.Павлюк, Ю.Гошко, Р.Кирчів та інші. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – Т.2: Духовна культура. – 422 с.
21. Іванов В. Слідами трагічних подій // Український музичний архів: Документи і матеріали з історії української музичної культури / Упорядкув. та загал. ред. М.Степаненка. – К., 1999. – Вип.2. – С.61.
22. А.Б. Освящение колокола в с. Голозубинцах Ушицкого уезда // Подольские епархиальные ведомости. – Каменец-Подольский, 1904. – №32. – Ч. неофиц. – С.705–706.
23. ДАХМО, Ф.315, оп.1, спр.10320 (О споре колокольного мастера м. Немирова Семёнова Ивана со священником церкви с. Павловки Цапукевичем о неустойке договора). 06.03. 1872 – 2012. 1873). – арк.5.
24. Широцький К. Дзвін Сави Чалого // Записки НТШ, т.CIV. – 1911. – С.174–176.
25. Об утверждении инструкции настоятелям церквей: Определение Святейшего Синода от 8 мая – 4 июня 1901 года за №1829 // Подольские епархиальные ведомости. – 1901. – №32. Ч. офиц. – С.537–544.
26. Argo E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung // Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas. – Wiesbaden: Steiner, 1977. – S.77–159.
27. Леонтович М. Літургія св. І. Златоустого (За рукописом 1920 р.) // Микола Леонтович. Хорові твори / Ред.-упорядник В.Кузик. – К.: Муз. Україна, 2005. – С.240–274.

*The development of bell-work in Podillya at the end of XIX – the beginning of XX century, when was formed Leontovychs' art mind, assisted to further development of bell-rings. Their performings by various ways of music expression helped to better realization of artistic tasks of melody, which became one of the method of their way of living.*

**Key words:** Podillya, bells, functions of bell-rings, church regulation, prayers, way of life, composers, Mykola Leontovych, singing, musical works.

УДК 783.3  
ББК 85.318.9

Ольга Беркії

## СТАВАТ МАТЕР: ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЖАНРУ

*У статті висвітлюється складний світ психологічних архетипів, задіяних в жанровій моделі Stabat mater. Осягнення катарсичного стану, емпатійність, амбівалентність середньовічної молитви зумовили наявність стійких композиційно-семантичних ознак в її численних музичних інтерпретаціях.*

**Ключові слова:** Stabat mater, жанр, архетип, релігійне світосприйняття, катарсис, амбівалентність.

У сучасному метакультурному просторі образ Mater Dolorosa (Матері Скорботної) являє собою взірць духовної й мистецької універсальї, що втілює складний світ уявлень про вищу реальність. Його семіотична амплітуда охоплює цілий ряд психологічних та естетичних архетипів, сягає корінням у глибину колективного несвідомого, відтворює як практику Богослужіння, так і найскладніші морально-етичні й філософські категорії вічножіночого, страждання і співстраждання, світової скорботи, любові і смерті, життя і смерті.

В основі кожного жанру лежить певна ідея, що надає йому особливого філософського та психологічного змісту. У Stabat Mater такою ідеєю є оновлення духу через співстраждання з Марією під Хрестом, процес божественного помирання і Воскресіння. Психологічна траєкторія жанру характеризується, перш за все, особливостями *релігійного світосприйняття*. Переживання “божественного” має феноменальну природу й пов’язане з явищами прозріння, осягнення, видіння.

Втілення концептуального змісту Stabat Mater зумовлене цілим рядом психологічних аспектів, що виявляють себе в жанровій моделі:

- *емпатія* – (англ. empathy, грец. empatheia – відчуження, вживання) – здатність переживати за іншого його почуття;

- *кондоленція*, співчуття – як процес входження в особистісний світ іншого, що не витісняє власного актуального “Я”, а опосередковане ним;

- *катарсис* – (грец. catharsis – очищення) – сильне емоційне потрясіння, викликане не реальними життєвими подіями, а їх символічним відображенням.

В образній сфері Пієти навіть відчай на початковій стадії не означає занепаду духу, а є лише усвідомленням трагічності буття, результатом якого постає упокорення та просвітлення. Християнське світовідчуття виявляє себе через яскраву образність молитви до Скорботної Богоматері, де взаємопроникають біль і радість, життя і смерть, земне і небесне, Пекло і Рай.

Незмінна основа жанру – римована молитва францисканського монаха Stabat Mater Dolorosa створювалась у період високого середньовіччя на межі XIII–XIV століть. Як поетична квінтесенція культу Богоматері, молитва повною мірою відобразила специфіку психології *середньовічної людини*, увібрала в себе розмаїття понять і символів середньовічної культури, в якій (за Хейзингою) “усі життєві події одягались у форми, окреслені значно гостріше, ніж тепер... людські переживання зберігали той ступінь повноти й безпосередності, з яким донині сприймає страждання і радість душа дитини” [7, с.22]. У ній отримали своєрідне втілення типові відчуття й побоювання середньовічної людини: перед гріхом, беззаконням світу, скорботою, демонічними силами Зла – “воїнством Сатани”, неминучістю Смерті. Потужним засобом подолання страху виступає палка, непохитна Віра, релігійний порив, заклик до співпереживання, єднання душі з Розіп’ятим Богом, що уможливило перехід від скорботи до радості, перемогу над смертю, духовне оновлення.

Очікування кінця світу визначило ставлення до земного життя, як до скорботного обійстя людських страждань. Центр духовних устремлінь зосередився на розп’ятій фігурі Христа – неперевершеному взірці величі Духа при немочі тіла. Муки Ісуса і Його Скорботної Матері під Хрестом – найхарактерніші й вражаючі сюжети того часу – знайшли своє втілення в Житіях Святих, літературі життєписів, духовних настановах, зокрема Франциска Асизького, творах зображального мистецтва, латинських церковних гимнах. У даний період спостерігається зростання уваги до безпосереднього вияву людських почуттів та емоцій, наскільки це було можли-

вим у межах середньовічних канонів. “Переживання вікових християнських догм та євангельської історії набуло своєрідного, особистісного характеру” [8, с.9]. Така спрямованість культури насамперед виявилась у малярстві, зокрема в гостро-емоційному трактуванні сцен Розп’яття, Зняття з Хреста, Покладення до гробу.

В Італії XIII століття на хвилі духовного піднесення у францисканських колах зародилась італійська релігійна лірика. Згадки про гимни-лауди, сповнені полум’яної віри й наївності, знаходимо в статутах релігійних братств флагелантів (самобичувальників), що покаючим потоком мандрували містами й селищами Італії<sup>\*</sup>. Вінцем релігійної пісні стала творчість францисканського містика і поета **Якопо да Тоді**, а її кульмінацією – знаменита молитва *Stabat Mater Dolorosa*.

У молитві з її дивовижною свіжістю висловлювання та вражаючим патетизмом почуття панує узагальнене колективне несвідоме, пафос християнського обряду, глибокого зворушення перед чашею страждання: душа вірного споглядає муки Христа очима Його Матері, крок за кроком слідкує за драмою Голгофи.

20 терцин поєднаних попарно надзвичайно стрункою ритмосхемою ААВ ССВ /8+8+7/ творять *Stabat Mater*–строфи, яких у молитві 10:

Строфи	Півстрофи	Оригінальний текст (латина)	Український переклад (довільний)
I.	1. 2.	Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrymosa Dum pendebat Filius. Cujus animam gementem Contristatam et dolentem Pertransivit gladius.	Стала Прескорботна Мати Під Хрестом, де розп’ятий Помирав Єдиний Син І засмучену, стражденну Її душу поранену Меч прошив людських провип.

Оповідальна частина (I–IV строфи поеми) переростає в палке, сповнене драматизму звернення францисканського монаха до Богоматері, і з V строфи починається власне молитовна частина:

V.	9.	Eja Mater! fons amoris Me sentire vim doloris Fac ut tecum lugeam.	Мати, Джерело Любові! Чашу випити з тобою Всіх Скорбот мені дозволь.
----	----	--	--

Вражаючої патетики сповнена IX строфа молитви, що немов відтворює екзальтовану атмосферу, екстатичний порив самобичувань флагелантів:

IX.	17.	Fac me plagis vulnerari Cruce hac inebriari Et cruore filii,	Хай моє шматують тіло, Як ганьбили здичавіло Пресвяту Ісуса кров,
	18.	In flammatus et accensus Per te, Virgo sim defensus, In die judicii!	І у день Страшного Суду Порятунок мені буде Милість Диви і Любов!

Наслідком такого глибокого співпереживання, входження в роль мученика є очікувана благодать – заспокоєння афекту, умиротворення, переображення, катарсис:

X.	19.	Fac me cruce custodiri, Morte Christi praemuniri, Confoveri gratia.	Боже мій, Ісусе Христе, Через Матір Твою Чисту Ласку прощення подай:
	20.	Quando corpus morientur Fac, ut animae donetur Paradisi gloria <b>Amen.</b>	Як піде у землю тіло – Дай душі, щоб відлетіла У небес Блаженний Рай! Амінь.

\* У статуті “Братства Розп’ятого” (Statuti della compagnia del Crocifisso) зазначалось, що його члени повинні збиратися в церкві в ніч з Великого Четверга на П’ятницю для слухання страстей Христових та благоговійного виконання слізних лауд і жалісних піснеспівів Диви і Матері, позбавленої рідного Сина; “при цьому більше уваги слід звертати на сльози, ніж на слова” [1, с.160].

Образ Пресвятої Диви Марії Скорботної – (Beatae Mariae Virginis Perdolentis) – містичний і складний для розуміння: Богородиця не могла не прагнути здійснення місії Христа, водночас, як мати, волюючи, щоб страждання й наруга минули Її Сина.

Релігійно-мистецька символіка *Mater Dolorosa* апелює до прадавньої моделі свідомості, зокрема, за концепцією “архетипів” К.Г.Юнга<sup>\*</sup>, до психологічного феномену Великої Матері (*Magna Mater*), що поєднує образи Богородиці і Матері-землі та символізує материнство, як знак божественної благодаті<sup>\*\*</sup> [9].

Один із провідних у культурному досвіді українців архетип Великої Матері, що значною мірою зумовив домінуючість жіночого начала як ментальну ознаку, у мистецькому трактуванні часто-густо трансформується в образ України. Образ Матері Скорботної – *Mater Dolorosa*, відповідно, ідентифікується з мотивом України-жертви. Саме через Богородичний ідеал символізував чистоту й жертвність народної душі Т.Шевченко. У його поемі “Марія”, як і пізніше в ранній поезії П.Тичини “Скорбна мати” Пречиста Діва помирає з голоду в бур’янах, яскраво виявляючи авторську позицію “протиставлення вічної стражденної селянської мадонни одягненій в порфіру “цариці небесній”” [4].

М.Грушевський в “Історії української літератури” провадив дослідження процесу адаптації символіки *Stabat Mater* на українському ґрунті в сенсі тлумачення етнопсихології. “Наша християнська легенда при поверховім навіть розгляді являється складною комбінацією елементів канонічних, апокрифічних, передхристиянських і позахристиянських, легендарних і новелістичних, навіть анекдотичних... і заслугою уваги... своїм прониканням в сферу народного релігійно-морального світогляду” і далі “маючи паралелі католицькі, західнослов’янські, ці пісні про Пречисту в своїх українських обробленнях, очевидно, виходять з пісні про вдову, що шукає свого сина... Наша *Mater dolorosa* являється варіантом скорбної вдовиці взагалі” [3, с.245].

Психологічна траєкторія Пієти широко досліджується екзистенціалістами, оскільки містить у собі цілий ряд категорій філософії людського існування: усвідомлення неминучості смерті, відчуття страху, провини, страждання. Пізнання істини через споглядання тортур розп’ятого Бога є тою “граничною ситуацією” – *die Grenzsituation* (К.Ясперс), через яку людина досягає особисту екзистенцію. Підкреслюючи притаманне кожній людині передчуття конечності буття, екзистенціалісти тлумачать проблему страху смерті одним із центральних пунктів власної філософії<sup>\*\*\*</sup>. На позиціях теїстичного екзистенціалізму стоїть А.Мацейна, визнаючи страх глибинною сутністю, вплетеною в самість людини [6]. Він твердить про можливість подолати страх психологічно й обстоює перевагу християнського вчення, яке має потужний важіль подолання страху – Божу обітницю<sup>\*\*\*\*</sup>. Шлях подолання зла йде із середини: прийняти біль, як біль, увійшовши в нього: цей шлях християнські філософи називають шляхом заперечення (*via negativa*).

Духовна настанова молитви *Stabat Mater* – співстраждання Христу, участь у стражданнях Христових за прикладом Його матері. Психологічне спрямування – введення у катарсичний стан, очищення через співпереживання стражданню. Таким чином, екзистенційна проблема *страждання* в *Stabat Mater* вирішується шляхом надання негативному фактору позитивного

\* Термін “архетип” психолог К.Г.Юнг вивів ще з часів Філона Олександрійського, згодом від Іринія та Діонісія Ареопігита, змістовно пов’язуючи його з платонівським ейдосом. Учений намагався вирішити важливу й малодосліджену проблему літератури – репродукцію в ній константних тем і образів у їх історично обумовлених варіантах.

\*\* Як єгипетська Ізіда оплакувала втрату свого чоловіка, брата й сина (Озіріса), так і фінікійська Астарта (Місяць) страждала, коли її чоловік (Сонце), вражений Принцом П’їтми сховався у Гадес. Астарту уявляли під час осіннього рівнодення: Богиня тримає в руках хрестоподібний жезл і плаче, стоячи на місячному серпі. Християнська Діва Марія часто зображувалась аналогічно – на новому місяці, оточена зірками, у скорботі за своїм Сином.

\*\*\* “Життя – це буття, звернене до смерті,” – зазначає М.Хайдеггер [10]. Страх у контексті теологічному розглядає у своїх працях “Страх і трепет” (1843), “Поняття страху” (1844) засновник екзистенціалізму С.К’єркегор [5].

\*\*\*\* А.Мацейна тлумачить граничні ситуації, як переживання онтологічної неможливості та істинний шлях до Бога, ефективніший за будь-які логічні докази. “Варто людині визнати своє безсилля, якщо вона не замкнеться в ньому, тоді вона природно, самим своїм буттям звертається до трансценденції [...] онтологічна відкритість екзистенції Богу закладає основи релігійного відношення” [6, с.236].

сенсу: страждання сприймається як неоціненний духовний досвід, з якого зростає ідея покаяння.

Тлумачення духовно осмисленого страждання людини як цінності, необхідної для досягнення повноти буття в сенсі єднання з Богом, інспірувало виникнення західноєвропейської філософської традиції – від Августина до Б.Паскаля, С.К'єркегора та екзистенціалізму. Категорії страждання та співстраждання – завжди виступали взірцем цілісної реалізації вихідних елементів певної філософської концепції. Я.Беме називає страждання джерелом творення речей: Qual – Quelle – Qualitat (у нім. однокореневі страждання – джерело – якість). Таким чином, проблематика страждання та співстраждання має глибинне історичне підґрунтя й отримує нове тлумачення вже в наш час, у постіндустріальній парадигмі сучасної філософії з її зверненістю до антропологічної концепції досягнення світу.

Ще до християнства існували релігії страждаючих богів: Озіріса, Діоніса. Теологічні доктрини остерігалися визнати страждання в бозі, засуджуючи так званий патропасіонізм, проте сповідували страждання Боголюдини, Сина Божого, завдяки якому долається роз'єднаність людського і божественного. Спасіння через страждання самого Бога визначило факт перехідності станів страждання й радості, тобто *психологічної амбівалентності* даної події, а відтак і численних її мистецьких інтерпретацій.

Stabat Mater Dolorosa випромінює невичерпне багатство нюансів і переживань – від гострого болю до осяйної, переможної радості спілкування із Христом. У молитві францисканського монаха за зовнішніми атрибутами похмурої аскези, сполученої зі страхом смерті й апокаліптичними очікуваннями, насправді проглядають просвітлені, піднесено-катарсичні передчуття досягнення Райської Благодаті. Як зазначає дослідниця візантійської іконографії XI–XIII століть О.Етінгоф: “Оплакування завершує земне життя Логоса, його втілення [...]. У ньому співвідносяться обидва кульмінаційні моменти здійснення спасіння – початок і кінець, народження і смерть, замилювання і скорбота, що підкреслює єдність Божого задуму” [8, с.116].

Саме емоційна двоїстість виступила джерелом особливої експресії та внутрішньої динаміки молитви. *Амбівалентність* молитви Stabat Mater виступає моделюючим фактором її музичних інтерпретацій. Зона катарсису постає важливим композиційним чинником жанрово-семантичного інваріанту й виявляє себе в образно-тематичній трансформації й стійкій традиції заміни в межах циклу мінору одноіменним мажором.

Найцікавіші взірці музичного втілення катарсису належать дестабілізаційному періоду жанрової еволюції, а саме XIX і XX століттям, коли Stabat Mater індивідуалізується, перетворюючись в оазу сублімації особистісних переживань. У концептуальній площині нових романтичних інтерпретацій середньовічної молитви досягнення вистражданого ідеалу, катарсичне оновлення тлумачиться в річищі динамічної драматургії, отримує вектор поступальності, цілеспрямованого подолання і, як результат, кардинальної трансформації образу.

Stabat Mater **Ф.Шуберта** репрезентує зіставлення образних сфер “Скорботи-Радості”, сформованих у кантатній жанровій моделі XVIII століття. Контраст станів найбільш виразно виявляє себе в образно-семантичному наповненні п'ятої та десятої частин, теноровій арії (№6) та наступній хоровій фузі, що демонструють принцип ладового протиставлення одноіменних тональностей, як визначальний композиційний метод утілення драматургічної ідеї. Ладове перетворення в межах циклу (f-moll – F-dur) супроводжується поступовим перенесенням акценту із зосереджено-трагічних, драматичних настроїв початкових частин на урочистість гимну другої половини композиції, з помітним зростанням у музично-інтонаційному словнику жанрово-пісенних витоків.

Зіставлення семантичних сфер у Stabat Mater **Ш.Гуно** поділяє мотетну композицію на два контрастні розділи (d-moll – D-dur), в яких озвучено оповідну та молитовну частини молитви. Композитор, немов наслідуючи середньовічного митця, уявляє світ у системі опозицій: болю і радості, життя і смерті, земного-небесного, Пекла і Раю, водночас залишаючись суголосним до новітніх філософсько-етичних концепцій. У композиції привертає увагу нетипове тлумачення

драматургічних стадій інваріантної моделі: катарсична зона – як якісно новий етап емоційного розвитку збігається за звучанням із молитовною фазою\*.

Унікальний взірець втілення катарсису являє Stabat Mater **А.Дворжак**. Композитор шляхом зіставлення та взаємодії образних сфер та інтонаційно-семантичних комплексів провадить ідею амбівалентності скорботи й радості, завершуючи твір вражаючим ефектом трансформації ламентозних семантичних знаків в апофеозні. Красномовно промовляє А.Дворжак риторичними фігурами, поєднуючи в одномоментності символіку смерті і воскресіння. Глибоко релігійний у своїх переконаннях, композитор прагне відтворити “незрозумілий обтяженому світом розумові вислів – “радіснотворчий плач” [2]. Його музичний еквівалент постає в циклі як почерговому, так і одночасному зіставленні образних сфер, інтонаційних комплексів Скорбота – Радість.

Оповідальна та молитовна стадії молитви в Stabat Mater **Ф.Ліста** відображені в головній і побічній партіях композиції поемного типу. Зона катарсису утворює масштабну коду-кульмінацію, в якій відбувається не лише ладова, але й образна трансформація. У коді мажорний варіант імпортантно-величній цитати католицького гимну проводиться тричі, щоразу підіймаючись по півтонах Des-dur, D-dur, E-dur і, нарешті, досягає фінального F-dur. Серед усіх жанрових взірців саме лістівське драматургічне втілення романтичної “ідеї спасіння” має найбільш динамічний характер.

Яскраво драматична фінальна кульмінація Stabat Mater **Дж.Верді** свідчить про тлумачення композитором катарсису, як максимального емоційного піднесення, відтвореного інтонаційним “сходженням до Райської Слави” (anabasis), динамічною шкалою від *ppp* до *ff* та колоритною оркестровкою.

У XX столітті традицію ладової переміни в зоні катарсису **К.Пендеревський** адаптує до нових лексичних реалій шляхом протиставлення тонального і атонального способів висловлювання: цілком атональна композиція польського митця раптом завершується сяючим Ре-мажорним тризвуком “Gloria”, що сприймається як здійснення ідеї катарсичного перевтілення.

В унікальний спосіб тлумачить композиційну модель **Ганна Гаврилець**, долаючи концепцію поетапного (лінійного) розвитку, притаманну складовому вокальному жанру. В її Stabat Mater зона катарсису зміщується із заключної в центральну частину, точку “золотого поділу” (“quasi колискова” – середній епізод). Таким чином, утворюється нова єдність циклу на основі замкненої симетрії формотворення інструментальних жанрів.

Приклад використання цілої композиції як зони катарсису в межах циклу становить Stabat Mater **Сергія Берінського** – остання 13-та частина його вокального моноспектаклю “Істеріади” (1980–1984). Молитва опиняється в нарочито полістилістичному оточенні й набуває виняткового звучання на тлі контрасту зі шлягерними номерами – як протиставлення світського і релігійного, високого і низького. Виспівана абсолютно рівними, без вібрації, тембрами Stabat Mater сприймається як ідеал чистоти, гармонії і визначає функційність даної композиції як символічної зони катарсису в архітектоніці всього циклу.

У жанровому полі Stabat Mater ідея катарсису реалізується водночас як в містичному, так і в естетичному амплуа, еднаючи очисну силу молитви та її духовно-музичного втілення. У даному аспекті жанр обійняв широку палітру психотерапевтичних властивостей, виконуючи функції врегулювання емоційного стану, редукції тривоги, зокрема прийняття факту смерті. Про це свідчить тенденція написання Stabat Mater під враженням особистої трагедії, втрати близьких людей (Ф.Ліст, А.Дворжак) або в період старіння, передчуття власної смерті (Дж.Перголезі, Дж.Россіні, Дж.Верді). Жанр втілює потребу людини в психологічній розрядці, трансформації негативних переживань у позитивні, в його арсеналі – численні механізми: сповідальності, медитації, навіювання, наслідування, емоційної стимуляції. Амбівалентна природа середньовічної молитви виступила інспіратором численних музичних утілень ідеї катарсичного просвітлення, а відтак зумовила актуальність жанру Stabat Mater у сфері духовного універсуму кожної епохи.

\* Шлях від болю і сліз до радості і просвітлення, тобто ідея духовного прозріння, залишилась визначальною і в пізніх ораторіях Гуно: історія гріхопадіння і спокути в ораторії “Викуплення” (1882), зіставлення смерті земної та життя вічного в ораторії “Смерть і життя” (1885). Слідом за картинами смерті і суду, композитор у третій частині ораторії змальовує життя вічне, опираючись спогадами про видіння святого Жана.



1. Арсеньев Н. Образ Страждущего Христа в религиозных переживаниях Средних Веков // Из Жизни Духа. – Варшава, 1935. – С.143–165.
2. Белорусов С. Психология духовной зрелости личности в перспективе святоотеческого подхода: Святоотеческое богословие в современности. // <http://www.synergia.itn.ru/kerigma/psych/belorusov/PsihologDuhZrelost.htm>.
3. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6-ти т. 9-ти кн. / Упоряд. Л.М.Копаниця. – К.: Либідь, 1994. – Т.4. – Кн.2. – 320 с.
4. Кисельова Л.О. Шевченко і Ключев (До проблеми типологічних зв'язків української та російської літератури) // [http://kluev.org.ua/academia/shevch\\_kl.htm](http://kluev.org.ua/academia/shevch_kl.htm).
5. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – 383 с. (Серия: Библиотека этической мысли).
6. Мацейна А. Драма Иова // Смятенное сердце: Трилогия. – М., 2000. – Ч.3. – 316 с.
7. Хейзинга Й. Осень средневековья. – Москва, 1995. – 544 с.
8. Этингоф О. Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 190 с.
9. Юнг К.-Г. Архетип и символ: Пер.с нем. – М.: Renaissance, 1991. – 297 с.
10. Poltrum M. Schönheit und Sein bei Martin Heidegger. – Wien: Passagen, 2005. – 157 s.

*The complex world of psychological archetypes involved in the genre model Stabat mater is highlighted in the article. Reaching the state of catharsis, empathy, ambivalence of medieval prayer brought about stable compositional and semantic features in its numerous music interpretations.*

**Key words:** Stabat mater, genre, archetypes, catharsis, empathy, ambivalence.

УДК 785.11  
ББК 85.315.040

Петро Круль

**СИМФОНІЯ МИХАЙЛА ГЛІНКИ “ТАРАС БУЛЬБА”: МАЛОДОСЛІДЖЕНІ СТОРІНКИ**

*У статті аналізується спроба Михайла Глінки вирішити протиріччя між національним змістом та західноєвропейськими методами музичного розвитку, а також розкриття меж оркестрового інструменталізму в період його перебування в Парижі.*

**Ключові слова:** симфонія, поліфонія, аналіз, пісня.

XIX сторіччя в історії української музики, зокрема в її симфонічному жанрі, привертає до себе увагу тим, що між окремими творами виникали значні хронологічні розриви, що гіпотетично засвідчує про нерівномірність авторської уваги, яка незначною мірою пригальмувала творчий процес у цьому жанрі. Так, наприклад, третя з них, що збереглася, – симфонія М.Калачевського – була створена на шістьдесят сім років пізніше від симфонії невідомого автора, якщо не враховувати три “втрачені” симфонії П.Селецького та І.Лозинського й незавершену симфонію М.Лисенка.

Я хотів би детальніше зупинитися на нездійсненній також симфонії (с-moll) Михайла Глінки “Тарас Бульба”, яка привертає свою увагу тим, що в ній композитор намагався відтворити картини героїчного минулого українського козацтва. Чи не єдиним першоджерелом цього, так би мовити шедевр, яке дісталось нам від історії, – є спогади В.Стасова [1].

Аналізуючи дане першоджерело, яке засвідчує, що під час перебування в Парижі 1852 року Михайло Глінка написав першу частину й почав писати рукопис другої частини цієї симфонії. На жаль, вони були знищені автором і збереглися лише в пам’яті сучасників. “... Мені було безкінечно боляче подумати, що скоро від цього нічого не залишиться і пропаде жоден слід того, що колись М.І.Глінка замислював”, – писав В.Стасов [2].

На прохання В.Стасова В.Енгельгард та М.Балакірев відновили по пам’яті окремі епізоди симфонії, але це відбулося через 30 років після смерті Михайла Глінки, тобто 1887 року.

Виходячи з версії В.Енгельгарда, Михайло Глінка надавав перевагу в симфонії трьом епізодам:

- перший змальовував український степ (Бульба із синами їде степом);
- другий – “Запорізьку Січ”;

третій – “сцена кохання Андрія, сина Тараса Бульби, з полячкою”.

Музичний запис, який вдалося дослідникам-музикознавцям донести до наших днів, переконує, що Михайло Глінка орієнтувався на українську народну пісню, як головну тему, яку він бажав покласти в основу музичного матеріалу симфонії, що образно відтворював би в пам’яті “Запорізьку Січ”. Тема ця здебільшого діатонічна, але має одну характерну особливість для української народної музики – підвищена четверта ступінь у мінорі. Теоретичні музикознавці, котрі вивчають ладові особливості української народної музики, вбачають в цьому ознаки так званої “угорської гами” або подвійного гармонічного мінору.

У О.Серова можна також прочитати, що Михайло Глінка, створюючи перший мотив першої частини симфонії, “... дуже близько підійшов до початкового тексту української народної пісні “Гей гук, мати гук”, хоч можливо, власне її і не чув” [3].

У дослідженні Г.Тюменєвої “Гоголь и музыка” висловлюється думка про безперечну спорідненість глінківської теми “Запорізької Січі” з українською народною піснею “Засвітали козаченьки” [4].

Порівняльний аналіз українських народних пісень, запропонованих О.Серовим і Г.Тюменєвою, з темою “Січі” Михайла Глінки свідчить, що обидві відповідають першоджерельному характеру глінківської музики. Наприклад:

Українська народна пісня «Гей гук, мати гук», на яку посилався О. Серов

The image shows a musical score for a Ukrainian folk song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Ukrainian. The first system starts with 'Гей, гук, ма\_ти, гук! Де ко\_за\_ки п'ють? Та під бі\_лю\_ю'. The second system continues with 'та бе\_ре\_зо\_ю о\_та\_ма\_на ждуть.' The piano accompaniment features various dynamics and articulations, including 'ff', 'molto marcato', 'un poco ritenuto', and 'marcatisimo e staccato'.

Тема пісні “Засвітали козаченьки” є більш притаманною глінківській музиці, аніж пісня “Гей гук, мати гук”, за локанізмом мелодичної лінії, характером ритмічної та інтервальної побудови. Існують також і відмінності в структурі наспіву: квадратна побутова в пісні “Засвітали козаченьки” – тритактова в Михайла Глінки, ладова організація першої – d-F-d; у другій – перша фраза g-c, друга – секвентне повторення першої – F-B. Пісня “Гей гук, мати гук” має спільність насамперед ладової організації g-c та інтервальної побудови, а також ознаки опори на гармонічний мінор, зіставлення фа-дієз – фа-бекару через світлотіні так званої “Угорської гами”.

В обох піснях тоніка знаходиться в середині звукоряду. Зрештою, усі три наспіви можна визнати варіантами. І це є додатковим свідченням на користь близькості глінківської теми українському фольклору.

Народна пісня, на яку посилається О.Серов, відноситься до жанру думи – епічного складу про тяжке козацьке життя, звідки видно, що Михайло Глінка мабуть був добре обізнаним у цьому жанрі української народної музики й у своїй темі зберіг характерні його особливості: помірний темп – Moderato, “розмашистий” характер мелодичної лінії та її ладову побудову, але поряд із тим він усе ж таки користувався європейським типом розвитку тем.

Друга тема “Січі” (Piu presto) також наближається до оригінальної української народної пісні “Ой на горі там жінці жнуть”, яка належить до жанру похідних козацьких пісень.

Цей факт підтверджує думку, що композитор хотів створити “Козацьку симфонію”:

Помірно маршово

Музичний нотний запис у стилі маршу. Над нотами вказано темп "Помірно маршово". Текст пісні розбитий на три рядки під відповідними нотними фразами.

За\_ сви\_ ста\_ ли\_ ко\_ за\_ чень\_ ки  
в по\_ хід з по\_ лу\_ но\_ чі, за\_ пла\_ ка\_ ла  
Ма\_ ру\_ сень\_ ка\_ сво\_ і\_ яс\_ ні\_ о\_ чі.

У темі змінено метро-ритм наспіву, а головне – виконана гармонізація із застосуванням кадансового звороту (S, K6/4, D, T), тобто на європейський манер.

Наступні уривки, що збереглися, не дають змоги визначити їх національну сутність, оскільки вони є невеличкими й базуються на загальноєвропейському інтонаційному та гармонічному строї.

Характерно, що Михайло Глінка, який є основоположником російської національної класичної музики, сам симфоній не створював, хоча, як бачимо, є відомості про те, що він цікавився цим жанром. Наприклад, відомо також, що в 1824–1926 рр. він зробив ескізи симфонії B-dur, що засвідчує про його зацікавленість великою симфонічною формою на російському національному ґрунті. Ще однією спробою написання твору в цьому жанрі були ескізи симфонії-увертюри d-moll, завершеної лише 1937 року В.Шабалінім.

Оскільки обидві задумані симфонії виявилися незавершеними, то доречним постає запитання: а чи не є це випадковістю? Михайло Глінка, як бачимо, намагався знайти паралелі в розвитку російської та української національної музики, але втілити свій задум у сфері симфонічного жанру так і не зміг. Як великий митець, він розумів недосконалість таких спроб: “... збавнувши, я зрозумів, що розвиток Allegro Durchführung (тематичний матеріал у розробці) було розпочато на німецький манер, поміж того, що загальний характер твору був малоросійським, я кинув партитуру, а Педро знищив її (згідно з гіпотезою В.Одоевського, дон Педро вивіз чорновий рукопис симфонії “Тарас Бульба” до Парижа) [...] не маючи сил чи настрою вибратися з німецької колії у розвитку, я кинув розпочату працю” [5].

Згідно із цими висловлюваннями Михайла Глінки, Б.Асаф’єв резюмував: “... у самому собі, у своїй творчості Михайло Глінка не міг поєднати перспектив, що відкривались згідно з його інтелектом, з тим, що він був спроможний зробити істотно, як людина свого часу. Звідси – зрив симфонії – й відразу й безболісно! Ураховуючи весь музичний зріст, знання, технічний досвід, смак, культуру слуху Глінки та пам’ятаючи, що він досконало знав музичні культури Італії, Франції, Іспанії, не кажучи вже про російську, він мав право не визнавати конструктивну рецептуру німецького симфонізму за універсальну – враховуючи все це, не можна не визнати істинності та щирості цього визнання” [6].

Таким чином, Михайло Глінка не зміг вирішити протиріччя між національним змістом та західноєвропейськими методами музичного розвитку. У “Камаринській”, для прикладу, він використав принципи варіаційного розвитку та підголоскової поліфонії, але побудувати за цими засадами сонатне Allegro він не наважився.

Сучасники композитора залишили не тільки записи тем симфонії “Тарас Бульба”, але й передбачуване її інструментування. У ній значне місце мало належати саме духовим інструментам. В.Енгельгард у листі до В.Стасова про це згадує: “Бульба із синами їде степом, валторни мали зображувати (за словами Глінки) – вітерець, а скрипки – коливання ковилію. Глінка, бува, наспівує тему валторн: стиснувши губи та надувши щоки, чим намагався наслідувати тихий мідний звук валторн і в той же час обома руками ніжно перебирає численні варіації, що зображають ковиль” [7].

На даний момент можливо тільки гіпотетично доводити використання в симфонії “Тарас Бульба” духових інструментів, але, безперечно: у написаних творах Михайла Глінки, саме в цей період його творчості були розкриті цікаві межі його оркестрового інструменталізму. І зараз можна тільки пожалкувати про те, що симфонія не відбулася, тому що вона багато в чому, можливо, визначила б подальші шляхи розвитку українського симфонічного жанру й, зокрема, інтерпретацію в ньому духових інструментів.

1. Стасов В. Симфонія “Тарас Бульба” // Статті о музыке. – М., 1978. – Вып.4. – С.72–80.
2. Там само. – С.78.
3. Тюменева Г. Гоголь и музыка. – М.: Наука, 1966. – С.91.
4. Серов А. Музыка южнорусских песен. – М.: Изд-во Сов. комп., 1953. – С.21–22.
5. Одиевский В. Глинка – литературное наследие // Музгиз. – Л., 1953. – Т.2. – С.739.
6. Асафьев Б. Глинка // Избр. труды / Ред. И.Э.Грабарь. – М.: Наука, 1985. – С.138–139.
7. Стасов В. Симфонія “Тарас Бульба” // Статті о музыке. – М., 1978. – Вып.4. – С.79.

*In the article the attempt of Michael Glinka to settle contradiction between national maintenance and West Europe methods of musical development, and also opening of scopes of orchestral instrumentalism, is analysed in the period of his stay in Paris.*

**Key words:** symphony, polyphony, analysis, song.

УДК 78.072

ББК 85.311

Наталія Толошнік

#### ПУБЛІЦИСТИЧНА СПАДЩИНА БОРИСА КУДРИКА: НАУКОВА ПРОБЛЕМАТИКА ТА ЖАНРОВИЙ СПЕКТР (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИТЦЯ)

*У статті окреслюється амплітуда наукової проблематики публіцистичних зацікавлень знаного українського музикознавця, критика, композитора Бориса Кудрика та визначається жанровий спектр досліджень і виступів науковця на шпальтах періодичної преси Галичини 30–40-х років ХХ століття.*

**Ключові слова:** жанровий спектр, наукова проблематика, музична критика, публіцистика, періодичні видання.

Борис Кудрик (1897–1952) залишив помітний слід в українській музичній культурі. Це відомий музикознавець, музично-критичний діяч, композитор, педагог, один із перших дослід-

ників української церковної музики, автор ґрунтовної наукової праці “Огляд історії української церковної музики” (1937 р., перевидання – Львів, 1995).

Музично-теоретична спадщина доктора музикології Бориса Кудрика 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 із 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 – це величезна й титанічна праця. Переважна більшість цих робіт не втратила й донині своєї значущості й актуальності.

Музикознавча діяльність Бориса Кудрика є ще не достатньо вивченою, бо доступ до багатьох матеріалів став можливим лише після посмертної реабілітації митця 1993 року. Окремі напрями наукової діяльності та аналіз деяких жанрових сфер творчої спадщини митця вже знайшли свій безпосередній відгук у науковій літературі [14–18].

Тому метою даної розвідки є виявлення амплітуди наукової проблематики публіцистичних зацікавлень Бориса Кудрика та визначення жанрового спектра досліджень і виступів науковця.

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].

Виступи Бориса Кудрика на шпальтах періодичної преси розкривають основні тематичні напрями досліджень і слугують певною мірою зразками пізнавально-критичного ставлення автора до виявлення й висвітлення загальних проблем культуротворчого процесу, торкаються вагомих подій мистецько-громадського значення Галичини в першій половині ХХ ст., творчо-індивідуальної самобутності митців, неперевіршеної виконавської майстерності українських артистів, жанрово-стильових характеристик творчого доробку західноєвропейських та вітчизняних композиторів, музично-виразових та естетичних засад народності й національного стилю.

Жанровий спектр дописів Б.Кудрика представляє практично всі типи музичної критики й включає інформаційні, аналітичні та художньо-публіцистичні жанри.

Значна частина публіцистичної спадщини Бориса Кудрика становить жанр критичної статті, що є одним із найпоширеніших аналітичних жанрів періодичної преси. Це дослідження на якусь значну й важливу мистецьку тему, в якому автор виявляє себе глибоким знавцем широкоохоплюючого історичного й фактологічного матеріалу, а літературний виклад характеризується концепційністю, цілеспрямованістю, логічністю, аргументованістю та яскравістю мови. Такі аналітичні студії музикознавця розкривають проблеми історичного розвитку музичної культури, роль визначних митців у цьому процесі, їх погляди, аналіз композиторського стилю та творчої спадщини.

Серед цієї групи статей виділяються портретні та ювілейно-історичні дослідження, які пропагують творчість західноєвропейських композиторів: К.Глюка, Г.Ф.Генделя, Й.С.Баха, Ф.Шуберта, Р.Франца, К.М.Вебера, Й.Брамса, В.Білінні та ін., що яскраво демонструють музичну ерудицію автора, логічність його думок, широкий спектр вирішення проблем. Переважна більшість цих статей була надрукована в часописах “Мета”, “Життя і знання” та “Богословія”.

З великою симпатією й прихильністю оцінює Б.Кудрик діяльність і творчий доробок митців у ювілейних статтях. Стиль викладу матеріалу в цих дописах характеризується високою поетичністю вислову, великою кількістю епітетів, художніх порівнянь. Характерно-типовою рисою такого типу статей слід виділити широту й точність фактологічних даних, схильність до аналітичних міркувань та оригінальності спостережень, що виявляють високий рівень компетентної обізнаності автора.

Яскравим прикладом цього може служити стаття “Співець віри й перемоги (з приводу 150-ліття народин Карла Марії фон Вебера 1786–1936)”, в якій автор зазначає: “Народився він

18 грудня 1786 у несвоєму місті, як син мандрівного актора, що аж з Відня замандрував ген над Північне Море – помер в несповна сорок літ життя 5 червня 1826 у чужому, далекому Лондоні на грудну недугу. Здавалося – жив як злидар!

А співав як лицар, як витязь! А гремів у боєву сурму й свій рідний народ, заколисаний солідними італійськими трелями, будив до визвольного бою, – а піддавав брязкучим мечам ритм нових побідних пеанів, – а розвивав над юним, до бою згуртованим лицарством злототканий прапор із візерунком Хреста Господнього, кличучи позавновим голосом пророка: Народе! В цьому побідиш!” [10].

Серед композиторів епохи романтизму Б.Кудрик з особливим пієтетом ставився до творчості Ф.Шуберта та Й.Брамса.

Цикл статей, присвячений 100-літнім роковинам смерті Ф.Шуберта, що був надрукований у часописі “Нова зоря”, за жанром можна типологізувати як монографічний нарис, який складається з двох розділів: “Життя”, “Творчість”. У цьому нарисі Б.Кудрика простежується властива для автора тенденція до висвітлення широкого спектра досліджуваної проблеми, яка включає як пояснення історико-культурних та естетичних засад романтичної епохи, так і характеристики композиторського доробку й визначення історичного значення творчої постаті Ф.Шуберта в історії музики. Подаючи всеохоплюючу оцінку діяльності композитора, дописувач зазначає, що “Шуберт, творець новітньої пісні і zarazом один з тих, що збагативши розцвіті німецької музики новими вартостями, вказав zarazом на будучий “слов’янський вік” “історії” музики”. А у визначенні стилю композитора-романтика Б.Кудрик акцентує, що “стиль Шуберта, подібно як Бетовена, не знає манери – навпаки, при всій своїй єдності він міниться багатством відтінків. От найдемо тут раз ніжну простоту народної пісні, то знову щебетливе італійське “бель-канто”, то нараз заблісне ярка Слов’янська або дика циганська нота, або знова всміхнеться менуєтова грація часів ампіра, то нараз гнучкі вихилися лендлера, інколи з вірним наслідуванням народно-музикантських манер – іншим разом попадемо на монументальну церковну поліфонію, повну тріумфального розмаху, або на суворий стиль хоралу, понуро-величній як катедра св. Стефана у Відні” [12].

Стаття Б.Кудрика “Йоганес Брамс (в 100-і роковини уродин)” продовжує виступи музикознавця на сторінках періодичної преси з нагоди ювілейних дат. Описуючи життєвий і творчий шлях Брамса, дослідник наголошує на тому, що до кола його приятелів входив українець Євсей Мандичевський, учнем якого був сам Борис Кудрик. Велична постать Брамса, як зазначає автор, виділяється в колі композиторів переважно слов’янських та північних народів. На думку автора монографічного нарису, Брамс є спадкоємцем поліфонії Баха й сонатного стилю віденських класиків, в основному Л.Бетховена. А різножанрова численна творчість Й.Брамса, на переконливу думку Б.Кудрика, характеризується такими рисами, як “неперебране, розкішне багатство мелодії, гармонії та контрапункту, максимум вибагливості в помислах тематичної праці, такі сміливі, а при тім такі логічні варіанти в будові традиційних форм – а те все забарвлене якимсь дивним колоритом, в якому в гармонійній синтезі відзиваються гомони з різних світів. Раз чуємо імлюю пізньої осені сповиті звуки північної країни, то знову затужить десь заблукана циганська скрипка, або щось наче наша українська думка чи уривок старого бойового рапсоду південної Слов’янщини, то нараз засміється якийсь віденський вальс чи альпійський йодлер – а скрізь, навіть і в найвеселіших мелодіях, якась вічна, невтишена туга, що сягає в тасмнічі засвіти, в царство духів” [4].

Особливу шану й повагу висловлює у своїх дописах Б.Кудрик українським композиторам: Сидорові Воробкевичу, Михайлові Вербицькому, Іванові Лаврівському, Вікторові Матюку, Миколі Лисенку.

Так, у статті “Сидір Воробкевич – музик” дослідник зауважує, що музична творчість композитора різножанрова, але “повертається головно довкола хорової музики світської і церковної” [9], а найбільш знаною галуззю його вокальної творчості, безперечно, є чоловічий хор. Окрім того автор, розмірковуючи над здобутками митця, відзначає, що у зв’язку з певними історичними обставинами, специфікою діяльності (участь у товариствах і гуртках, учитель церковного хору) композитор багато і спішно писав, що вплинуло на мистецьку вартість музичного доробку. Однак, підсумовуючи висловлене, слушно зауважує, що потрібно “зробити все, щоб виробити для нашого музикального загалу правдиво мірило оцінки Воробкевичевої



творчості. За дослідною працею піде пізніш видавничка праця – одна з другою на спілку мусять дати такий духовий образ композитора, на який він заслуговує” [9].

Значна частина музикознавчих праць Б.Кудрика (жанр оглядової статті) висвітлює події та проблеми української церковної музики [17]. Фундаментальні дослідження музикознавця в галузі української церковної музики доповнюються численними виступами в періодичних українських і польських виданнях: “Музичний фінал Свята “Українська Молодь Христові””, “У справі популярної католицько-релігійної пісні”, “Духовний концерт Святоюрського хору”, “Музична частина Академії в честь Митрополита Й.В.Рутського”, “Доба старшого так званого “партесного співу””, “Духовний концерт у Дрогобичі й Бориславі (з нагоди 900-ліття проголошення Пр. Богородиці Покровителькою Українського народу)”, “Українська духовна музика у львівському радіо” тощо.

Своєрідним доповненням до змісту й положень, викладених у монографії “Огляд історії української церковної музики”, можна вважати статтю Бориса Кудрика “Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі”, яка вийшла друком 1938 року [11]. Цінність цієї історичної розвідки полягає в тому, що автор висловлює твердження, згідно з яким “галицька духовна культура до 80-х років минулого століття лежить у руках духовенства”, а музична культура “держиться у священничих кругах ще довше, чим інші ділянки й позістає там до кінця ХІХ ст., ба навіть подекуди аж по сьогодні” [11, с.208].

Продовжуючи думки, які були викладені в монографії, автор статті пріоритетними в розвитку галицько-української музичної культури вважає роль священників та композиторів-священників, таких як Іван Снігурський, Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Порфирій Бажанський, Максим Копко, Віктор Матюк, Остап Нижанківський.

Борис Кудрик відзначає, що поза чисто “творчою і виконавчою працею зазначається наше музикальне духовенство також організуванням хорів, навіть хоч би невеличких оркестрів, театральних гуртків”, акцентуючи увагу на таких фактах: якщо в першій половині ХІХ століття “гнізда хорового співу були лише в більших містах краю, і то з дуже хиткою екзистенцією, опертою зчасти на поміч чужинців, то наприкінці століття бачимо вже численні хори при маломістечкових а навіть сільських церквах та читальнях “Просвіти””. Водночас Б.Кудрик робить слушні висновки про те, що “як терен музично-організаторської праці духовенства ширшає, композиторська праця переходить у руки світських людей” [11, с.211]. А насамкінець стверджує, що “муравлина праця робітників в духовних ризах остане незатертою у вдячній пам’яті навіть найдалших поколінь, усе одно яким шляхом не пішла б наша дальша музична культура” [11, с.213].

Особливістю наукових розвідок Б.Кудрика, як і інших музикознавців того часу на теренах церковної музики (П.Маценко, Ф.Стешко), є перевага в них історіографічних, культурознавчих та джерелознавчих аспектів, котрим підпорядковувалось вивчення стилістичних ознак.

Певна частина музикознавчих студій Бориса Кудрика пов’язана із проблемами вивчення української народної пісні: “Українська народна пісня і всевітня музика” (1927 р.), “Українська народна пісня в обробці наших композиторів” (1937 р.), “Про виховне значення й належне плетання народної пісні” (1930 р.), “Вечір старогалицької пісні (Враження й думки учасника музикологічного вечору старогалицької елегії з дня 22 березня 1936 р.)”, “Шляхами стрілецької пісні” (1941 р.). Ці публікації великою мірою віддзеркалюють національно-патріотичний дух, притаманний автору дописів, а також виявляють просвітницько-виховну спрямованість цієї проблемно-тематичної групи наукових розвідок, в яких також розглядаються питання характерних особливостей народної пісні, ролі народного елемента в авторській музиці, виявів впливу українського фольклору в музиці зарубіжних композиторів.

Окрему групу складають проблемні статті, в яких Б.Кудрик звертається до вирішення певного спектра синтезованих проблем: використання поетичних джерел і пріоритетність у зверненні українських композиторів до творчості вітчизняних поетів. Очевидна актуальність цієї проблематики спонукала дослідника звернутися до історико-музикознавчих, психолого-аналітичних міркувань, охоплюючи певний пласт поетично-мистецької спадщини. Це: “Іван Франко в пісні” (1936 р.), “Поезія Шевченка в музиці” (1938 р.), “Відносини українських поетів і письменників до музики” (1938 р.).

Левову частку публіцистичної спадщини Б.Кудрика складають рецензії, що представляють один з основних жанрів музичної критики й мають багатоаспектну функцію: аксіологічну, пізнавальну та просвітницько-виховну. Рецензії митця охоплюють широкий спектр виконавського мистецтва: вокальне, фортепіанне, хорове, ансамблеве та симфонічне. Усі рецензії Б.Кудрика відзначаються обізнаністю, науковістю, обґрунтованістю, широтою у висвітленні проблематики, логічною послідовністю викладу думок, критичною яскравістю та емоційністю оцінки.

У своїх рецензіях автор висвітлив виступи цілої плеяди світових артистів, імена яких увійшли в історію: піаністи Любка Колесса, Роман Савицький, співаки Соломія Крушельницька, Іванна Синенько-Іваницька, Ірина Шмеріковсько-Приймакова, Дарка Бандрівська, Доментій Йоха, О.Лозицька, Лідія Черних, Орест Руснак, Модест Менцинський, інструменталісти О.Бережницький, Петро Пшеничка та інші.

Концертні рецензії виразно ілюструють схильність автора до психолого-аналітичних міркувань із кордоцентрично-чуттєвою налаштованістю. Завершуючи аналіз виступу Любки Колесси (1929 р.), Б.Кудрик відзначає: “Додам на кінець, що сидючи в часі сего концерту на естрадовому місці прямо проти обличчя артистки, мав я нагоду бачити виразно всю міміку її лица при грі. При мольовій, драматичній музиці, як отсі оба великотвори Баха й Шопена, набирало її обличчя виразу якоїсь надземної екстази, мов у старинній грекині чи пророчиці, або знова нагадувало трагічно нахмурені жіночі обличчя різьб Родена – та нараз при погідно-граціозних етюдах Ліста, мазурках Шопена й багатьох місцях “Карнавалу” Шумана прибирало воно весняну усмішку, мов у того дівчати, що в гарний соняшниковий ранок збирає квітки на леваді! Вповні справедливо порівнює Барвінський обличчя артистки з дуже чутливим сейсмографом, що виразно віддзеркалює кожне найменше дригання душі” [7].

Рецензуючи виступи артистів, Б.Кудрик звертає увагу не тільки на виконавський бік, але детально характеризує концертну програму, висловлює думки щодо логічності її побудови, відзначає вартісність виконаних творів. Аналізуючи концерт фортепіанного тріо Р.Савицький – О.Криштальський – П.Пшеничка, дописувач відзначає: “Накінець Барвінський – оце його звісне тріо a-moll з повним завзяттям аллегром, розмірним ададжієм і мерехтячим, мов від гри вишивкових красок, коломийковим фіналом. Вже тільки разів і ще той раз цей твір, і ще не раз, а безліч тисяч разів загомонить він з наших естрад і мікрофонів. Він – це в тони приодіте слово: Що-небудь прийшлося би ще пережити. Українська Нація живе, живе й житиме! І крізь гущавину тих різних переживань – побідоносний ритм коломийки, як символ здорової, незнищимої української раси. Той знову перелицьований Декарт: Граю й співаю, отже існую!” [2].

Однак найбільш цінними є його оцінка й міркування з приводу виконавської майстерності митців. “Новий виступ симпатичної артистки (п. Д.Бандрівської) зазначив один крок вперед у дальшому вдосконаленню так чисто-голосових як і інтерпретаційних засобів. Програма подала їй ряд трудних співочих проблем, з яких артистка виходила скрізь побідно. Годиться тут підчеркнути пару гарних моментів виконаної програми. Ось напр., в “Maria Wiegenslied” Регера м’які, оксамитні п’яніссіма на високих тонах (as), а в “Cécilie” Штрауса розмах широкого лету, жаданого композитором – в “Nebbie” (Мряки) Респігія повну драматизму декламацію – в “Дівочий кімнаті” Мусоргського виразність речитативу (напр. в “Молитві”)” [8].

Концертні імпрези привертають увагу музичного критика не тільки сольними виступами артистів, але й мистецтвом хорових колективів, а найбільш вражає визначення виконавської майстерності диригентів симфонічних оркестрів. “Прикмети диригента (мова йде про Фр.Вайдліха. – Авт.) пізнані в його дотеперішніх оперних і симфонічних виступах – найглибша перейнятість виконуваним твором викінчена аж до найменших артикуляційних подробиць, цупка керівна рука – дали себе й цим разом пізнати в усій повні. До цього додамо ще одну рису, питому всім чільним виконавцям класичної музики – поміркованість у темпі й динаміці, відсутність усяких так званих блискучих ефектів, що ними так радо брали слухачів різні советські диригенти” [3].

Активна праця Б.Кудрика в публіцистиці, окрім просвітницько-пізнавального та виховного напрямів, у деяких випадках відіграла визначну довідково-інформативну функцію. Так, завдяки статті “Як я пізнав Генделя і Глюка” сучасні дослідники змогли уточнити багато біографічних фактів, що стосувалися процесу музичного виховання майбутнього композитора. Як він сам зазначає в автобіографічному нарисі, його заняття музикою розпочалися в дев’яти-

літньому віці навчанням гри на скрипці: “Мав я різних учителів. Перший зшиток школи Шевчика, два перші Гомана й Гурського ось і весь навчальний матеріал” [12]. Однак у цей час малого музиканта цікавило не тільки навчання гри на інструментах, він прагнув пізнавати все про музику та її творців. “Я свідомив музично. Вже з деяким розумінням став читати старі “Музичні Календарі” Зарицького, а найбільш мене цікавили статті про всесвітню музику, головню стару. Імпонувало моїй діточий уяві, що в такій глибокій минувшині... могла творитися музика, яка ще й нині промовляє так живо до нас, наче би яка новісінька” [13, с.4].

Отже, публіцистична спадщина Б.Кудрика відзначається широким спектром жанрів та широкоохоплюючою тематикою. Статі музикознавця виконували необхідну пізнавально-просвітницьку функцію, оскільки торкалися вагомих подій громадського й мистецького значення, а також достатньо широкого кола проблематики регіонального культуротворення, впливаючи на рівень суспільної свідомості та високої духовності в українському середовищі. Борис Кудрик належав до непересічних діячів музичної культури Західної України 20–40-х років ХХ ст. 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. Кудрик Б. Афоризми з життя й мистецтва // Мета. – 1936. – Ч.15–16. – 12 квітня. – С.8–9.
2. Кудрик Б. Вечір фортепіанного тріа. Савицький–Криштальський–Пшенічка (Львів, 23 листопада) // Львівські вісті. – 1942. – Ч.268(392). – 24 листопада. – С.3.
3. Кудрик Б. Другий симфонічний концерт дир. Фр. Вайдліха // Львівські вісті. – 1942. – Ч.247(371). – 30 жовтня. – С.3.
4. Кудрик Б. Йоганес Брамс // Дзвони. – 1933. – №8–9. – С.395–399; 1933. – №10. – С.465–469.
5. Кудрик Б. З життя і мистецтва (Афоризми). Motto: “Nihil novi” // Мета. – 1934. – Ч.39(182). – 7 жовтня. – С.6–7.
6. Кудрик Б. З життя й мистецтва. Motto: “Nihil novi!” // Мета. – 1936. – Ч.1(246). – 7 січня. – С.14–15.
7. Кудрик Б. Новий виступ Любки Колесівної // Нова Зоря. – 1929. – Ч.28(231). – 14 квітня. – С.4–5.
8. Кудрик Б. Новий концертний виступ п. Д.Бандрівської у Львові // Мета. – 1931. – Ч.7. – 26 квітня. – С.11.
9. Кудрик Б. Сидір Воробкевич – музик // Життя і Знання. – 1936. – №5. – С.168.
10. Кудрик Б. Співець віри й перемоги (З приводу 150-ліття народин Карла Марії фон Вебера 1786–1936) // Мета. – 1936. – Ч.52(297). – 27 грудня. – С.4–5.
11. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі // Богословія. – 1938. – Т.ХVI. – Кн.4. – С.208–214.
12. Кудрик Б. Франц Шуберт. В 100-літні роковини смерті 1828–1928 // Нова Зоря. – 1928. – Ч.1. Життя. – Ч.63(165). – 19 серпня. – С.4–5; Ч.П. Творчість (кінець буде) // Нова Зоря. – 1928. – Ч.64(166). – 23 серпня. – С.2–3; Ч.ІІІ. Творчість (Докінчення буде) // Нова Зоря. – 1928. – Ч.66(168). – 30 серпня. – С.2–3; Ч.ІІІ. Творчість (Докінчення) // Нова Зоря. – 1928. – Ч.67(169). – 2 вересня. – С.4–5.
13. Кудрик Б. Як я пізнав Генделя й Баха // Мета. – 1935. – Ч.12(206). – 24 березня. – С.4–6.
14. Толошняк Н.А. Борис Кудрик: Бібліографія наукових праць, статей і рецензій // KALOPHONIA: Науковий збірник з історії церковної музики та гімнографії. – Число 2. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. – С.347–355.
15. Толошняк Н.А. Борис Кудрик – корифей рогатинської землі // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль; Київ, 2005. – №2(14). – С.29–35.
16. Толошняк Н.А. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. V. – С.74–84.
17. Толошняк Н.А. Наукові студії Бориса Кудрика в галузі церковної музики // Музика Галичини. – Вип.5. – Львів, 2001. – Т. VI. Наукові збірники ЛДМА ім. М.Лисенка. – С.165–169.
18. Толошняк Н.А. Музично-теоретична спадщина Бориса Кудрика // Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наукових праць. – К., 2002. – Вип. I. – С.93–95.

*The article deals with the amplitudes of the research problems of Borys Kudryk publicistic interests, prominent Ukrainian musician, critic and composer. Genre spectrum of the scholar's research and performances of the research worker on the newspaper columns in the Galicia press of the 30<sup>th</sup> – 40<sup>th</sup> years in XX century.*

**Key words:** genre spectrum, research problems, musical critic, publicistics, period publication.

УДК 78.072

ББК 85.311

Уляна Молчко

## МУЗИЧНО-КРИТИЧНІ СТАТТІ МЕЛАНІЇ НИЖАНКІВСЬКОЇ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ “НОВА ХАТА”

*Пропоноване дослідження розкриває вклад Меланії Нижанківської в розвиток музично-критичної публіцистики Західної України першої половини ХХ століття. Аналізуючи її статті, надруковані на сторінках журналу “Нова Хата”, автор на основі висвітлення мистецьких виступів провідних артистів краю визначає високий рівень концертно-виконавського життя Галичини.*

**Ключові слова:** музично-критична публіцистика, журнал, концертна програма, виконавство.

Розвиток музичної культури Західної України в першій половині ХХ століття відзначався новим етапом формування національної професійної творчої школи. Це піднесення сприяло розквіту музично-критичної діяльності провідних діячів Галичини, яка виховувала й загартовувала свіжими ідеями культурно-освітню громадськість краю. За фахове висвітлення потреб щоденного життя взялися професійні митці. Визначні музиканти Західної України: Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Зиновій Лисько, Борис Кудрик, Василь Витвицький – писали музикознавчі статті, в яких розкривали процес становлення та виховання національних професійних кадрів, проблеми розвитку нашої освіти, характеризували композиторську творчість, активно відгукувалися конструктивними рецензіями на концертні виступи провідних виконавців: Любки Колесси, Галини Левицької, Романа Савицького, Володимири Божейко, Соломії Крушельницької, Марії Сокіл, Одарки Бандрівської, Модеста Менцинського, Ореста Руснака та багатьох інших.

Видатний український композитор, педагог, піаніст, культурно-громадський діяч Нестор Нижанківський плідно працював на ниві музичної публіцистики. Він активно дописував до періодичних видань “Діло”, “Українські вісті”, “Назустріч”. “Критична спадщина Н.Нижанківського, – високу оцінку якій дав професор Юрій Булка, – видається цінною в трьох відношеннях. По-перше, вона може служити змістовним коментарем творчої естетики композитора, його поглядів щодо становища митця в суспільстві. По-друге, вона вводить нас в коло енергійної естетичної і суспільної боротьби епохи. Нарешті, у рецензіях та статтях Н.Нижанківського вміщено чимало матеріалів, які характеризують музичне життя західноукраїнських земель того часу” [1, с.25]. Серед його праць вирізняються: “Наші музичні болячки” [29], “Три стрічи” [31], “Тонем у вухо” [30], “Шляхи розвитку української музики” [33], “Або Лисенко дасть посаду?” [28], “Шевченкова поезія в музиці” [32] та інші.

Поряд зі своїм чоловіком висвітлювала музичне життя Львова дружина композитора Меланія Нижанківська. Про неї ми фрагментарно довідуємося із праць Юрія Булки [1; 2], Ігоря Соневицького [38], Уляни Молчко [5], Стефанії Павлишин [34], а також із посмертної згадки, котру опублікував бельгійський часопис “Вісті” [36].

Гортаючи сторінки журналу “Нова хата”, потрібно відзначити наявність численних публікацій (понад 20) про концертні імпрези визначних митців Галичини. Тому мета цього дослідження полягає у визначенні вкладу М.Нижанківської в розвиток музичної публіцистики Західної України.

Завданням статті є аналіз музично-критичного доробку, який надрукований у згаданому виданні.

Меланія Семака-Нижанківська (7.III.1898 – 1.VI.1973) народилася в с. Радівці на Буковині в родині судді й посла до австрійського парламенту Ілька Семаки. Дівчина навчалась у школах у Кіцмані, Відні та Празі. 1919 року вона познайомилася з Нестором Нижанківським у будинку відомої громадської діячки Ольги Бачинської в Стрию [2, с.11]. Меланія Семака займалася літературною творчістю, писала вірші, а згодом у Празі закінчила Вищу школу суспільної опіки.

1929 року сім'я Нижанківських переїхала до Львова, де Нестор Нижанківський, завдяки старанням В.Барвінського, отримав посаду педагога у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка. Про цей час їх син, Олег Нижанківський, згадує: “Ці наступні десять років

(1929–1939. – У.М.) стали чи не єдиним спокійним періодом життя” [3, с.5]. Родина Нижанківських проживала в скромному двокімнатному помешканні на вулиці Ходоровського (сьогодні Філарети Колесси), “в будинку, який належав митрополитові Андреві Шептицькому, збиралися Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Микола Колесса, Зиновій Лисько для обговорення проблем музичного життя. А по сусідстві мешкали родини Колесів, Ковжунів, Лотоцьких, Стадників та інших діячів української культури, з якими тісно спілкувалися Нижанківські” [3, с.5].

Життя Нижанківських у Львові не було легким: зростаючі суспільні конфлікти українсько-польських відносин, матеріальні нестатки, хронічна хвороба Нестора. Та найстрашніший удар долі стався з приходом більшовиків у 1939 році, коли родина композитора змушена була емігрувати на Захід. У січні 1940 вони виїжджають до Лодзі (Польща), де в таборі для переселенців помирає Нестор Нижанківський. Після смерті чоловіка Меланія перебирається із сином до Праги. Саме в той час тут проживала її мати. Суцільним пеклом стали для 15-річного Олега та вдови роки Другої світової війни. З листа М.Нижанківської до Ігоря Соневицького ми дізнаємося, що в період повоєнних поневірянь 1945 року була втрачена добірка творів Нестора Нижанківського: “Найбільша трагедія – це те, що ноты-манускрипти пропали в Празі, де я їх старанно переховувала, не з моєї вини. Мене заарештовано, а безсовісна юрба знищила дорібок цілого життя” [38, с.334].

Після закінчення війни М.Нижанківська переїжджає до Бельгії. На еміграції вона не залишає журналістику й дописує до часопису “Вісті” про життя української громади. 1 червня 1973 року вдома журналістка й письменниця померла в м. Бльожі.

Повертаючись до львівського періоду (1929–1939 рр.) життя родини Нижанківських, потрібно відзначити плідну працю М.Семаки-Нижанківської як співробітниці жіночих періодичних видань “Нова хата”, “Жінка” та часопису “Назустріч” [35, с.51]. Її публіцистичний хист знайшов втілення у висвітленні концертно-виконавського життя Львова початку ХХ століття. У пропонованому дослідженні зупинимось на музичних статтях згаданої авторки, що друкувалися в журналі “Нова хата”, де вона дописувала впродовж п’яти років.

Зазначене вище видання, котре засноване у 1925 році, спочатку було присвячене “модам і справам домашнього жіночого господарства”, а з 1926 по 1939 роки – “для плекання домашньої культури” [35, с.20]. Журнал виходив у 1925–1934 рр. – раз на місяць, пізніше, у 1935–1939 рр., – двічі. Редагували “Нову хату” Марія Громницька (1925–1939) і Лідія Бурачинська – Рудик (1939). Це багатолітнє видання призначалося для інтелігентного жіноцтва. Редакція ставила перед собою мету популяризувати українське народне мистецтво. Тут публікувалися науково-популярні матеріали про архітектуру, художні промисли, народний одяг різних регіонів.

На сторінках “Нової хати” друкувався цікавий матеріал про творчість українських художників: спогади С.Русової про П.Холодного, нарис О.Дучимінської про О.Новаківського; про життя і творчість жінок митців: скульптора і різьбяр О.Лятуринську, автора емалей М.Дольницьку, художницю Я.Музику та інших [35, с.22].

Вищезгадане видання знайомило читачів з жінками-письменницями, громадськими діячками, ученими, артистами. На його сторінках було надруковано нариси О.Мочульської “Катерина Грушевська”, О.Заклинської “Марійка Підгірянка: Марія з Ленертів Домбровська”, М.Фуртак “Олена з Драгоманових Косачева: Олена Пчілка”, С.Русової “Дніпрова Чайка: Людмила Березіна – Василевська”, І.Блажкевич “В гостях у Ольги Кобилянської” та інші.

Читачки тут мали можливість довідатися про життя визначних жінок. Це спогади Олени Пчілки на двадцять роковини смерті Лесі Українки, О.Кобилянської – про Х.Алчевську, К.Малицької – про роки вчителювання на Буковині.

На сторінках “Нової хати” висвітлювалися актуальні на той час питання становища жінки в суспільстві. Серед матеріалів на ці теми привертає увагу стаття Є.Маланюка “Жіноча мужність”, реферат К.Гриневицевої “Жінка в сучасному народі”, нарис І.Гургули “Молода жінка в цілому світі”.

У журналі друкувалися літературні твори Ф.Шатобріана “Останній з роду Абенцерагів”, історична повість К.Гриневицевої “Шоломи на сонці”, прозові та поетичні мініатюри Уляни Кравченко, оповідання О.Кобилянської, Н.Королевої, С.Васильченка, Ірини Вільде, а також переклади творів С.Цвейга, В.Гюго, О.Уайльда, В.Вульфа.

Серед такого численного багатоманітного інформаційного матеріалу “Нова хата” містила новини культурно-мистецького життя. Саме музичні події Львова впродовж 1932–1939 років висвітлювала Меланія Нижанківська.

Однією з перших публікацій М.Нижанківської, яка з’явилася в 1932 році, є відгук на камерний концерт тріо сестер Левицьких. Про цей новостворений сімейний мистецький колектив з великою душевною теплотою згадує Лариса Крушельницька у своїй книзі “Рубали ліс”: “Моя Мама (Галина. – У.М.) і дві її сестри, середуша Марія – віолончелистка і наймолодша Стефанія – скрипалька, починали музичну едукацію (освіту. – У.М.) власне у Бабці (Марії Вахнянин – Левицької. – У.М.). І хоч покінчали віденські і празькі музичні школи і академії, ніколи не забували похвалитися цими першими лекціями музики у своєї Мами. В тридцятих роках вони склали “тріо сестер Левицьких” і часто концертували” [4, с.126].

Отож свої творчі напрацювання Галина Левицька-Крушельницька, Стефанія Левицька, Марія Левицька-Юзьякова запропонували львівській публіці. Вони виконали складну концертну програму із трьох творів: Л.Бетховена Фортепіанне тріо Es-dur, Р.Шумана Фортепіанне тріо g-moll, В.Барвінського Фортепіанне тріо a-moll, котрі прозвучали 7 грудня 1931 року у великому залі Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. М.Нижанківська зазначає, що мистецька громадськість Львова з правдивим зацікавленням очікувала на тогорічний “перший український камерний концерт” [11, с.10]. Авторка звертає увагу читача на те, що цей колектив є гідним прикладом для наслідування, оскільки таке родинне музикування “вимагає постійної послідовної праці над самим собою, вглибленням в свої власні думки і провідного духу, котрий повчив би нас зрозуміти усю красу і велич музики” [11, с.10]. Особливо майстерно на концерті прозвучало Фортепіанне тріо a-moll В.Барвінського: “Це в першій мірі заслуга п.Галі Левицької-Крушельницької. Вона перебрала музичний провід і вивязалась із труднощів, зв’язаних із тим, наскрізь вдоволяючо” [11, с.10].

Наступні дві статті з рубрики “З концертної сали. Концерт модерної української музики” [17, с.11] та “Вечір модерної української пісні” [10, с.13] присвячені мистецьким акціям, котрі проходили в стінах Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. У першій рецензії Меланія Нижанківська повідомляє, що 31 грудня 1931 року тут виконували Зиновія Лиська Сонату, Миколи Колесси Сюїту, Левка Ревуцького Прелюдію, але авторка не повідомляє прізвищ виконавців цих творів, хоча з притаманним їй літературним хистом поетично описує художньо-естетичні грані композицій зазначених митців. Ось як вона пише: “Найбільш дозрілий, заокругленою компактністю своїх композицій, Лисько. Його твір – це бльок із граніту тесаний, великий, тяжкий, строго у собі замкнений. Задумчивість німця, точність чеха щасливо змішані з тугою і розмахом українця.

Колесса, Лиськові рівнорядний, тільки напрямком інший представник української модерної музики. Ніжна витонченість його музичної думки переганяється з грімким, нестримним розмахом. Його твори цизельовані (викінчені, детально опрацьовані. – У.М.), прикрашені модерними ніжностями, виточені з найвнутрішньої глибини душі.

Характеристичне для нього, наскрізь модерне є примінення гуцулки в своїм творі. Він, як більш безпосередній, тішиться кращим успіхом публіки ніж Лисько, котрого фактура музично затяжка.

Козіцький і Ревуцький, це представники іншого, мало знаного, світу і світогляду. До об’єктивної оцінки їх творчості необхідно почути визначніші їхні твори, ніж ті, які переведено на концерті” [17, с.11].

У процитованому уривку дуже промовисто та яскраво зафіксовано авторкою неповторні музично-емоційні грані представлених творів українських діячів. Ця рецензія є цікавим джерелом матеріалом, котрий дасть можливість мистецтвознавцям краще осмислити процес формування, становлення та розвитку тогочасної національної композиторської школи, оскільки на сьогодні залишається актуальним подальше глибоке вивчення культурної спадщини нашого народу.

Стаття “Вечір модерної української пісні” повідомляє про концерт співачки Одарки Бандрівської, яка 7 березня 1932 року представила програму із творів “Людкевича, Кудрика, Барвінського, Нижанківського з одної сторони, а Косенка, Надченка, Козіцького, Вериківського з другої сторони” [10, с.13]. Недоліком допису є те, що авторка не подає назв виконуваних творів.



Але М.Нижанківська фахово розкриває музично-професійні якості вокалістки, зазначаючи, що голос її “вміло вишкочений, культурний, гнучкий, приваблював легкістю і теплотою. Ліризм підходить краще до нього ніж драматизм. Цю свою делікатність перенесла О.Бандрівська й там, де було потрібно грімких звуків і тому деякі твори /Гей поля, жита/ (В.Барвінського. – У.М.), вийшли, незважаючи на всі старання блідо. Зате в композиціях придніпрянців, а головню Степового, розгорнула О.Бандрівська всю красу своїх мистецьких і виразових засобів. Сильне поєднання лірики з драматикою в одну цілість, це домена нашої співачки, тут вона панує і чарує” [10, с.13]. Акомпанувала Одарка Герасимович-Барановська, яка своїми піаністичними й мистецькими здібностями доповнювала спів вокалістки.

Особливо тепло висвітлений перший концерт Надії Біленької. Журналістка детально подає програму піаністки: Й.Баха–Ф.Бузоні Капрічіо E-dur, Л.Бетховен Соната e-moll, Ф.Шопен Варіації B-dur, Балада Es-dur, М.Лисенко Баркарола і Гавот та В.Барвінський “Українські мініатюри”. Характеризуючи виконання кожного твору, вона зазначає, що “концертантка володіє м’яким, гарним тоном, визначною технікою” [27, с.8]. Розпочав мистецьку імпрезу Нестор Нижанківський виголошенням на належному фаховому рівні реферату, котрий був “доступний для широких верств громадянства і ділав музично-виховуючо” [27, с.8].

Високу оцінку Меланії Нижанківської на сторінках “Нової хати” отримав виступ співачки Марії Сокіл. Із цієї публікації ми довідуємося про різностильовий репертуар, яким володіла вокалістка. Вона представила львівській публіці концертну програму із чотирьох відділів. Так, у першому було виконано В.Барвінського “Гей поля!”, Н.Нижанківського “Жита”, С.Людкевича “Спи дитино моя”, А.Рудницького “Самотня”; у другому – С.Рахманінова “Грузинська пісня”, Р.Глієра “Солодко співав соловейко”, “Жити, будемо жити”; у третьому – В.Косенка “Вони стояли мовчки”, “І коли б могла”, П.Козицького “Коли почую”, Ю.Мейтуса “Колісанку”; у четвертому – оперні арії: Д.Верді “Отелло”, Ч.Пуччіні “Тоска”, П.Чайковського “Чародійка”. Авторка зазначає, що “все це відспівала артистка свobodно, блискучо і з такою ноншалантною (зі зневажливою. – У.М.) легкістю, так сильно і рівночасно так легко” [15, с.4].

Рецепція на концерт буковинської співачки Ольги Енджейовської, який відбувся 7 листопада 1932 року в залі Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, написана М.Нижанківською в досить критичному тоні. Але попри всі зауваги журналістки щодо “недиспозиції голосу” [18, с.7] вокалістки та звичного репертуару дописувачка відзначає й добрі її професійні якості: “Це великий голосовий матеріал, інтелігентна, інтонаційно чиста інтерпретація, добра дикція” [18, с.7]. Аналізуючи запропоновану програму, Нижанківська констатує нижчий рівень виконання творів національних композиторів від чужомовних. На її думку, “недостача рідного мистецького середовища, яке потрібне співачці тої міри, що Енджейовська, та недостача тіснішого зв’язку з українськими музичними центрами, не дозволила Енджейовській одностайно виконати українські твори” [18, с.7].

1933 року на сторінках зазначеного журналу вийшли друком дві статті М.Нижанківської [13; с.22]. Особливої уваги заслуговує публікація про виступ знаних у краю та поза його межами музикантів Любки та Христі Колессів. 30-ті роки – пік творчої активності визначної піаністки Л.Колесси. Саме 1933 року вона завітала до столиці Галичини, де представила свою молодшу сестру – віолончелістку Христю. 19 травня 1933 р. у залі Польського музичного товариства відбувся спільний концерт. У першому сольному відділі піаністка виконала: Й.Баха Таузіг Токату і фугу d-moll, Ф.Шопена Allegro de Concerto, К.Дебюссі Прелюдію, Сарабанду і Токату, а в другому відділі сестри грали Сонату D-dur П.Локателлі та Сюїту для віолончелі й фортепіано В.Барвінського.

Авторка з великим захопленням відгукується про високі професійні якості артисток. М.Нижанківська піднесено й поетично відзначає неабиякий мистецький ріст Л.Колесси. На перший план у грі піаністки виступає “велич і сила вислову, якась строго-стилева, видержана педантична прецизність (тонкість, витонченість. – У.М.), точно дібрана до духу твору. Оце нове, це природній розвій людини, яка дійшла до повної зрілості думки” [13, с.5].

Продовжуючи характеризувати мистецький хист сестер, М.Нижанківська звертає увагу на виконавський рівень віолончелістки Х.Колесси. В її інтерпретації Сонати D-dur П.Локателлі журналістка відзначає повну гармонію музичної думки артистки з душею інструмента й виконаного твору. Найбільше захопив технічний рівень Христини. Він є настільки високий, що з віртуозними місцями вона справляється з молодечим поривом і феноменально легко. “Проб-

леми, перед якими тремтять дорослі грачі челюсти, для неї не існують; техніка, це тільки засіб багатшого вислову, передачі ясного, видержаного, кришталіно-чистого тону для всего, що гарне й неспорочне” [13, с.5].

Кульмінацією вечора стало виконання Сюїти В.Барвінського. Меланія Нижанківська дуже фахово характеризує зазначену композицію: “Суїта ця висказується наймодернішими виразовими засобами, які підбирає автор влучно й стилієво. Здається, що найбільше український поміж сучасними композитор – це Барвінський. Він подає українськість, у музиці без дешевих концесій (договорів. – У.М.) в напрямок публіки, все-таки наскрізь зрозуміло для широкого загалу” [13, с.5].

Далі у вдало підібраній концертній програмі звучали твори К.Дебюссі Прелюд, П.Сарасате Токата, Ф.Шопена Allegro de Concerto, Вальс G-dur, а також віолончельні композиції Д.Фрескобальді Кассадо, Ф.Мендельсона Пісня без слів, Д.Поппера Тарантела. У кінці публікації про це видатне мистецьке явище авторка пише, що “один із найкращих споминів життя буде нам все концерт Любки і Христі Колессів” [13, с.5].

Ще одна лаконічна замітка під назвою “Равт Захоронки” з’являється в грудні 1933 року, де Меланія Нижанківська досить критично висвітлює виконавський рівень у концертній програмі, присвяченій “Ревії мод” кооперативи “Труд” [22].

Статті, що публікувалися в 1934 році, є різноманітними за тематикою. До музичних рецензій відноситься короткий перегляд трьох свят, які присвячені двадцятиліттю з дня смерті Лесі Українки. Ініціаторами були робітнича молодь із ремісничої жіночої школи “Труд”, студенти та батьківський гурток при хлоп’ячій школі ім.Т.Шевченка [24, с.6]. Усі три свята відзначалися старанністю підготовки. Найкраще вдалася студентська імпреза, де був виголошений змістовний реферат Константини Малицької, вокальні твори співала Одарка Бандрівська та прозвучала непересічна декламація Ірини Гургулівної.

Три публікації, що з’явилися в кінці року, присвячені успіхам талановитих митців краю [23; 25; 26].

У дописі, котрий висвітлює концерт Марії Сокіл на користь потерпілих від повені лемків, авторка ділиться з читачами враженнями від музичного свята, яке відбулось 17 листопада 1934 року у великому залі Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Критично оцінюючи співачку, М.Нижанківська все ж таки відзначає високий рівень виконання саме українських пісень. “Сокіл зуміла не тільки підхопити дух народної пісні, вона зуміла ще й передати нам чар нашої пісні – і то так сильно і безпосередньо, що нам хотілося, залежно від слів пісні, плакати чи сміятись” [14, с.7]. Особливо незрівняно звучали лемківські пісні в обробці Л.Ревуцького, М.Колесси. У концерті взяли участь Є.Козулькевич (скрипка), акомпанував співачці А.Рудницький.

Натхнено й піднесено М.Нижанківська описує фортепіанний вечір Галі Левицької, який пройшов 2 грудня 1934 року в малій залі Музичного Товариства ім. М.Лисенка. Програма була представлена творами різноманітних композиторів: В.Моцарта, Ф.Шопена, Е.Тоха, Ф.Ліста, М.Колесси. Фахову характеристику так званої модерної музики на концерті дав В.Барвінський, до котрої відніс твори Е.Тоха, М.Колесси. Г.Левицька виконала П’ять капрічіо Е.Тоха та Скерцо М.Колесси. Про останню музичну п’єсу журналістка писала: “А вже дійсно незрівняно вийшло Шерцо (Скерцо. – У.М.) М.Колесси – між іншим надзвичайно цінний вклад в нашу фортепіанову літературу. Пройшло воно так звучно – грала з такою вервою (піднесено. – У.М.) – що захоплена публіка витала ентузіастично п’яністку й автора” [12, с.10].

Про виконання ролі Наті відомою вокалісткою Марією Свірською в комедії Меріама Лужницького “Акорди” можна довідатися з рецензії М.Нижанківської [6, с.7]. Звукове оформлення здійснив В.Балтарович, мелодійна музика котрого тонко була підібрана до характеру п’єси. Авторка відзначає чистий і звучний спів М.Свірської.

Серед публікацій за 1935 рік привертають увагу дві статті М.Нижанківської. Це відгуки на концерт Марти Кравців [16, с.9] та постановку оперети Я.Барнича “Дівча з Маслосоюзу” [8, с.6].

Рецензія “Концерт Марти Кравців” присвячена зовсім не відомій для вибагливої львівської публіки випускниці Вищого Музичного інституту ім. М.Лисенка, стриянці М.Кравців. Саме 7 травня 1935 р. у великому залі відбувся самостійний сольний виступ. До її програми входили твори композиторів Й.Баха, Й.Брамса, Ф.Ліста, Н.Нижанківського. Авторка публікації зазначає, що тогочасний концертний сезон був небагатий на дійсно добрі концерти. Саме зрівноважена гра Марти Кравців зробила помітне враження на вимогливу публіку, “молода піаністка показа-

ла своє повне уміння поборювати успішно і технічно трудні річі. Вони вийшли в неї певно прецизно (вишукано. – У.М.). Найбільша цінність концертанти – це її мистецько-зрілий підхід до всіх музичних справ. І тим вона стає глибока понад свій вік у виконанні творів” [16, с.9]. Далі М.Нижанківська відзначає позитивні риси в інтерпретації композицій концертної програми. Так, “Бетховен... вийшов у виконанні Марти Кравців цікаво. Захоплював милими, може ще не зовсім викристалізованими п'янами. Але інтерпретування добре з переконливою свіжістю. Брамса Рапсодію відтворила з молодечим запалом і темпераментом і показувала велику силу удару” [16, с.9]. З особливою піднесеністю авторка рецензії наголошує на прем'єрному виконанні у Львові дуже складної Фуги на тему ВАСН Нестора Нижанківського. Молода піаністка “створила могутню, маркантну (чітку. – У.М.), мистецьку цілість” [16, с.9]. На “біс” концертанти заграла композиції Д.Скалатті та В.Косенка. У кінці публікації М.Нижанківська пише: “Марта Кравців, хоч молоденька піаністка, розпоряджає непересічними п'яністичними здібностями. При її працьовитості, її невимушеності, замилюванні до музики – під дбайливим проводом доброї професорки (Галі Левицької) – не тяжко уявити собі, що допровадить вона вневдовзі до остаточного технічного і виразового удосконалення своєї гри і стане в ряди найліпших п'яністів на українській концертній естраді” [16, с.9]. Ця рецензія є цінним джерелознавчим матеріалом, який висвітлює початок творчого шляху відомої піаністки, педагога, культурно-громадської діячки М.Кравців-Барабаш (1917–2002).



Завершує добірку музичних статей М.Нижанківської рецензія на оперету “Дівча з Маслосоюзу”, музику до якої написав Я.Барнич, а лібретто – Павлусевич. Успіх театрального дійства забезпечила дбайлива режисура В.Бенцяля та оркестровий супровід під керівництвом композитора. На думку журналістки, “найціннішою прикметою вистави є лібретто, в котрому автор відкинув “плаксиву сентиментальність і сонну мрійливість, а дав деякі характеристичні типи з українського життя” [8, с.6].

Музично-критичні публікації Меланії Нижанківської на сторінках журналу “Нова хата” мають значну культурно-пізнавальну і наукову вартість. Безперечно, вони є багатим джерелом для вивчення музично-концертного та театального життя краю. В її рецензіях особливо численне висвітлення знайшла виконавсько-артистична персоналія Львова. Статті М.Нижанківської – це яскраві сторінки мистецького минулого Галичини першої половини ХХ століття, які заслуговують на широке впровадження їх в український музикознавчий і культурологічний обіг.

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський. – К.: Музична Україна, 1972. – 39 с.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський: Життя і творчість. – Львів; Нью-Йорк: Вид-во М.П.Коць, 1997. – 62 с.
3. Булка Ю. Пам'яті Олега Нижанківського // Стрийський повіт. – 2004. – 11 червня. – С.5.
4. Крушельницька Л. Рубали ліс. – Львів: Вид-во М.П.Коць, 2001. – 260 с.
5. Молчко У. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського. – Дрогобич: Коло, 2001. – 68 с.
6. Нижанківська М. Акорди // Нова хата. – 1934. – Ч.12. – С.7.
7. Нижанківська М. Виставка народних робіт // Нова хата. – 1935. – Ч.19. – С.5.
8. Нижанківська М. “Дівча з Маслосоюзу” // Нова хата. – 1935. – Ч.20. – С.6.
9. Нижанківська М. Домашня помічниця з українського села // Нова хата. – 1939. – Ч.4. – С.4.
10. Нижанківська М. З концертної салі: Вечір модерної української пісні // Нова хата. – 1932. – Ч.4. – С.13.
11. Нижанківська М. З концертної салі: Тріо сестер Левицьких // Нова хата. – 1932. – Ч.1. – С.10.

12. Нижанківська М. Концерт Галі Левицької // Нова хата. – 1934. – Ч.12 а. – С.10.
13. Нижанківська М. Концерт Любки й Христі Колессів // Нова хата. – 1933. – Ч.6. – С.5.
14. Нижанківська М. Концерт Марії Сокіл // Нова хата. – 1934. – Ч.11. – С.9.
15. Нижанківська М. Концерт Марії Сокіл // Нова хата. – 1932. – Ч.7–8. – С.4.
16. Нижанківська М. Концерт Марти Кравців // Нова хата. – 1935. – Ч.10. – С.9.
17. Нижанківська М. Концерт модерної української музики // Нова хата. – 1932. – Ч.2. – С.11.
18. Нижанківська М. Концерт О.Енджейовської // Нова хата. – 1932. – Ч.12. – С.7.
19. Нижанківська М. Космацьке весілля // Нова хата. – 1932. – Ч.7–8. – С.2.
20. Нижанківська М. Микола Глушенко // Нова хата. – 1935. – Ч.4. – С.4.
21. Нижанківська М. Мистецькі діти // Нова хата. – 1935. – Ч.7. – С.5.
22. Нижанківська М. Равт Захоронки // Нова хата. – 1933. – Ч.12. – С.6.
23. Нижанківська М. Ритмо-плястичні танці // Нова хата. – 1934. – Ч.4. – С.7.
24. Нижанківська М. Свята Лесі України // Нова хата. – 1934. – Ч.1. – С.6.
25. Нижанківська М. Сонце, квіти і вода // Нова хата. – 1934. – Ч.6. – С.2.
26. Нижанківська М. У Стадників // Нова хата. – 1934. – Ч.1. – С.6.
27. Нижанківська М. Фортепіанний концерт Наді Біленької // Нова хата. – 1932. – Ч.5. – С.8.
28. Нижанківський Н. Або Лисенко дасть посаду? // Українські вісті. – 1934. – Ч.307.
29. Нижанківський Н. Наші музичні болячки // Діло. – 1934. – Ч.307.
30. Нижанківський Н. Тонем у вухо // Українські вісті. – 1938. – Ч.89.
31. Нижанківський Н. Три стрічі // Українські вісті. – 1938. – Ч.37.
32. Нижанківський Н. Шевченківська поезія в музиці // Назустріч. – 1934. – Ч.6.
33. Нижанківський Н. Шляхи розвитку української музики // Діло. – 1934. – Ч.76–77.
34. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. – Львів: БаК, 2004. – 160 с.
35. Передирій В. Українські періодичні видання для жінок в Галичині 1893–1939. – Львів, 1995. – 97 с.
36. Посмертна згадка // Вісті. – 1973. – 15 серпня.
37. Романюк М. Українські часописи Львова 1848–1939 рр.: Історико-бібліографічне дослідження. – Львів, 1999. – Т.3.– Кн.2. – 164 с.
38. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського // Записки НТШ. – Львів, 1993. – Т.СХХХVI: Праці Музикознавчої комісії. – 529 с.

*The proposed research considers the contribution of Melaniya Nyzhankivska into the development of musical and critical publicism in the first half of the 20-th century Western Ukraine. While analysing her articles published in “Nova khata” journal, the author describes the artistic performances of leading artists of the country and determines the high level of performances at concerts in Halychynas life.*

**Key words:** musical and critical publicism, journal, concert programmes, performing.

УДК 78.071.2

ББК 85.310.2

#### ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ ТА НЕСТОР ГОРОДОВЕНКО: МИСТЕЦЬКО-ВИКОНАВСЬКІ ПАРАЛЕЛІ

Ганна Карась

*У статті представлено та порівняно багатогранну творчу діяльність корифеїв української хорової школи – Олександра Кошиця та Нестора Городовенка, які заклали основи кївської школи хорового виконавства. Особливу увагу звернено на стильові особливості, новаторство, виконавсько-диригентську естетику митців.*

**Ключові слова:** хор, хорове виконавство, диригент, українська хорова школа.

Національно-культурне відродження України на початку ХХ ст., яке згодом назвуть “розстріляним”, спричинило появу плеяди композиторів і диригентів, творців нової національно-культурної політики. Опрацювання народних пісень буквально пронизували творчість композиторів М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, О.Кошиця та ін. На думку музикознавців, в історії національних хорових культур це безпрецедентний випадок [11, с.27]. Не випадково в цей час домінувало хорове виконавство. Залишаючись найдемократичнішим видом мистецтва, зберігаючи високий статус професіональності й дотримуючись традицій хорового співу, воно було

відкрите для пошуків і новаторства. “Тут органічно поєднувалися і динамічно взаємодіяли традиції селянського побуту, церковної музики і концертної хорової практики” [14, с.35]. Хор, як злагоджена система, за О.Бенч, – це модуль суспільства, в якому органічно діють ладотворчі й культуротворчі принципи [2, с.17]. Як релікт українського традиційного ладування, цей принцип жив у хорі під орудою О.Кошиця. Закордонна преса так відзначала цей соціокультурний феномен: “Коли б в українській державі всі справи йшли так, як спів у цьому хорі, тоді це була б перша держава на світі” [7, с.108].

Предметом нашої наукової розвідки є порівняння багатогранної творчої діяльності корифеїв української хорової школи Олександра Кошиця (1975–1944) та Нестора Городовенка (1885–1964), які заклали основи київської школи хорового виконавства. Музикознавці розглядають київську хорову школу як “нерозривність історичного досвіду композиторської, виконавської, хорознавчої та слухацької практики у відповідному художньому просторі” [12, с.3]. Завдяки О.Кошицю самобутність та оригінальність нашої хорової школи визнавала німецька критика [7, с.196]. Яскравий диригентський талант цих митців отримав високу оцінку поціновувачів, музичних критиків, а також музикознавців. Проте в Україні до 90-х рр. минулого століття на їх імена було накладено ідеологічне табу.

Основним завданням дослідження є розкриття сутності та порівняння художнього світогляду й виконавської естетики уславлених диригентів, як унікального явища у світовому та українському соціокультурних просторах.

У творчій біографії цих диригентів є спільні риси, які дають підстави для порівняння. Кошиць і Городовенко народилися, вирости і пройшли перші етапи музичного становлення в Україні, у зрілому віці покинули її й оберталися у великих світових культурних центрах. Є певні збіжності й у складі творчого обдарування митців. Обидва від природи були наділені феноменальними можливостями, які наклали відбиток на вибір репертуару та принципи інтерпретації. У комплексі стильових прикмет кожного з них знаходимо такі українські риси темпераменту, як свіжість і безпосередність почуттів. На художній світогляд диригентів глибоко вплинув Микола Лисенко власними оригінальними творами, опрацюваннями народних пісень, диригентською практикою. Він “зробив фундаментальний внесок в еволюцію київської хорової школи” [12, с.24]. На зламі XIX–XX століть у співочій культурі України відбувається формування традиції світського хорового співу, консолідація прогресивних демократичних сил, які залучають широкі верстви населення в її функціонування. Загальні принципи хорового виконавства початку XX ст. кристалізуються на основі духовних традицій та пошуку нових форм і засобів, формується “паритетність музично-сакральних і народнопісенних ресурсів” (за А.Лашенком).

Еволюція мистецького становлення обох диригентів – це шлях від керівництва семінарськими, студентськими хорами до професійних колективів, з якими митці назавжди вписали свої імена в літопис не лише українського, але й світового хорового мистецтва. У 20–30 рр. XX ст. вони стають визнаними лідерами українського хорового мистецтва. О.Кошиць причетний до реформування системи музичних закладів та утворення належної мистецької інфраструктури. З деяким часовим зміщенням обидва митці у 20-х роках постають соціалізованими особистостями, громадянами-подвижниками і патріотами [8, с.6].

**О.Кошиць** безпосередньо переймає досвід хорової роботи на заняттях у М.Лисенка, де вперше почув “правдивий український хор” і вперше побачив по-мистецьки опрацьовану пісню. У Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка він веде клас хорового співу, очолює (як директор і диригент) товариство *Боян*, засноване М.Лашенком. З 1909 р. О.Кошиць керує хором студентів Київського університету св. Володимира, з 1911 р. веде клас хорового співу в Імператорському музичному училищі, а потім – у консерваторії. Таким чином, він закладає основи хорового диригування у вищій школі\*. Як диригент театру М.Садовського (з 1912 р.), Київської опери (з 1916 р.) здійснює ряд постановок українських опер. Отже, О.Кошиць стояв біля джерел формування українського музичного театру.

**Н.Городовенко**, народившись на Полтавщині, уже в початковій школі виявляє великі здібності й співає в церковному хорі, де навчається читати ноти, при звичається до суворості

дисципліни, яку запропонував згодом у своїх хорах. Дух українства, любов до славної козацької минушини, успадковані від діда, поставили Городовенка вже з молодих років на міцне національне підґрунтя. Навчаючись у Полтавській учительській семінарії (з 1901 р.), він відвідує музичні курси, бере участь у хорі під керівництвом І.Різенка\*, набуваючи хормейстерської майстерності та особливої манери диригування, а на III курсі працює із цим хором. Згодом Н.Городовенко керує студентським хором, навчаючись у Глухівському Вищому учительському інституті, бере уроки в професора хорових класів Петербурзької консерваторії О.Рубця. Свої перші хори диригент створює на Полтавщині, тут же вивчає фольклор, який допомагає йому стати талановитим інтерпретатором народної пісні.

Життєвий і творчий шлях обидвох митців не тільки реалізується в один і той же час, часто перетинаючись, але спостерігаються певні мистецько-виконавські паралелі. Митці знайомляться буремного 1917 року в Києві, куди Н.Городовенко приїхав із чималим досвідом. Тут він керує студентським хором університету св. Володимира, продовжуючи творчу естафету М.Лисенка та О.Кошиця. 22 січня 1919 року, коли на Софійському майдані урочисто відзначалася злука УНР і ЗУНР, у тисячоголосому хорі, який виконав патріотичну композицію К.Стеценка “*Україно-мати, кат сконав*” під диригуванням самого композитора, звучав і голос Нестора [14, с.37]. О.Кошиць бере безпосередню участь у створенні Республіканської хорової капели (1919 р.). За дорученням уряду УНР, очолюваного С.Петлюрою, він виїжджає для виконання важливої місії репрезентатора українського хорового мистецтва перед народами Європи. Свою місію О.Кошиць виконує із честю, явивши світові незрівняне мистецтво співу правдивістю образів, неперевершену красу й багатство українських народних пісень. Протягом шестирічного концертнування Кошиць мав чотири зміни складів хору. І, незважаючи на цю обставину, кожен склад доводив до високого виконавського рівня і в черговий раз вражав публіку та критиків. З 1925 р. він проживає у США і Канаді, диригуючи різними хорами. Мільйони друкованих примірників українських народних пісень з англійським текстом в опрацюванні О.Кошиця, як і спів хорів під його керівництвом, змусили американців звернути увагу на розвиток акапельного співу в США, якого раніше тут майже не існувало. На запрошення Українського національного об’єднання (УНО) Канади з ініціативи Павла Маценка О.Кошиць 1941 р. переїжджає до Вінніпега, де працює вчителем Диригентсько-вчительських курсів та диригентом хору. І знову він біля основ – на цей раз диригентської освіти в українській діаспорі. П.Маценко вважав О.Кошиця “пророком, ім’ям і душею всього українського закордоння”, “постаттю, послану Богом для пізнання світу духовності українського народу” [13, с.22, 23].

У цей час завідувач музично-хорової секції Дніпросоюзу К.Стеценко активно займається створенням Першої і Другої мандрівних капел. Першу (майбутню *Думку*) доручили очолити Н.Городовенку, який незабаром виїхав з нею в концертну подорож Україною. Повернувшись до Києва, який уже був у руках більшовиків, Н.Городовенко переводить основне ядро Першої мандрівної капели в Державну Українську Мандрівну Капелу. Як свідчать архівні матеріали [14, с.40], він заснував *Думку* 1919 р. Велика творча й гастрольно-концертна діяльність капели під керівництвом Н.Городовенка розпочалася з літа 1920 р. і тривала до 1938 р. Про інтенсивність праці диригента свідчить такий факт: за перші три роки капела дала майже 400 концертів\*\*. Н.Городовенком була налагоджена творча співпраця з відомими композиторами й співаками: М.Вериківським, Л.Ревуцьким, Б.Лятошинським, І.Козловським та ін. Діяльність *Думки* відобразила динаміку подальших естетико-художніх перетворень української хорової культури в умовах тогочасної епохи. Розпочалася обтяжлива праця над формуванням і збагаченням репертуару. Програми концертів були просякнуті національно-пісенним духом. Спершу вони склалися виключно з народних пісень, проте дуже скоро були підготовлені тематичні цикли із творів М.Лисенка, М.Леонтовича, календарно-обрядові (у тому числі “*Народні пісні Галичини*”, де були представлені твори С.Людкевича, Н.Нижанківського, Г.Топольницького та інших), а також революційні пісні; у середині 20-х років – музика народів СРСР, російська, а далі зарубіжна музика (від монументальної ораторії “*Пори року*” Й.Гайдна до творів імпресіо-

\* Як зазначає А.Лашенко, “запровадження навчання хормейстерської професії у вищих музичних закладах Києва відбулося раніше, ніж у Москві й Петербурзі, майже на два десятиліття” [12, с.29].

\* Учнями І.Різенка були: відомий хормейстер І.Попадиш, С.Петлюра та ін.

\*\* До речі, майже в цей же час (1924–1925 рр.) О.Кошиць за три сезони, тобто півтора року, у Північній і Південній Америці дає більше 400 концертів [8, с.38].



ністів М.Равеля, К.Дебюссі), яка тоді в Україні ще не виконувалася. 1934 року капела вперше виконує “Реквієм” Д.Верді. Таким чином, Н.Городовенку належить першопрочитання в Україні багатьох творів світової класики й досягнення рівня європейських капел того часу. Згодом колектив звертається до кантато-ораторіальних творів українських композиторів. Настає новий стильовий спектр виконуваних творів потребувала майстерного володіння всім арсеналом виразових засобів. Н.Городовенко розробляє виконання автентичних народних пісень, так званих примітивів, знаходячи для цього специфічні тембрально-фактурні засоби, які підкреслювали неповторну вишуканість форми багатьох фольклорних шедеврів [14, с.51]. Маючи феноменальний склад, капела складалася з найкращих професійних вокальних сил. Диригент мав можливість добирати обдарованих співаків під час гастролей областями. Концерти *Думки* спонукали до створення чисельних аматорських хорів.

1922 р. відбуваються гастролі в Москві, де капела дала тринадцять концертів, у тому числі у Великому театрі, консерваторії ім. П.Чайковського. 1929 р. вона гастролює у Франції. Тут митці знову зустрічаються. О.Кошиць, який прагнув повернутися на Україну, спеціально приїжджає на концерти *Думки* до Парижа, зустрічає хор на вокзалі, виголошує зворушливу промову, яку завершує так: “Хай же борозна, яку мені пощастило вперше провести українським плугом по світовому музичному полю, стане для вас, мої товариші співаки, широким, тріумфальним шляхом” [14, с.89]. І справді, це був тріумфальний виступ. На першому концерті були присутні М.Равель, О.Кошиць та О.Глазунов. Останній тричі на цьому концерті диригував своїм твором “*Дубинушка*”. О.Кошиць високо оцінив виступ капели: “Склад хору вражає своїм багатством і пишністю. Загальний звук хору імponує, є гучний і яскравий. Над усім чувається творча рука диригента, який знає, чого хоче, і свідомо працює в межах своєї природи” [14, с.101]. О.Кошиць і Н.Городовенко мали особисту зустріч: цілу ніч вони проговорили про Україну та біду, яка насувалася на неї з початком сталінських репресій. Прощалися видатні диригенти зі сльозами на очах, немовби знали, що вже ніколи не побачаться [14, с.100]. О.Кошиць по-різному ставився до Н.Городовенка: то називав його “артистом з європейським ім’ям”, то чомусь вбачав його серед тих людей, які нібито не хочуть його повернення до Києва [8, с.141, 178–179]. Коли Н.Городовенка після його повернення з Франції запросили на посаду професора диригентського факультету Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка, О.Кошиць, якому також пропонували цю посаду, поставився до цього схвально [8, с.179].

У 30-х роках розпочинається фронтальний наступ на хорову музику, яку ототожнювали із церковщиною: розпочалися чистки хористів і хормейстерів із сумнівним соціальним походженням, заборонялися апробовані концертні програми, класичні твори та репертуар 20-х років замінялись “актуальними” ударницькими одами. Це не тільки виснажувало учасників хорового руху, але й привело до масової ліквідації професійних та аматорських капел. У пропагандистське русло звернено і *Думку*, хоча Н.Городовенко прагне зберегти капелу. У нелегкій більшовицькій дійсності колектив, за його словами, усе ж таки мав “можливість плекати, берегти та ширити пісенну творчість українського народу” [5]. 1936 року тріумфальний виступ *Думки* на першій Декаді українського мистецтва в Москві, на якому був присутній Сталін, спричинив звільнення Н.Городовенка з капели. Відомий диригент посмів покаржитися “Хазяїну”, що капелі не дозволяють співати духовних творів. Сталін іронічно відповів: “А ви їх співайте без слів” [14, с.110]. Зловісного 1937-го Н.Городовенка було звільнено й приречено на вигнання, а капелу також “репресували”, вирвавши з її репертуару національну хорову класику. Під час війни Н.Городовенко з колишніх співаків *Думки* та інших хорових колективів, що залишилися в Києві, створює *Українську національну капелу*, прощальний концерт якої в серпні 1943 р. відбувся на сцені оперного театру. У його програмі було дванадцять найкращих духовних творів Д.Бортнянського. Виїхавши на Західну Україну, у листопаді того ж року у Львові він створює *Український національний хор ім. М.Леонтовича*, з яким невдовзі виступає, виконуючи твори галицьких композиторів. У липні 1944 р. Н.Городовенко з хором емігрує до Німеччини, де наприкінці 1945 р. створює хор “*Україна*”, в якому було кілька співаків хору О.Кошиця. З ним він активно концертує, виконуючи українську класику, духовні твори Д.Бортнянського, О.Кошиця, К.Стеценка та народні пісні в опрацюваннях композиторів. Н.Городовенко переслідував мету – популяризувати в Західній Європі українське хорове мистецтво, як це робив у 20-х рр.

О.Кошиць. В 1948 р. 64-річний диригент на запрошення УНО Канади виїздить до цієї країни\*, де створює при УНО хор *Україна*, яким керував майже п’ятнадцять років. І хоча це був аматорський, а не професійний хор, проте Городовенко залишався вірним своїм принципам і диригентським правилам, а українська громада Канади після О.Кошиця мала змогу почути рідну пісню в інтерпретації ще одного подвижника національного духу. Диригент любив виконувати одухотворені Літургії О.Кошиця, К.Стеценка та інших авторів, а його поради були слухними для регентів численних українських церков у Монреалі. Відома піаністка Люба Жук, тоді ще юна учениця однієї з музичних шкіл Монреаля, працювала концертмейстером цього хору. Роки співпраці з Н.Городовенком були надзвичайно дорогими для неї. Вона вважала його “фантастичним диригентом”, який дуже тонко відчував “колерит пісні” [14, с.189].

Н.Городовенко відіграв досить помітну роль у духовно-мистецькій атмосфері української діаспори Канади 50–60-х рр. Не забуваючи рідну землю, диригент виступає на радіо. Поряд з колядками у виконанні хору під його керівництвом звучало слово щирого патріота України до земляків. Газета УНО “*Новий шлях*” у некролозі писала: “Із смертю Н.Городовенка українська еміграція втратила другого після Кошиця найвидатнішого знавця українського хорового мистецтва” [14, с.208].

Музично-виконавська школа є носієм високої традиції. У сфері хорового виконавства утворюються музично-виконавські стильові еталони, що поєднують ознаки того чи іншого стилю зі специфічними ознаками, властивими суто виконавському мистецтву. О.Кошиць та Н.Городовенко є представниками київської хорової школи, і не тільки носіями її традицій, а й новаторами: О.Кошиць академізує стихію народної пісні, “професіоналізує” народнопісенний матеріал, оздобивши його найоптимальнішими художніми перевагами (за А.Лашенком); першим диригує без палички\*\*, партитури, а співаки співають без нот; він володів мистецтвом трактувати хор як музичний інструмент чи оркестр, з якого вмів добути найрізноманітніші звукові барви; його ідея “симфонізації хору” передбачала оркестрову звучність [8, с.47]; володів особливим способом диригування, який критика називала “гіпнотичним”, “телепатичним”; хор під його керівництвом ставав феноменальним явищем; віртуозне володіння нюансами, звуковими кольорами та ефектами засвідчує, що митець не лише є представником стилю сецесії\*\*\* в українському хоровому мистецтві, але й предтечою сонористики, яка розв’ється в Європі лише в 60-х рр.; мистецька еліта Європи й Америки визнала потужний вплив О.Кошиця на світову хорову виконавську культуру першої половини ХХ ст. Л.Кияновська вважає, що О.Кошиць розвивав такі вишукані та розмаїті стильові напрями, як неофольклоризм, неокласицизм та необароко [4, с.220].

Н.Городовенко, широко презентуючи народну пісню, активно формує напрям розвитку оригінальної хорової музики українських композиторів; утверджує напрям виконання європейської духовної музики; закладає основи хорового фестивального руху, організувавши 1924 р. Київську хорову олімпіаду; у 1923–1924 рр. бере участь у симфонічних концертах всесвітньвідомого симфонічного й оперного диригента Миколи Малька, виконуючи хорову партію в Дев’ятій симфонії Бетховена. Співпраця із цим майстром благотворно вплинула на творче зростання *Думки* й самого диригента\*\*\*\*.

Змістову діяльність хорів визначає репертуарна спрямованість та манера інтонування [2, с.93]. Репертуар дає можливість з’ясувати художню позицію колективу, оскільки в ньому виявляється естетична сутність виконавства. Репертуар став важливим джерелом створення своєрідного виконавського стилю хорів обох митців. Він охоплював найкращі зразки української та світової класики, духовної хорової музики, твори сучасних авторів, перлини народного пісенно-хорового мистецтва. О.Кошиць в 1915–1918 рр. започатковує *тематичні “стильові концер-*

\*І знову паралель – за сприяння цієї організації працював у Канаді й О.Кошиць.

\*\*Це нововведення було згодом прийняте хормейстерами всього світу.

\*\*\*Сецесія (або модерн, Jugendstil) – мистецький напрям, виник на межі ХІХ і ХХ ст. як протест проти прагматизму, вульгарного матеріалізму й сірості. Його ідеалами були краса і духовність. Розробкою питання про сецесію в музиці займається Л.Кияновська.

\*\*\*\*Завдяки М.Мальку Н.Городовенко одержав з Берліна збірник хорових творів М.Равеля і К.Дебюссі, що згодом увійшли до гастрольної програми капели в Парижі.

ми”, які згодом розвиває як композитор, створивши хоріві цикли. І цим, за його ж словами, “відкриває нову сторінку в історії музичної творчості України” [8, с.26]. Стильові концерти О.Кошиця стали “потужним імпульсом для творчості М.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Яциневича, В.Ступницького, самого О.Кошиця і наступної генерації митців” [8, с.165]. У 20-х рр. традицію тематичних концертів продовжує з *Думкою* Н.Городовенко, надавши їм монографічного забарвлення, тобто в концерті виконувалися твори одного композитора.

Українське диригентсько-хорове виконавство першої половини ХХ ст. знаходилося у пошуках власного стилю. “Комплекс стилю як явище результуючої природи породжується індивідуальним творчим мисленням, репрезентує певний напрямок у мистецтві, є продуктом певної епохи у сукупності її соціальних, інтелектуальних, художніх особливостей” [6, с.47]. О.Кошиць та Н.Городовенко були кумирами-улюбленцями публіки не лише в Україні, але й за її межами. У чому розгадка таємниці цього успіху? *Виконавському стилю хорів* під орудою уславлених диригентів, який формувався на основі української традиційної співочої культури, були притаманні глибокий психологізм відтворення художньо-образного змісту творів, цілісність загальної концепції, майстерне відтворення окремих складових елементів у тому чи іншому творі, висока вокальна й сценічна культура, інтонаційна злитість, довершеність і поетичність звучання, злагодженість та фонічна врівноваженість хорових груп і партій, ритмічна синхронність, широка палітра динамічних градацій.

Тип і характер *інтонування* виражаються у сформованому *звуковому ідеалі* – чуттєво-інтонаційному образі-уяві, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця, як носія духовної традиції етнічної культури [2, с.88]. Музикознавці вважають: “Залежно від того, наскільки диригент є носієм етнічної духовної традиції, її звукового ідеалу, можна говорити про національну специфіку академічного хорового співу” [1, с.11]. “А в особі О.Кошиця світ побачив диригента, який у своєму мистецтві найяскравіше репрезентував національний звуковий ідеал” [2, с.115]. Свідченням цього є захоплена світова музична критика [7]. Носієм українського національного звукового ідеалу був і Н.Городовенко.

На думку О.Бенч, “сутність диригента найвиразніше розкривається через специфіку його репетиційної роботи і через результати цієї праці – концертне виконання вже осмисленої музичної цілісності” [1, с.6]. *Виконавсько-диригентська естетика* митців увібрала в себе кращі надбання української диригентсько-хорової школи, яка на початку ХХ ст. вдало поєднала професіоналізм з основами народнопісенної естетики. Обидва диригенти працювали в найбільш поширеному в професійному хоровому виконавстві напрямі академічного співу, хоча стильові розгалуження в них різні. Цей напрям, на думку С.Казачкова, передбачає одухотвореність, благородство смаку, високу досконалість форми і значимість змісту, дотримання традицій і вікового досвіду мистецтва, а ще: “Усяка жива система, живий організм поєднують у собі дві тенденції: охоронно-консервативну і оновлюючо-революційну. Наявність в академічному хорі першої тенденції не заважає другій здійснювати свою розвивальну функцію” [3, с.43]. Джерелом надзвичайно яскравої та всеохоплюючої диригентської інтерпретації майстрів стає глибоке проникнення в сутність художніх образів творів, що виконуються, усвідомлення їх інтонаційної семантики та конструктивної логіки, тонке відчуття стилю.

Високі якості виконавського стилю капели Н.Городовенка сформувалися завдяки наслідуванню кращих традицій хорового співу київської школи М.Лисенка, О.Кошиця, К.Стеценка. У хорах обох митців музичні критики як в Україні, так і за її межами відзначали справжню, бездоганну дисципліну, високу вимогливість до співаків. Виконавсько-диригентська естетика майстрів є схожою: диригент і хор являли собою єдине нерозривне ціле, через що досягалась висока художність і тонкі відтінки виконання; глибокі знання, справжнє чуття й розуміння духу української пісні, правдиве виявлення її сутності допомогло обоим диригентам стати правдивими, проникливими (а О.Кошицю – неперевершеним) її інтерпретаторами. Жести обох диригентів були скупими, невеликими. Хорам під їх керівництвом була притаманна висока культура співу, а кожному з них – вірне служіння хоровому мистецтву та Україні. Саме завдяки таким практикам, як О.Кошиць та Н.Городовенко, сформована певна уява про виразні ресурси хору як інструменту [11, с.126], які сьогодні ще потребують глибоких теоретичних узагальнень. Критика відзначала надзвичайний голосовий матеріал хору, колосальну контрастну динаміку, високу виконавську майстерність співу а *capella*, чистоту інтонації, дисциплінованість, гнучкість і

швидкість реакції на кожен рух диригента, зосереджену забарвленість у різних творах, багатий, глибокий і збалансований звук, густоту звучання, величезну інтенсивність і силу звука, легкість фразування.

Обидва диригенти не навчалися в консерваторії, а Н.Городовенко не мав спеціальної музичної освіти. Школою для обох стала жива пісенна практика рідного народу, а також ґрунтовна музична самоосвіта. Глибина народноспівочих традицій відобразилась у манері звучання колективів, які під керівництвом митців були прикладом збереження української виконавської церковно-хорової традиції та високого професійного рівня впродовж десятиліть.

Підсумовуючи, зазначимо: багатолітня диригентська діяльність митців позначена високими етнокультурними ідеалами. Завдяки великій працелюбності й одержимості обидва стають видатними хоровими диригентами. *Оригінальність їх творчого методу* полягала в неперевершеній інтерпретації народної пісні, якій вони надавали багатой художньої й емоційно-образної форми. Пишучи про народну основу в хоровому мистецтві, О.Кошиць підкреслював, що як і в минулому, так і тепер вона “запліднює славне майбутнє нашої музики...” [10, с.47]. Після смерті О.Кошиця Городовенко був чи не єдиним, дійсно великим знавцем української народної пісні, невтомним її популяризатором на рідних землях, в Європі, Канаді. Якщо дещо зінтерпретувати думку А.Лашенка, то можна дійти висновку, що українська народнопісенна творчість упродовж багатвікового історичного шляху функціонувала як спосіб самовираження; у ХХ ст., завдяки творчості талановитих хорових диригентів, у тому числі О.Кошиця і Н.Городовенка, вона стає носієм свіжих художніх ідей, перетворюється в основу масового музично-просвітницького процесу [11, с.77].

1. Бенч О. Павло Муравський: Феномен одного життя. – К.: Дніпро, 2002.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. – К.: Ред. журн. “Укр. світ”, 2002.
3. Казачков С. Сьогоднішній день хорової культури // Сов. музика. – 1982. – №2.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст.: Навчальний посібник. – Чернівці: Книги–ХХІ, 2007.
5. Ковальський Б. Життєвий шлях Нестора Городовенка // Новий шлях (Монреаль, Канада). – 1964. – 29 серпня.
6. Коханік І. “Стильова гра” або “гра зі стилями” як реалія сучасної композиторської творчості та музично-виконавська проблема // Феномен школи в музично-виконавському мистецтві: Тези Міжнарод. наук.-практ. конф. (22–23 березня 2005 р.). – К., 2005. – С.47–48.
7. Кошиць О. З піснею через світ (Подорож Української республіканської капели). – К.: Рада, 1998.
8. Кошиць О. Листи до друга (1904–1931) // Ред.-упоряд. Л.Пархоменко. – К.: Рада, 1998.
9. Кошиць О. Спогади. – К.: Рада. – 1995.
10. Кошиць О. Про українську пісню й музику. – К., 1993.
11. Лашенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К.: Муз. Україна, 1989.
12. Лашенко А. З історії київської хорової школи. – К.: Музична Україна, 2007.
13. Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч: Збірник на пошану 90-ліття народин / Упор. і ред. В.Верига. – Торонто: Вид-ня УНО Канади, 1992.
14. Шибанов Г.М. Нестор Городовенко: Життя і творчість. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2001.

*The article presents and compares many-sided creative activity of Oleksandr Koshyts and Nestor Gorodovenko, the coryphaeuses of the Ukrainian choral school that laid the grounds for the Kiev's school of choral performing. Special attention focuses on the style particularities, innovation, and performing-conducting aesthetics of these artists.*

**Key words:** choir, choral performing, conductor, Ukrainian choral school.

УДК 78.03  
ББК 85.318.8

Глушук Тетяна

ДИТЯЧА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО  
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

У статті висвітлюються питання наукових розробок у галузі музичного виконавства в контексті визначення найбільш актуальних напрямів дослідження дитячої фортепіанної школи.

**Ключові слова:** музичне виконавство, дитяча фортепіанна школа, теорія музичного виконавства, виконавська практика, музична педагогіка.

Науковий розвиток вітчизняного теоретичного мистецтвознавства нерозривно пов'язаний не лише з осмисленням історії музики, композиторської творчості, а й з історією музичної виконавської практики, адже без еволюційних процесів у виконавстві неможливо уявити картину розвитку власне музичного мистецтва. Функціонування музичного виконавства впливає на розвиток композиторської творчості, яка має пріоритет як об'єкт теоретичних досліджень мистецтвознавства.

Аналіз наявних наукових та науково-методичних джерел дає підстави констатувати, що українське мистецтвознавство в галузі дослідження питань музичного виконавства вже має багатий науковий доробок. Друга половина ХХ століття постає як етап становлення комплексної наукової думки в галузі музичного виконавства, предметом якої є теорія, історія та методика виконавського мистецтва. Одночасно слід додати, що здобутки й надбання українського мистецтвознавства, що стосуються дитячої фортепіанної школи зокрема та виконавства взагалі, містяться в численних статтях, методичних посібниках, окремих дисертаційних дослідженнях тощо. Цілісний аналіз процесів еволюції фортепіанного мистецтва у вітчизняній літературі практично відсутній. Тому для вирішення проблем наукової систематизації та аналізу літературних джерел, присвячених дитячій фортепіанній школі, необхідно вийти за межі власне дитячого виконавства, а дослідження його з використанням теоретичних напрацювань таких дисциплін, як теорія та історія музичного виконавства, мистецтвознавство, музична педагогіка, психологія, культурологія, філософія, соціологія культури, музична соціологія тощо.

Виконавська практика в процесі свого розвитку висувала різноманітні питання щодо відтворення музичного тексту засобами виконавської майстерності. Остання третина ХХ сторіччя, коли актуальності набувають питання інтерпретації музичного твору, характеризується великою зацікавленістю проблемами музичного виконавства. Безумовно, інтерпретація має бути об'єктом пильної уваги дослідників, адже ця проблематика поєднує зусилля філософів, теоретиків та практиків. Однак “музичне виконавство” як галузь теоретичних узагальнень типу творчої діяльності музиканта значно ширше.

Метою статті є визначення найбільш актуальних та малодосліджуваних напрямів дитячої фортепіанної школи на основі узагальнюючого аналізу наукової літератури.

Аналіз наукових досліджень останніх десятиліть в українському мистецтвознавстві (докторські, кандидатські дисертації, монографії, тематичні збірники, доповіді на відповідних конференціях та ін.), дає підстави стверджувати, що прірва між історико-теоретичним музикознавством та дослідженнями музичного виконавства вже долається вітчизняними науковцями. Підтвердженням свідчать найбільш показові нижчеазначені науково-теоретичні факти.

Наприкінці ХХ сторіччя в Україні було створено низку постійних видань, присвячених саме музично-виконавській проблематиці, а саме тематичні збірники статей “Музичне виконавство”, в яких дослідники усіх регіонів країни, а також науковці з-за кордону презентували яскраві ідеї, переконливі концепції, відповідно до наукового завдання видання: розробка теорії виконавського мистецтва на ґрунті досліджень з історії виконавської майстерності, методики, музичної педагогіки, теорії виконавського стилю, інтерпретації. Оптимальність палітри рубрикацій, яка охоплює всі грані музично-виконавського мистецтва (історії і теорії музичного виконавства та інструментарію, культурологічних проблем композиторської і виконавської творчості, інтерпретаційних аспектів музично-виконавського мистецтва, семантики музичного твору, сучасних проблем музичної педагогіки, виконавства на окремих інструментах, ін.), сприяла прагненню до об'єднання зусиль дослідників різних спрямувань у вирішенні найактуальніших проблем вико-

навського мистецтва – від методологічного до практичного. Наприклад, рубрика “Музичне виконавство на рубежі століть”, яка, говорячи словами головного редактора нової серії наукових збірників академіка О.Тимошенка, “узагальнюючи найвидатніші здобутки вітчизняного музичного мистецтва, його історії, що висвітлюється в публікаціях, сягаючи в глибини тисячоліть і відтворюючи цілісність історії життя українського народу та безперервність розвитку його культури, надбання національної музичної освіти, теорії виконавського мистецтва, не лише актуальна напередодні вступу людства в нове тисячоліття, а й має велике виховне значення для талановитої молоді, якій доведеться будувати власну незалежну Україну в майбутньому” [4].

Сучасні дослідження дисертаційного фонду в галузі теорії музичного виконавства спрямовані, зокрема, на вирішення проблем виконавської практики певної музично-виконавської спеціалізації, на ґрунті якої виникає спроба наукового аналізу, осмислення, теоретичного обґрунтування досвіду із залученням прогресивних методик дослідження. Прикладом є роботи таких українських музикознавців, виконавців, викладачів, як Ю.Некрасов, Л.Опарик, І.Польська, В.Колоней, С.Копилова, Н.Зимогляд, Ж.Хурсіна, які презентують мистецтвознавчі дослідження в галузі фортепіанного виконавства; М.Давидов, його учні й послідовники, які досліджують методично-теоретичну базу сучасного українського “баянознавства”; В.Апатський та представники його школи, що активно розробляють питання акустичної природи, нетрадиційних засобів сучасного виконавства на духових музичних інструментах; А.Лашенко, який пропонує новаторські принципи дослідження хорового мистецтва, а також наукові напрацювання таких відомих українських музикантів, як В.Білоус, П.Круль, М.Колесса, В.Рожок, Н.Ременяк, інші.

Пріоритетним напрямом досліджень можна вважати галузь теорії виконавського мистецтва, яка пов'язана з аналізом закономірностей художнього мислення музиканта. Саме тут збігаються зацікавлення всіх учасників цього типу діяльності: композитора, виконавця, слухача, викладача, музикознавця. Діапазон досліджень цього напрямку досить великий. Так, проблематика процесу інтерпретації музичного твору, творчого побудування музичної образності висвітлюються в наукових працях В.Москаленка, Є.Губенко, О.Маркової; теорія артикуляції у зв'язку з мелодійно-мовними, моторними, сонорними типами інтонування та їх проявами в інструментальному виконавстві розглядається в наукових розвідках О.Сокола, І.Юдіна-Ріпуна; дослідження, які охоплюють значну кількість питань щодо стилю, творчих засад, художньо-виражальних аспектів, належать таким авторам, як Б.Деменко (розглядає темпоритм як системне явище), Л.Касьяненко (питання семантики музично-виконавської фактури), І.Ботвінова (проблеми символіки в образному полі вокального циклу), В.Белікова (музичне виконавство як вид художньо-творчої діяльності); О.Катрич (музично-виконавське стилетворення та значення музично-виконавського архетипу в розумінні явищ музичного виконавства); В.Білоус, Ю.Некрасов (формування виконавської художньої майстерності), а також праці А.Бірмак, Н.Гребенюк, О.Лисенко, Н.Жайворонок та інші.

Широким спектром досліджень у галузі музичного виконавства, зокрема фортепіанного, представлений педагогічний вектор. Так, питання вдосконалення виконавського апарату музиканта та їх вирішення пропонуються в працях О.Андрейко, О.Джури, Л.Котової, В.Крицького, Т.Макарової, М.Матковської, Р.Савицького, Г.Саїк, О.Склярова, М.Чернявської, Ю.Тарчинської, О.Щолокової, Н.Юзюк, Т.Юник, питаннями педагогічних чинників виховання культури музиканта займались О.Олексюк, Г.Падалка, О.Рудницька; виявленням інтересу до музичного виконавства у підлітків – С.Жуков, Т.Кротова, Л.Кузьмінська; музично-естетичним вихованням та формуванням особистості засобами музичного мистецтва – А.Козир, І.Ляшенко, Н.Масленникова, Л.Масол, О.Михайличенко, О.Олійник, Я.Пономаренко, Б.Притула, О.Ростовський, І.Стотика, Т.Турчин, С.Уланова, Т.Шевчук, Л.Шеремет, Н.Фоломєєва, Т.Фурсенко; розвитком творчих здібностей музиканта-виконавця та здатністю до творчої активізації – М.Алейников, М.Демчишин, А.Душний, Н.Жукова, А.Король, А.Муха, В.Рагозіна, К.Стецюк, В.Шульгіна, Т.Юшко; психолого-педагогічними особливостями музичного сприйняття та музичного мислення – Ю.Бай, М.Білецька, О.Бурська, Н.Гузій, Є.Йоркіна, О.Єременко, Л.Литвинова, О.Мороз, Г.Побережна, С.Науменко, Я.Пономаренко, О.Прудникова, Н.Тихомирова, П.Скляр, Г.Швидків та інші.

Аналіз літератури свідчить, що, незважаючи на дуже велику кількість наукових досліджень у галузі музично-педагогічної проблематики, питання закономірностей розвитку дитячої фортепіанної школи України, як цілісного явища соціокультурного простору, залишаються



недостатньо висвітленими. Зокрема, на часі є вивчення соціально-психологічних особливостей самоактуалізації особистості засобами спілкування з академічним музичним мистецтвом, вивчення аспекту розвитку інфраструктури дитячих музичних закладів у сучасних умовах державотворення, організаційно-методичної політики в контексті культурологічного спрямування дитячої фортепіанної освіти вітчизняними дослідниками окремо не розглядалось і не було предметом спеціального наукового дослідження. Сучасні наукові надбання в галузі фортепіанної педагогіки, музичної психології, музично-естетичного виховання, а також теорії та історії музичного виконавства свідчать про вивчення лише окремих складових даної проблематики.

Актуальними та недостатньо висвітленими залишаються напрями досліджень у галузі української музичної освіти та її трансформації в умовах сьогодення. Зокрема, дослідниками акцентується увага на таких проблемах, як організація та методика проведення вступних іспитів до музичних шкіл (Ю.Полянський); система оцінювання результатів музичної освіти школярів (М.Семко), аналізується зміст та організація музичної освіти в Україні (С.Волков, Т.Танько, І.Полякова, Н.Гуральник); проблеми гуманізації та гуманітаризації мистецької освіти (Л.Тарапата-Більченко, І.Ляшенко, І.Зязюн, О.Тимошенко).

Малодослідженими є проблеми оновлення педагогічного фортепіанного репертуару дитячих музичних навчальних закладів. Ураховуючи реалії сьогодення, коли першочерговим завданням є відтворення та збереження надбань національної музичної культури, саме перегляд репертуарної політики дитячих музичних закладів постає особливо актуальним. Причин безліч: повертається із забуття вітчизняна композиторська спадщина; одночасно сучасна українська фортепіанна музика презентує нові жанро-стильові цікаві композиторські розробки, у тому числі й для педагогічного репертуару; нарешті, програми й умови міжнародних музичних конкурсів та фестивалів, які активно проводяться в Україні, включають обов'язкове виконання творів українських композиторів. До речі, іноземні музиканти із задоволенням їх виконують. Справедливо додати, що окремі статті все ж таки свідчать про зацікавленість питаннями українського фортепіанного репертуару, зокрема й нині актуальними є праці радянських музикознавців, які узагальнюють фортепіанну композиторську творчість для дітей (Ю.Вахранев, Б.Милич, О.Олійник, В.Клин). Серед сучасників – це А.Булкін, Н.Ревенко, І.Цурканенко, С.Федюра, О.Фрайт.

Успішна активізація музично-виконавської конкурсної практики в Україні на межі століть теж спонукає до вивчення особливостей функціонування конкурсів у контексті розвитку вітчизняної музичної культури. Оптимістичним є той факт, що музичні фестивалі, які набули паралельного поряд із конкурсами розповсюдження в часи незалежності, українськими науковцями вже досліджуються. Зокрема, дисертації: М.Швед “Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.)”; С.Зуєв “Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова)”. Безпосередньо про музичні конкурси піаністів, зокрема фортепіанні, і музичні фестивалі існує багато відгуків та публікацій у періодичних виданнях, які переважно дають оцінку виконавській майстерності певних учасників змагань, однак майже не розглядають їх як явище в загальнокультурному контексті. Змістовна праця, яка демонструє ставлення сучасних мистецтвознавців до музичних конкурсів піаністів – це “Дайджест Міжнародного конкурсу пам’яті Володимира Горовиця”. У цій праці зібрано велику кількість статей та висловлювань, що дають загальну оцінку музичним виконавським конкурсам, зокрема конкурсу пам’яті В.Горовиця. Розширюючи думки музичної критики, особлива зацікавленість вбачається в соціокультурній актуальності конкурсно-фестивального руху, адже даний вид музичної практики є публічним, а тому деякою мірою виховує слухача, прилучає до високого мистецтва, орієнтуючи на ідеали добра і краси.

Узагалі, соціологічні аспекти музичного мистецтва визначають ще один із прогресивних напрямів наукових досліджень, адже такий підхід дає змогу вийти за межі суто мистецтвознавчих та педагогічних проблем музичного виконавства, досліджувати в контексті наукових позицій філософії та естетики. Слід зазначити, що напрям соціології музики не новий для української науки, такі дослідження вже здійснюються, переважно соціологами. Зокрема, О.Семашко, Б.Слющинський, Л.Черкашина досліджують становлення та особливості розвитку соціології музики в Україні; В.Дряпіка, З.Ластовецька, О.Середюк, С.Тимченко, М.Федоров, Ю.Юцевич – соціальне виховання молоді засобами музики. Актуальність таких досліджень спонукає в даній праці акцентувати саме на питаннях соціалізації особистості, причетної до фортепіанного вико-

навства, тобто виявити соціально-психологічні особливості творчої самоактуалізації юного піаніста.

Отже, узагальнюючи вищезазначений аналіз наукової літератури, виникають підстави для визначення найбільш актуальних напрямів дослідження дитячої фортепіанної школи, а саме:

- дитяче фортепіанне виконавство в системі теорії та історії музичного виконавства;
- мистецтвознавчі, а не лише педагогічні, аспекти формування виконавської майстерності юного піаніста;
- тенденції розвитку української фортепіанної школи на тлі соціокультурних перетворень;
- соціально-психологічні аспекти дитячої фортепіанної творчості;
- культурологічні засади дитячої фортепіанної освіти;
- проблематика оновлення фортепіанного педагогічного репертуару;
- особливості функціонування сучасних дитячих конкурсів та фестивалів.

Таким чином, дослідження закономірностей розвитку та функціонування дитячої фортепіанної школи відкривають нову сторінку для наукових пошуків та інтересів у галузі теоретичного “виконавчого” мистецтвознавства, адже, якщо проаналізувати всі значні перетворення в музичному мистецтві (виникнення нового творчого напрямку, жанру, композиторської техніки, музичного інструментарію тощо), стає очевидним факт, що вони безпосередньо пов’язані й виявлялись у музично-виконавській практиці.

1. Лисенко О.В. Музичне виконавство як системне утворення // Мова і культура. – К., 2002. – Вип.4. – Т.1. – Ч.2: Філософія мови і культури. – С.150–156.
2. Міжнародний конкурс молодих піаністів пам’яті Володимира Горовиця (1995–2005 рр.): Дайджест. – К.: Міжнародний благодійний фонд конкурсу Володимира Горовиця, 2004. – 168 с.
3. Рошина Т. Минуле і сьогодення київської фортепіанної школи в контексті вітчизняної музичної культури // Київське музикознавство: Збірник статей. – К., 2001. – Вип.6. – С.178–189.
4. Тимошенко О.С. Вступне слово до збірника “Музичне виконавство” // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2000. – С.4.
5. Шульгіна В.Д. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір: Автореф. дис. ... док. мистецтвознавства: 17.00.01 / НМАУ. – К., 2002. – 41 с.

*The article covers issues related to new scientific research in the field of musical performance within the context of determination of the most up-to-date research trends of a child piano school.*

*Key words: music performance, child piano school, music performance theory, performance practice, musical pedagogics.*

**УДК 786.2:78.053.2**

**ББК 85.318.8**

**Ірина Новосядла**

### **СУЧАСНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ДИТЯЧОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ**

*У статті розглядаються засади формування педагогічного репертуару для дітей на сучасному етапі розвитку музичної освіти в Україні, відстежується специфіка музичної творчості для дітей, аргументується доцільність поділу “дитячої аудиторії” на три вікові групи. Автором публікації аналізуються нотні видання українських фортепіанних творів для дітей останнього десятиліття.*

**Ключові слова:** дитячий педагогічний репертуар, фортепіанне мистецтво, музична освіта, специфіка дитячої музики.

Керівним принципом фортепіанної педагогіки є виховання учнів на основі повноцінного художнього репертуару. Сучасний етап гри на фортепіано, поруч із засвоєнням набутих світової фортепіанної літератури, вимагає посиленої уваги педагогів до використання в навчальному репертуарі творів українських композиторів.

На жаль, останні дослідження української фортепіанної музики для дітей були зроблені ще в 70–80-х рр. ХХ ст. Аналізу творів українських радянських композиторів присвячені монографії В.Клинка, Б.Милича, М.Степаненка, О.Олійника. Автори аналізують музику для дітей в аспекті її естетико-виховного впливу, досліджують образну сферу, жанрове коло та піаністичну фактуру фортепіанного педагогічного репертуару, простежують його провідні риси. У своїй монографії О.Олійник детально зупиняється на особливостях музики, написаної спеціально для дітей, і порушує проблему невизначеності “підліткового” репертуару, до якого залучається багато творів, доступних за своєю образністю і змістом, із т. зв. “дорослої” музики, хоча таке залучення “...навіть чи може повністю вирішити коло виховних завдань літератури для підлітків” [6, с.106]. Але ця монографія, як і монографії інших авторів, зазнала впливу комуністичної ідеології радянської епохи, і твори українських композиторів розглядаються в ній згідно з вимогами радянської фортепіанної педагогіки. Звичайно, не можна заперечувати окремих позитивних положень радянської піаністичної школи, проте сучасна музична педагогіка висуває нові завдання й нові вимоги щодо навчального репертуару, і, насамперед, – це міцне національне підґрунтя.

Досі поза увагою науковців залишилась українська фортепіанна музика для дітей, написана в 90-ті рр. ХХ ст. – пору національного відродження, котра дала початок цікавим композиторським знахідкам у галузі музичної творчості для дітей. Цей період вимагає окремого дослідження, оскільки “...90-ті роки ХХ ст. за розмахом творчого експерименту, за багатогранністю образів, високим художнім рівнем перекидають місток до кульмінаційних 30-х років” [5, с.273].

Розглядаючи останні дослідження і публікації, присвячені музиці для дітей, слід виділити праці Т.Воробкевич та А.Булкіна. Зокрема, А.Булкін піднімає питання про критерії відбору дитячого репертуару, проте предметом його дослідження є авторські цикли дитячих п’єс різних стилів та епох, а основна увага приділена творам західноєвропейських і російських композиторів.

Упродовж останнього часу спостерігається інтерес до проблеми специфіки дитячого сприйняття з точки зору музичної психології. У цій галузі дослідження цікавою є дисертаційна робота В.Драганчук, в котрій автор присвячує цілий розділ питанням дитячого сприйняття.

Проте досі залишаються відкритими питання: У чому полягає специфіка музичної творчості для дітей? Чи відповідає критеріям дитячої музики сучасний український фортепіанний педагогічний репертуар? Які кроки на сучасному етапі розвитку музичної освіти в Україні робляться щодо поповнення педагогічної літератури й популяризації фортепіанної музики українських авторів для дітей? Тому відповідь на ці актуальні запитання визначає мета даної публікації – обґрунтування сучасних засад формування педагогічного репертуару для дітей в українському фортепіанному мистецтві.

Дитина – найвимогливіший слухач і виконавець. Вона чекає від музики, перш за все, правди й достовірності в межах того розуміння життя, яке їй доступне за віком. Основною відмінною рисою дітей є дивовижна безпосередність сприйняття, миттєва реакція на добре й погане. Така гострота реакції пов’язана із предметністю, конкретністю дитячого мислення, яке уникає нюансів і надмірної деталізації. Дитина шукає в музиці яскраві й динамічні образи, сильні враження, що, проте, не займають надто довго її увагу. Дітям подобається сюжетна розповідь, предметний опис подій та образів людей, яскрава жанрова характеристичність, пов’язана з фольклорною тематикою. Дитину приваблює в музиці програмність, картинність, фантастика сприймається нею як мальовниче бачення світу, втілення її мрії.

Українська фортепіанна література сформулювала певний стереотип музики для дітей. Це невеликі за обсягом твори з яскраво вираженим образним змістом (часто з конкретною програмною назвою), розраховані на сприйняття й розуміння дитини з огляду на її ментальні та фізіологічні можливості; це твори, що сприяють зацікавленості дитини музикою, вираженню її власних відчуттів та переживань у виконавській інтерпретації, які в простій і доступній формі розширюють світогляд дитини, збагачують її внутрішній світ. Відповідно, стереотип вимагає дотримання певних нормативів – це лаконічність форми, жанрова визначеність, доступність піаністичної фактури, образно-асоціативний характер музики, вирішення конкретних технічних завдань.

Особливість сприйняття музики дитиною полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили, тембру вона почула красу співзвуч, їх виразність, цілісні художні

образи, що здатні викликати у неї відповідні настрої, почуття й думки. Таким чином, музика заставляє пережити, відчувати й осмислити те, про що вона розповідає. Для “розуміння” музики композитори послуговуються кліше, котрі дають дитині певну асоціативну інформацію. Так, мажорні тональності “малюють” в уяві дитини світлі, радісні, жартівливі образи, мінорні – викликають почуття смутку, жалю, тривоги і т. п. “Розкодуванню” композиторського задуму допомагають динамічні відтінки (*forte* – сила, воля, велич, апофеоз; *piano* – спокій, ніжність, таємничість, нерішучість), знаки артикуляції (*legato* пов’язане з наспівністю, ліризмом; *staccato* – з танцювальністю, грайливістю, гумором; *tenuto* і акценти – з маршевістю, героїкою), ритм (довгі тривалості – статика, короткі – моторика, синкопований ритм – танцювальність, скепозність), регістрові й темброві забарвлення, які “моделюють” образ певної тварини (високий регістр – “мишка”, “пташка”; низький – “ведмідь”, “слон”), людини (аналогічне зіставлення жіночого й чоловічого голосів) чи звучання якогось музичного інструменту (з високим регістром діти пов’язують звучання флейти, сопілки, скрипки; з низьким – віолончелі, контрабаса, туби). Цей перелік можна продовжувати.

На думку деяких науковців, зокрема Н.Ветлугіної, здатність дитини до сприйняття музичного твору не завжди знаходиться в прямій залежності від віку [2, с.230]. Не зовсім із цим погоджуємось. Звичайно, на музичне сприйняття дитини впливають і певний генетичний “код”, закладений ще до її народження, і розумові здібності, і соціальне оточення тощо. Але, якщо розглянути саме “дитячу” музику, “мірилом” виконавських можливостей дитини є її вік. Тому так важливо правильно й обґрунтовано розподілити “дитячу аудиторію” на вікові групи. Традиційним у практиці ДМШ вважається розподіл на три групи: 1–3 класи – молодша група (діти 6–10 років), 4–5 класи – середня (11–12 років) і 6–7 класи – старша (13–15 років) (група залежить від часу поступлення дитини в музичну школу). На цей розподіл орієнтується більшість міських та обласних виконавських конкурсів. Натомість загальна психологія пропонує поділ на дві вікові групи: 1–4 класи – початковий період (дошкільнята, молодші школярі, 6–11 років), 5–7 класи – підлітковий період (12–15 років). О.Олійник орієнтується на другий варіант розподілу, оскільки перший варіант вважає “...дещо штучним, оскільки він обумовлений переважно розвитком піаністичної техніки учнів, і... напевно чи доцільно роз’єднувати єдиний для початківців період, який має бути спільним і для майбутніх професіоналів, і для освічених любителів музики” [6, с.7]. Який розподіл вважати правильним? Це питання вимагає дискусії, тому що регіональні, всеукраїнські й міжнародні конкурси керуються принципом розподілу, прийнятим у загальній психології. І часто учень, який на обласному конкурсі в середній групі показав цілком пристойний фаховий рівень, на всеукраїнському конкурсі, згідно з умовами, повинен виступати в старшій віковій групі, де програмні вимоги й виконавський рівень учасників значно вищі. Очевидно, що дитина в такому випадку переживає серйозний психологічний стрес.

Спробуємо висловити свою точку зору щодо даної проблеми.

Суб’єктом нашого дослідження є тільки “дитяча аудиторія” (дошкільнята, молодші школярі, підлітки). Ми спеціально не розглядаємо репертуар такої вікової категорії, як юнацтво, оскільки критерії формування репертуару цієї категорії зовсім інші. Принагідно буде зазначити, що досить сумнівним виглядає розподіл на вікові групи на Міжнародному дитячо-юнацькому мистецькому конкурсі “Срібний Дзвін” (м.Ужгород), в якому вік учасників – від 6 до 18 років, і де в середній групі змагаються учень п’ятого класу звичайної ДМШ і студент-першокурсник музичного училища. Очевидно, що в цьому випадку репертуар учасників та їхні виконавські можливості нерівнозначні, а отже, й оцінювання рівня їхньої майстерності не може бути об’єктивним.

Вважаємо поділ на три групи більш доцільним, адже вік учня п’ятого класу – у середньому, 12 років, і напевно чи цей вік уже можна назвати підлітковим. Хоча підліткова категорія також є “адресатом” дитячої музики, тим не менше, репертуар цієї категорії вирізняється своєю специфікою, яка зумовлена, насамперед, такою особливістю, як перебування на межі “дитячої” та “дорослої” музики. З одного боку, у ній продовжують розвиватися деякі образи з літератури для молодших, з другого, – з’являється коло нових сюжетів та настроїв, ближчих до сфери музики для дорослих. Відтворення внутрішнього світу людини (у межах доступного), значне розширення діапазону настроїв – та нова якість, котра відрізняє музику для підлітків від музики для молодших школярів. Особливо доречним розподіл на три вікові групи видається тепер,

коли Міністерство культури й туризму України впровадило 8-річну систему навчання з фаху фортепіано в дитячих музичних школах.

Такий розподіл варто було б впровадити на конкурсах усіх рівнів, адже, по-перше, це дасть можливість зрівняти сили учасників (змагання в одній групі 7-річної і 12-річної дитини, як це відбувається на Всеукраїнських конкурсах ім.В.Барвінського й Н.Нижанківського, навряд чи можна назвати логічним); по-друге, легше вірно вибрати твір для кожної вікової групи, і, по-третє, оцінювання в цьому випадку було б більш переконливим і об'єктивним. Хоча питання обов'язкового твору також видається суперечливим, оскільки, з одного боку, обов'язковий твір є мірилом технічної та художньої майстерності виконавця, а з другого, – заважає виконавцю повністю “розкритися”. Підставою для таких тверджень став аналіз кількох обласних конкурсів ім. В.Барвінського, що проходить у нашому місті. Коли обов'язковим твором для середньої групи конкурсантів була Прелюдія №2, а для старшої – №1 В.Барвінського, добре виконати ці твори вдалося лише деяким конкурсантам. Натомість, на цьогорічному конкурсі, де не було обов'язкового твору, кожен учасник, виконуючи музику, котра є для нього зрозумілою й цікавою, зміг розкрити весь свій творчий потенціал.

А загалом питання дитячих фортепіанних конкурсів може стати темою дискусії. На думку видатного одеського викладача Л.Гінзбург, на ранніх етапах навчання виконавські конкурси взагалі шкідливі, бо формують не інтерес до музики, а інтерес до власної перемоги. Крім того, конкурси скорочують репертуар. Слушною є думка Н.Кашкадамової про те, що, можливо, слід перейняти досвід Європи, де віддають перевагу музичним фестивалям, як засобу пропаганди маловідомих творів. Сьогодні в Україні є досвід проведення таких мистецьких заходів, як дитячий музичний фестиваль “Дебют” (м. Одеса), дитячий музичний фестиваль камерної та інструментальної музики ім. композитора Ісидора Вимера (м. Львів), Всеукраїнський фестиваль камерної та класичної музики “Весняна рапсодія” (м. Київ), Міжнародний музичний фестиваль “В гостях у Айвазовського” (м. Феодосія), то, можливо, доцільно було б проводити дитячі фестивалі української фортепіанної музики, адже є безліч цікавих – невідомих старих і нових – творів українських композиторів для дітей, які необхідно популяризувати. Учасники таких імпрез мали б можливість представляти на всеукраїнському рівні музичну культуру свого регіону й популяризувати українську музику для дітей на міжнародному рівні.

Повернемось до питання про стан сучасного українського дитячого фортепіанного репертуару, зокрема про нові нотні видання творів українських композиторів. Матеріалом для аналізу послуговували збірки для дітей українських авторів, видані впродовж останнього десятиліття<sup>\*\*</sup>. Насамперед, про фортепіанну літературу для початківців.

Музика для маленьких дітей – особливо відповідальна галузь музичного мистецтва, адже саме в ранньому віці відбувається формування естетичного смаку. В початковому навчанні при розвиненні відчуття кантени, кульмінації фрази потрібні правильна уява та вміння себе слухати. Саме тому навчальні посібники чи репертуарні збірки для дітей, що роблять свої перші кроки в музиці, повинні передбачати вивчення мелодій українських народних пісень – матеріалу, сприятливого для активного розвитку слуху дитини.

Приємно зазначити, що за останні роки для наймолодших музикантів у продажу з'явилися нові цікаві збірки, кожна з яких має свої переваги й недоліки. Насамперед, слід відзначити два випуски “Юним піаністам” (редактор-упорядник П.Серотюк) для учнів 1–3 класів: яскрава обкладинка привертає увагу дитини, основу 1-го випуску складають п'єси зі збірника А.Артоболевської “Первые встречи с музыкой” в українському перекладі, крім вдало підбраного репертуару зі світової фортепіанної літератури, третину збірки складають п'єси А.Коломійця, Л.Колодуба, Л.Ревуцького, обробки українських народних пісень Я.Степового та М.Вериківського.

До збірки Г.Заславець “Музичний світанок” входять перекладені українською мовою п'єси із “Школи гри на фортепіано” О.Ніколаєва, деякі мелодії зі збірки Б.Милича “Маленькому

піаністу”, а також п'єси та обробки українських народних пісень автора збірки. Збірка викликає інтерес авторськими ансамблевими п'єсами на матеріалі українських народних пісень, які учень може виконувати разом із педагогом. Недоліком цього нотного видання є невдалий переклад на українську мову віршованих рядків до деяких п'єс.

Збірка “Музична скарбничка” для учнів підготовчого 1-го класу, упорядкована педагогами ДМШ №27 м. Київ О.Івановою та І.Корпан, побудована методично грамотно, охоплює мелодії для початківців, різножанрові п'єси, легкі поліфонічні твори, варіації, сонатини, етюди, але не має промовок українською мовою для початківців і мало п'єс українських композиторів.

Інтерес для використання в репертуарі ДМШ представляють дві збірки для учнів 1-х і 2-х класів, надруковані харківським видавництвом “Фактор” (на жаль, російськомовні). Привертають увагу вдало підібрані п'єси композиторів-класиків, обробки народних пісень різних народів (що надає виданням інформативної цінності), етюди на різні види техніки та, найголовніше, значна кількість п'єс українських авторів (В.Косенка, М.Кармінського, Ж.Колодуб, Л.Ревуцького, Ю.Рожавської, А.Караманова та ін.).

Фортепіанний альбом “Маленький музикант” розрахований на дітей 5–6 років, які починають займатися музикою й упорядкований згідно з програмою початкових класів ДМШ. До позитивних характеристик збірки слід віднести якісно виконані ілюстрації до п'єс, які сприяють збудженню дитячої фантазії та допомагають краще реалізувати творчу думку дитини, а також цікаві різнохарактерні п'єси з авторського альбому “Перші кроки” М.Шуха, котрі знайомлять маленьких музикантів з інтонаційними та гармонічними особливостями сучасної музичної мови. Недоліком альбому є його (знову ж таки!) російськомовне видання.

Окремо слід відзначити видання т. зв. “забутих” творів, серед яких “Дитячі п'єси” й “Дитячий концерт №1 для фортепіано з оркестром” В.Задерацького, упорядковані Х.Блажкевич-Чаплін, “Твори для фортепіано” Б.Кудрика і перевидана збірка колядок “При ялинці” В.Безкоровайного (редактор-упорядник Т.Воробкевич), “Фортепіанні твори” С.Туревич, упорядковані С.Павлишин, збірка “Фортепіанні твори для молоді” в двох частинах (упорядкована Т.Богданською – президентом Українського музичного інституту Америки, концертуючою піаністкою, викладачем фортепіано), що, крім уже відомих творів українських композиторів, презентує маловідомі твори композиторів діаспори: І.Недільського, З.Лиська, І.Соневицького. Побудовані на українських пісенно-танцювальних джерелах, ці твори є цінним внеском до сучасного педагогічного репертуару, оскільки знайомлять юних музикантів із традиціями національної музичної культури.

Копітку й потрібну роботу провели викладачі Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова Т.Завальська й О.Козачук, упорядкувавши навчальний посібник “Українська фортепіанна музика” (у 2-х частинах) для учнів музичних шкіл. Посібник представлений творами, котрі вже успішно використовуються в репертуарі ДМШ, а також маловідомими п'єсами і циклами для дітей В.Барвінського, С.Шевченка, М.Любарського, І.Віленського, П.Козицького, М.Соколовського, М.Скорульського, Н.Нижанківського, А.Гуссаковського, В.Грудина, Ф.Наденка, Д.Січинського, Ф.Якименка, А.Єдлічки.

Серед творів українських композиторів, виданих за останні шість років, є такі, що широко використовуються в репертуарі музичних шкіл і звучать на міських, обласних і всеукраїнських конкурсах (збірки п'єс Ю.Мейтуса, Б.Фільц, Л.Шукайло, Г.Саська, О.Білаша), а є й нові, цікаві за різноманіттям образів, жанрів та оригінальною музичною мовою (“Фортепіанна музика для дітей” В.Птушкіна, “Музичний дивосвіт” Я.Бобалік, “Українські нокторни” Г.Мартиненко, “Лялькова фортепіанна музика” Й.Ельгісера), які також необхідно залучити до педагогічного репертуару.

Якщо твори малих форм сучасних українських композиторів задовольняють потреби фортепіанного репертуару для дітей, то, на жаль, ще бракує цікавих поліфонічних творів, сонатин, концертів. Безперечно, чимало творів ще існує в рукописах. Сподіваємось, що їх видання – лише справа часу, й незабаром фортепіанна література для дітей поповниться цікавими й оригінальними творами.

\* Наказ Міністерства культури й туризму України №570/0/16-16 від 18.07.2006 р. введений у дію з 1.09.2006 р.

\*\* Автор розглядає тільки нові фортепіанні видання, не беручи до уваги перевидані “Школу гри на фортепіано” під заг. ред. О.Ніколаєва та репертуарні збірники для учнів ДМШ під редакцією Б.Милича, оскільки в сучасних програмах музичних шкіл спостерігається підвищений інтерес саме до новинок дитячої фортепіанної літератури.

\* Попереднє видання збірки було здійснене 1999 р. (упорядник І.Полякова).



Отже, на даному етапі розвитку музичної освіти в Україні критерії формування дитячого репертуару відповідають традиційним засадам національної фортепіанної педагогіки, найважливішими з яких є етнозорієнтованість педагогічного репертуару й урахування специфіки “музики для дітей” як особливої категорії музичного мистецтва. Водночас, слід наголосити на такому:

- поділ на вікові групи повинен здійснюватись з урахуванням особливостей дитячого сприйняття й забезпечувати об’єктивність оцінювання виконавських можливостей дитини згідно з її віком;

- з метою популяризації фортепіанних творів для дітей українських композиторів необхідно проводити дитячі фестивалі української фортепіанної музики, як засіб пропаганди національного музичного мистецтва;

- аналіз нотних видань за останні шість років дає підстави стверджувати, що видані фортепіанні твори для дітей українських композиторів відповідають сучасним вимогам дитячого репертуару, хоча, згідно із засадами національної фортепіанної педагогіки, слід надавати перевагу україномовним виданням.

1. Булкін А. Фортепіанний “Дитячий альбом”: шляхи становлення, поетика жанру: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – 170 с.
2. Ветлугина Н. Музыкальное развитие ребёнка. – М., 1968. – 124 с.
3. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. – Львів: Логос, 2001. – 222 с.
4. Драганчук В. Музыка як фактор психокорегування: історичний, теоретичний та практичний аспекти: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2004. – 273 с.
5. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 195 с.
6. Олійник О. Українська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наукова думка, 1999. – 105 с.
7. Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв’язки з музичною культурою Західної Європи // Матеріали науково-практичної конференції Асоціації піаністів-педагогів України. – Львів, 1994. – 116 с.

#### Нотографія фортепіанних творів для дітей, виданих у 2000–2007 рр.

1. Безкоровайний В. При ялинці: Збірка колядок для фортепіано / Ред.-упор. Т.Воробкевич. – Львів, 2004. – 15 с.
2. Білаш О. Тетянин альбом: Фортепіанні п’єси для дітей. – К.: Музична Україна, 2002. – 40 с.
3. Бобалік Я. Музичний дивосвіт. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2004. – 62 с.
4. Задерацький В. Дитячий концерт №1 для фортепіано з оркестром. Клавір / Упорядник Х.Блажкевич-Чаплін. – Львів: СПОЛОМ, 2003. – 38 с.
5. Задерацький В. Дитячі п’єси для фортепіано / Упор. Х.Блажкевич-Чаплін. – Львів: СПОЛОМ, 2003. – 17 с.
6. Заславець Г. Музичний світанок. – К.: Мелосвіт, 2007. – 72 с.
7. Кудрик Б. Твори для фортепіано / Ред.-упор. Т.Воробкевич. – Львів, 2005. – 52 с.
8. Маленький музыкант: Фортепіанний альбом / Автор-сост. М.А.Шух. – М.: АСТ; Донецк: Сталкер, 2005. – 5)5 с.: ил.
9. Маник В. Музичні замальовки. Збірка фортепіанних п’єс для дітей: Навчальний посібник / Ред.-упор. І.Новосядла. – Івано-Франківськ: видавець Третяк І.Я., 2007. – 52 с.
10. Мартиненко Г. Українські ноктюрни. – Львів: НВФ “Українські технології”, 2003 – 40 с.
11. Мейтус Ю. 12 дитячих п’єс. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – 32 с.
12. Музична скарбничка: Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 1 клас. Фортепіано / Ред.-упор.: О.Іванова, І.Корпан. – К.: Гроно, 2002. – 48 с.
13. Птушкін В. Фортепіанна музика для дітей. – К.: Мелосвіт, 2003. – 24 с.
14. Птушкін В. Пьесы и ансамбли для фортепиано. – Харьков: Фактор, 2006. – 96 с.
15. Пьесы и этюды: 2-й год обучения игре на фортепиано. – Харьков: Фактор, 2005. – 128 с.
16. Сасько Г. Мозаїка: Цикл дитячих п’єс для фортепіано. – К.: Гроно, 2004. – 52 с.
17. Сборник пьес: 1-й год обучения игре на фортепиано. – Харьков: Фактор, 2005. – 128 с.
18. Туркевич С. Фортепіанні твори / Упор. С.Павлишин. – Львів, 2005. – 56 с.
19. Українська фортепіанна музика: Навчальний посібник / Упор. Т.Завадська, О.Козачук. – К.: Музична Україна, 2004. – Ч.І. – 175 с.
20. Українська фортепіанна музика: Навчальний посібник / Упор. Т.Завадська, О.Козачук. – К.: Музична Україна, 2006. – Ч.ІІ. – 163 с.
21. Фільц Б. Фортепіанні цикли. – Тернопіль: Астон, 2002. – 82 с.
22. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді / Зібрала Т.Богданська. – Тернопіль: Астон, 2000. – Ч.І. – 90 с.

22. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді / Зібрала Т.Богданська. – Тернопіль: Астон, 2000. – Ч.І. – 85 с.
23. Шукайло Л. Альбом фортепіанної музики. – К.: Мелосвіт, 2005. – 36 с.
24. Шукайло Л. Пьесы и ансамбли для фортепиано. – Харьков: Издательский дом “Фактор”, 2006. – 98 с.
25. Эльгисер И. Кукольная фортепианная музыка: Цикл пьес для фортепиано. Миниатюры на темы кол-лекций кукол. – Снятын: Музыкальное издательство “В.Лазаренко”, 2005. – 60 с.
26. Юним піаністам / Упор. П.Серотюк. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – Вип.І. – 40 с.
27. Юним піаністам / Упор. П.Серотюк. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – Вип.ІІ. – 40 с.

*In this article the foundations of forming the piano pedagogical repertoire for children are considered at this point of development of the music education in Ukraine, the question of the music for children specificity are investigated, the children’s piano editions for the six last years are analysed.*

**Key words:** the children’s pedagogical repertoire, the piano art, the music education, the specificity of the music for children.

УДК 783.24

ББК 85.318.9

Ярослав Шипайло

#### МОЛИТВА “ОТЧЕ НАШ” У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИКІВ М.БЕРЕЗОВСЬКОГО, Д.БОРТНЯНСЬКОГО, С.ДЕГТЯРЬОВА

*Специфіка омузичення богослужбових текстів літургійної відправи є однією з найбільш цікавих й актуальних сторінок у творчості переважаючої більшості українських композиторів. Культурні надбання зумовлені культом Богопочитання в композиторській інтерпретації, окреслюючи індивідуальні риси стилю кожного митця, виявляють їх особистісну позицію на шляху до пізнання трансцендентальних істин сакрального дійства. З огляду на це вміст Божого Слова, проростаючи в людських серцях, довершує промисел Всевишнього, збагачуючи й преображаючи світ. Одним із таких текстів, який набув популярності в “композиторському полі” в кінці XVIII – поч. XIX століття, став канонічний текст Господньої молитви в музичній спадщині представників “Золотої доби”. Зміст хорових “Отче Наш” наповнений сутністю найважливіших інтенцій-прохань, закорінених у даному молитовному зверненні, дозволяє простежити глибину індивідуального композиторського втілення крізь призму пережиття сакральних істин одного з текстів канонічного передання в історичному контексті зазначеної епохи.*

**Ключові слова:** Бог, молитва, музика, композитори, інтерпретація, Отче наш.

Стаття розкриває особливості втілення канонічних слів Господньої молитви в композиторських інтерпретаціях митців епохи класицизму.

Актуальність тематики зумовлена потребою висвітлення на сучасному етапі принципів музичного втілення одного з текстів сакрального передання. З огляду на це подаються тези науковців: О.Цалай-Якименко [1], Б.Асаф’єва [2], М.Юрченка [3], М.Рицаревої [4; 5], Л.Корній [6], В.Витвицького [7], Л.Кияновської [8], С.Людкевича [9], М.Лисицина [10], Б.Кудрика [11].

**Мета:** Прослідкувати сутність органічного синтезу канонічного слова і музики крізь призму композиторської інтерпретації в добу Просвітництва на прикладі хорових “Отче Наш”.

Кінець XVIII ст. – “золота доба” українського храмового співу – знаменує завершення певного циклу розвитку сакрального музичного мистецтва, представленого творчістю М.Березовського, Д.Бортнянського, С.Дегтярьова, А.Веделя. Уся їх багатопланова спадщина просякнута музикальністю і, як зазначає О.Цалай-Якименко, “...сповнена глибинної духовності божественного осяяння” [1, с.425]. Загальнофілософський контекст цього часу окреслюється як доба Просвітництва. В Україні ідеї класичного західноєвропейського Просвітництва поширюються в другій половині XVIII ст. Музична творчість композиторів зазначеного періоду наповнюється чуттєво-сентиментальними рисами, які крізь призму емоційно-виразових інтонацій набувають характерних ознак у сприйнятті нового світу почуттів і настроїв. Особливо друга по-

ловина XVIII ст. у вітчизняному мистецтві проходить під знаком подальшого “обмирщення” культової музики. Як писав Б.Асаф’єв, “...рішуча секуляризація культової музики й водночас початок перетворення західної пісенної культури в світському міському музикуванні [...] усе це під колосальним впливом західноєвропейської музичної культури – належить XVIII ст.” [2, с.9]. Охарактеризований Б.Асаф’євим процес виявляється в культовому співі передовсім у стильовому спрямуванні музики. У своїй творчості композиторам другої половини XVIII ст. вдалося синтезувати надбання своєї національної культури з асимільованими елементами західноєвропейських традицій XVIII ст., зокрема італійськими. В українській музиці в цей час відбувається зміна стильової ситуації, з’являються ті нові тенденції, що були характерні для західноєвропейської музики зазначеного періоду. Значні зміни відбулися в жанровій системі: виникає духовний циклічний концерт нового стилю. У ньому посилюються зв’язки зі світським мистецтвом і з’являється нова якість музичної образності, заснована на яскравому відтворенні емоційних переживань.

Уперше в цьому жанрі слова Господньої молитви німецькою мовою були покладені в основу хорового концерту *Das Vater Unser* М.Березовським, який у вітчизняній музиці є родоначальником нового за формою й стилем хорового циклічного концерту. Принагідно варто зазначити, що до другої половини XVIII ст. у літургійній відправі богослужбового кола в більшості випадків існувала практика усного проказування, або речитативного декламування (розспівування) “всією спільнотою” [3, с.6] цієї молитви (як і Символу Віри), чим пояснюється той факт, що на сьогодні не віднайдено жодної давньої партитури цих частин літургії. У композиторській спадщині М.Березовського концерт *Das Vater Unser* піднімається до рівня контрастної циклічності, зберігаючи в собі лише деякі елементи з традиції барокового партесного концерту в поєднанні з класичними рисами (формування на класичній гармонії, використання гомофонно-гармонічної фактури).

Концерт був виданий у Лейпцигу 1813 р. Стосовно дати написання висловлюються припущення, що він був створений ще до від’їзду композитора з Петербурга до Італії. Про нього М.Рицарева зазначає: “Твір близький до жанру концерту за циклічною побудовою та принципом контрасту між частинами. Його музична мова повністю знаходиться у співвідповідності з європейською традицією. Характер музики медитативно-звеличений” [4, с.134–135]. Треба сказати, що автор цих рядків, з одного боку, підкреслює кожну з ознак концерту нового стилю, потверджуючи й визначаючи відповідність його написання в західноєвропейській традиції, а з другого, – представляє виключно духовним твором, характеризуючи його, як “медитативно-звеличений”. Висвітлюючи універсальність жанру хорового концерту, дослідниця зазначає, що він є “...жанр поліфункціональний: це і кульмінаційна частина літургії, і прикраса державної церемонії, і жанр світського музикування” [5, с.95], і далі наголошує: “Музика була тут не тільки звуковим доповненням канонічного тексту, але й вільним художнім мистецтвом, виявляючи й підтверджуючи композиторську індивідуальність та авторський престиж майстра” [5, с.97].

У даному творі композитор глибоко й вповні використовує змістовну ємність жанру. Господня молитва обіймає тут три перші частини концерту, а четверта і п’ята – вміщують у собі наступні після “Отче Наш” виголос священника “А яко твоє єсть царство і сила і слава Отцю і Сину і Святому Духові” та відповідь вірних “Амінь” (нехай так буде). Усі частини концерту написані в чотириголосому викладі й знаходяться між собою в контрастному зіставленні: темповому, тональному, метро-ритмічному (I ч. Poco adagio,  $\frac{4}{4}$ , g; II ч. Largo  $\frac{3}{4}$ , Es; III ч. Andante  $\frac{3}{4}$ , d; IV ч. Alla breve,  $\phi$ , d; V ч. Allgretto,  $\frac{3}{4}$ , g). Подібний контрастний виклад частин, як вже зазначалось, є новаторським у жанрі хорового концерту. Особливо важливу виразову роль у даному творі відіграє фактура. У I частині (прославлення), при напластуванні голосів, пануючим стає акордовий виклад, який надає композиції масивного й насиченого звучання. Largo (II частина) характеризується рухливістю й появою розспівів, тому що композитор, полегшуючи фактуру, вводить партію солістів (у подальшому цей прийом використовував М.Вербицький), надаючи твору чистішого й прозорішого звучання. Поява фігурацій у вигляді неакордових звуків, доповнюючи контрастний рух голосів, приводить до кульмінації, яка припадає на слова “і не введи нас” в III ч. концерту. Цікава аналогія в цьому випадку виникає із проведенням тем у хорових партіях від одного голосу до іншого, коли низхідний рух від домінанти до ввідного тону з розв’язанням у тоніку викликає алюзії з органом токатаю і фугою ре мінор Й.С.Баха. У М.Березовського тема благання “і не

введи нас во іскушеніє”, виражаючи глибокий драматизм незахищеності людини, відтворює богословську візію святих отців про віддаленість людини від Бога через гріхопадіння. IV частина написана у формі фуґи і, у порівнянні з відносно короткими імітаціями партесного концерту, є більш розгорнутою й мелодично яскравішою. Завершує цикл остання частина хорового концерту, в якій композитор майстерно використовує сольні номери із хоровим tutti, а в останньому епізоді (у своєрідній коді композиції) на виголосі “Амінь”, за рахунок метро-ритмічних, динамічних, поліфонічних засобів створюється образ могутньої величі Господньої в потвердженні Його волі.

Таким чином, композиторський задум *Das Vater Unser* М.Березовського, виражаючи цілком індивідуальні риси стилю митця, висвітлює особливу сторінку сакрального втілення тексту канонічного писання в контексті нового за формою й стилем циклічного концерту.

Ще одним цікавим зразком втілення тексту молитви “Отче Наш” у творчості М.Березовського є частина з Літургії, яка була написана композитором у Болоньї на початку 1770-х рр. На відміну від хорового концерту, в якому митець оновив трактовку жанру, Літургія, на думку М.Рицаревої, репрезентує яскравий приклад “...співвідношення [...] партесного і нового класичного стилів” [4, с.62]. Тут спостерігається властива майстрам партесного багатоголосся строгість фактури в поєднанні із класичною новизною гармонічної мови. Твердження М.Рицаревої збігається з думкою ще однієї відомої дослідниці. Так, Л.Корній, ведучи мову про літургію М.Березовського, визначає також ряд ознак, які пов’язують її з партесним співом. Використання імітацій, метрів, незазначених темпових та динамічних позначень, туттійних зіставлень, ансамблевих епізодів, дотримання постійного гармонічного багатоголосся, типового для партесних служб. Ґрунтуючись на вищевказаних рисах, характерних для партесної музики, музикознавець робить висновок, що “... при наявних зв’язках літургії з традицією партесної музики якість її емоційної виразності, тематизм і стилістика вже відповідають новому стилю духовної музики” [6, с.180].

У хоровому “Отче Наш” М.Березовського, фактура твору, на відміну від попередньо проаналізованого взірця, витримана в традиціях партесного співу (тенор – путь, верхній голос – супровід у терцію, або сексту, бас – гармонічна основа). Примітним є те, що композитор (при умовному текстовому поділі молитви на дві частини) прохання про “хліб насущний” подає в першій частині твору, підкреслюючи в такий спосіб значимість і богословське тлумачення цього прохання як “хліба небесного”. Наступний перелік прохань молитви (як прослави, так і благання), викладений композитором у формі мелодичної речитації (декламації). Ця декламаційність, виявлена в речитативному повторенні й плавному русі мелодії без широких стрибків, виконує об’єднуючу роль, в якій ритм підпорядкований силабіці тексту. Лаконічними мелодичними засобами композитор досягає глибокої емоційної виразності. Так, зокрема, в акордовій вертикалі простежується мелодизація голосів, що є однією із характерних особливостей фактури Березовського. Ймовірно є те, що композитор використав поспівку знаменного розспіву, зробивши аранжування відповідно до вимог музичного мовлення свого часу. Стосовно цього твору М.Рицарева зазначає, що викладення “... половинними тривалостями в розмірі  $\frac{3}{2}$ , є типовим для партесних творів епохи Катерини”. І далі: “Акорди змінюються кожні дві – чотири четверті [...] виникають тональні відхилення, яскраво виділяються тональні зіставлення на межі невеликих синтаксичних побудов. Свіжо звучать благальні каданси. Це риси старої гармонії. Але, загальна спрямованість тональних зіставлень у масштабах усієї форми підпорядковується логіці функційної гармонії. І в цьому помітна тверда рука майстра другої половини 18 століття” [4, с.63]. Як бачимо, музикознавець глибоко вникає в сутність співаної молитви, достеменно виявляючи риси стилю композитора й специфіку втілення канонічного тексту “Отче Наш” у композиторській інтерпретації М.Березовського.

Досліджуючи хорові втілення “Отче Наш” у творчості М.Березовського, варто відзначити, що композитор, чітко слідуючи за текстом молитви канонічного передання, органічно синтезує його власними засобами музичного мовлення, творячи істотно новий композиторський стиль, в якому значну роль відіграє інтенсивність гармонічного розвитку, зумовленого виразністю й колоритністю його втілення. В.Витвицький із цього приводу зазначає: “Дбайливість за тексти духовних творів, за передання їхнього змісту і правильну акцентуацію – це риса творчості, яку здавна доцінювали критики і слухачі” [7, с.85]. Незважаючи на впливи західної музичної культури, художній стиль композитора глибоко національний. За твердженням Л.Кия-

новської, спосіб розгортання мелодичної думки в Березовського – близький до типу розвитку, притаманного українській ліричній пісенності, та й багатоголосний виклад часто нагадує типову пісенну втору [8, с.70]. Панування гнучкого, емоційно наснаженого мелодичного голосу свідчить про переважаючу пісенну орієнтацію композитора. А талановите й оригінальне поєднання в його манері європейської композиторської техніки й українських фольклорних інтонацій знаменувало, на думку дослідниці, "...початок нового етапу в українському музичному мистецтві, втіленого згодом в дещо інших формах у хорових творах Д.Бортнянського та С.Дегтярьова" [8, с.70].

Два взірці хорових "Отче Наш" у Д.Бортнянського, як і вся спадщина композитора, незважаючи на гостроту критики на його адресу, наповнені характерними українськими національними ознаками (яскравою мелодійністю, глибиною почуттів, задушевністю й простотою музичного мовлення). М.Рыцарева зазначає: "...він володів дивовижним почуттям міри у співвідношенні простоти із винахідливістю [...] музичне мислення Бортнянського в самій його сутності [...] вокальне [5, с.91]. Ця винахідливість і вокальне начало надало його інтонаціям значимості й забезпечило їх життєдайністю. У своїй передмові до "Збірника літургійних і церковних пісень на основі народних пісень" Станіслав Людкевич, ведучи мову про занедбання й нерациональне плекання церковного співу в Галичині, порівнюючи хорові молитви "Ангел вопієше" і "Отче Наш" Д.Бортнянського і М.Вербицького, дійшов висновку, що за своєю структурою вони є близькими до народних наспівів [9, с.3–4]. Принагідно варто відзначити, що Бортнянський не випадково звернувся до релігійних сюжетів. Його композиторські спроби були безпосередньо пов'язані з аранжуванням старовинних піснеспівів (київського, менше грецького, знаменного й болгарського розспівів), де значною мірою виявився вплив українських півчих, а порівнюючи ці аранжування в редакції Бортнянського з їх оригіналами, неважко побачити спрощення мелодики й ритміки.

Аналізуючи два хорові прочитання "Отче Наш" у творчості Д.Бортнянського, варто зауважити, що кожна із цих композицій має ознаки класичного стилю. Виражені в інтонаційній опорі на побутові жанри, у чіткій розчленованості побудови тем з особливою підкресленістю заключних кадансів, вони, як і духовні концерти композитора, відзначаються плинністю й безпосередністю музичного розвитку. Значне місце в цих творах займає мелодика лірично-величального, урочистого характеру, на якій позначилися впливи української ліричної пісні, західноєвропейської вокальної та інструментальної класичної музики. На відміну від західноєвропейських класиків, темам Бортнянського притаманна невимуженість і ритмічна гнучкість, пов'язані з українською вокальною традицією. У ладогармонічному мисленні композитор повністю ґрунтується на розвиненій мажоро-мінорній гармонічній системі з властивою їй функційною взаємозалежністю тонів. Перша й друга частини кожного зі співаних "Отче Наш" композитора контрастують між собою як у вокальному плані, так і за емоційною насиченістю. Метроритмічний малюнок відповідає силабічним наголосам у тексті молитви. Прозорість і чистота гомофонно-гармонічної фактури, у поєднанні з внутрішнім багатством тонко диференційованих партій даних хорових звернень, справляє ефект стереофонічного звучання. На відміну від М.Березовського, Д.Бортнянський тлумачить прохання про хліб насущний, як про хліб на кожен день, поміщаючи цей текст до другої частини. У співаному варіанті "Отче Наш" Д.Бортнянського C-dur, композитор використовує повторення слів "і на землі" на динаміці *pp* – підкреслюючи потрібність Божої волі в особливій мірі на землі. Кульмінаційні епізоди в обох композиціях припадають у другій частині на шостому й сьомому проханні Господньої молитви на словах "во іскушеніє" і "от лукавого" (подібно як і у М.Березовського), указуючи на глибокий смуток і самотність людини в її духовній боротьбі.

Черговий приклад втілення канонічного тексту "Отче Наш" знаходимо в композиторському доробку С.Дегтярьова. Варто пригадати, що творча спадщина цього композитора була ніби перехідним етапом між ровесником Д.Бортнянським і А.Веделем, причому духовна музика С.Дегтярьова особливо близька за характерними ознаками до музики А.Веделя. Із цього огляду М.Лисицин, пишучи на початку 20 ст. про А.Веделя та С.Дегтярьова, відзначав, що "...за талантом і натхненням вони залишають за собою багатьох сучасних композиторів" [10, с.3–4].

Хорова інтерпретація "Отче Наш" у творчості С.Дегтярьова, як і в декількох попередньо розглянутих зразках, втілена в простій двочастинній побудові. Композитор слідує за текстом

молитви, дотримуючись змісту кожного її прохання та умовного поділу на виголос і дві частини, згідно з усталеною традицією. Мелодика С.Дегтярьова в "Отче Наш" вирізняється м'якістю й виразністю. Особливо відчутним у даному творі є використання композитором інтонаційних зворотів, притаманних українській пісні – романсу. На відміну від Д.Бортнянського і М.Березовського, композитор використовує в хорових партіях елементи розспівування, репрезентуючи тим свої стильові особливості композиторського прочитання Господньої молитви. Гармонічна мова даного звернення витримана в класичних канонах, а використання м'яких гармонічних барв композитором надає музиці теплого, ліричного, врівноваженого характеру. Функційна зміна акордів у процесі розгортання драматургічного сюжету сприймається з підвищеною гостротою, підкреслюючи тим самим значимість ключових слів молитви. Ладо-тональний план композиції витриманий у тональності Es-dur, наприкінці першої частини відхиляючись у B-dur, наповнює співане звернення світлими за настроєм фарбами. У другій частині твору, у момент кульмінації (на шостому й сьомому проханні Господньої молитви) композитор для більшої драматизації вдається до тонального зсуву в паралельний c-moll, а повторенням слів "ізбави нас" і "от лукавого" підкреслює молитовно-прохальний характер звернення.

Як бачимо із цього прикладу, підкреслено-емоційна, лірико-споглядальна образність у поєднанні з увиразненням українських національних особливостей дещо видозмінює специфіку втілення канонічних слів Господньої молитви у творчій інтерпретації С.Дегтярьова, але в цілому ґрунтується на класичних традиціях, заснованих М.Березовським і С.Бортнянським.

Таким чином, хорові прочитання Господньої молитви у М.Березовського, Д.Бортнянського і С.Дегтярьова, як і вся їх духовна спадщина на новому етапі "європеїзації" сакрального мистецтва, позначені рисами національної самобутності в розвитку традиції українського стилю духовної музики, слугуючи класичним взірцем для багатьох українських композиторів: М.Вербицького, І.Лаврівського, І.Воробкевича, Д.Січинського, Я.Лопатинського, В.Ярославенка, О.Нижанківського.

Розглянуті приклади хорових "Отче Наш" дозволяють простежити передумови й специфіку втілення канонічного тексту Господньої молитви в композиторському прочитанні митців Просвітництва. Окрім цього дані міркування, висловлені щодо хорових інтерпретацій "Отче Наш", дають підстави розглядати їх не лише в межах суто мистецької проблематики, але і як складне явище в контексті розвитку церковної музики.

1. Цалай-Якименко О.С. Київська школа музики 18 ст. – К.; Львів; Полтава, 2002. – 513 с.
2. Асаф'єв Б. Предисловие // Штелин Я. Музыка и балет в России 18 века. – Л.: Музыка, 1935. – 115 с.
3. Юрченко М. Вступительная статья // М.Березовский. Хоровые произведения. – К.: Музыкальная Украина, 1989. – 112 с.
4. Рыцарева М. Композитор М.Березовский. – Л.: Музыка, 1983. – 135 с.
5. Рыцарева М. Композитор Д.Бортнянский. – М.: Музыка, 1979. – 253 с.
6. Корній Л. Історія української музики. – К.; Харків; Нью-Йорк: М.П.Коць, 1999. – Ч.2. – 386 с.
7. Витвицький В. Максим Березовський: Життя і творчість. – Джерзі Сіті: М.П.Коць, 1974. – 94 с.
8. Кияновська Л. М.Березовський / Упорядник Я.Якубак. – К.: Музична Україна, 1994. – 80 с.
9. Людкевич С. Збірник літургійних і церковних пісень на основі народних наспівів. – Львів, 1922. – 73 с.
10. Лисицин М.А. Предисловие к исторической хрестоматии церковного пения. – Петербург, 1903. – 243 с.
11. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1995. – 127 с.

*Special features of setting to music the religious texts of liturgy are the most interesting and vital parts of creative work of the majority of Ukrainian composers. Cultural acquisitions called forth by the cult of God worshipping in the composers' interpretation outline individual features of style of every artist showing their personal position on the way to cognition of transcendental truth of sacrament. Therefore the substance of God's words sprouting in human hearts completes the acting of God enriching and changing the world. One of the texts that gained in the popularity with the so called "composers' field" at the turn of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries has become the canonical text of Lord's prayer in the musical heritage of representatives of the "Golden Age". The contents of the choral "Pater Noster" filled with the essence of the most important intentions and pleadings being rooted in the aforementioned prayer let us explore the depth of an individual composer's thought from a viewpoint of experiencing of sacred truth in one of the texts of canonical transference in the historical context of the given epoch.*

**Key words:** God, prayer, music, composers, interpretation, Pater Noster.



УДК 78.071.2:783.28

ББК 85.310.71

Дем'янець Ігор

## ЦЕРКОВНІ МОЛЕБНІ АНДРІЯ ГНАТИШИНА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТОВОЇ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються церковні молебні А.Гнатишина в контексті української культурної творчості другої половини XX століття та досліджується втілення українських співочо-молитовних традицій у принагідні богослужби.

**Ключові слова:** молебен, церковний розспів, традиційний спів, піснеспіви.

Андрій Гнатишин (1906–1995) належить до числа видатних діячів науки й мистецтва, які волею долі опинилися далеко від України й протягом багатьох десятиліть продовжували на чужині плідно працювати на мистецькій ниві. Він майже сорок років, з 1956 до 1995 року керував хором церкви святої Варвари у Відні, яка вже понад два сторіччя є одним зі світових духовних центрів українства, що акумулює надбання національної культури й репрезентує їх європейському суспільству. Андрій Гнатишин був, насамперед, композитором-практиком, котрий все своє життя віддав роботі із церковним хором, тому значна частина творчого доробку А.Гнатишина репрезентує саме хорову духовну музику.

Серед багатої, жанрово й стилістично різноманітної богослужбової творчості А.Гнатишина значне місце займають церковні молебні. Ймовірно, що, звертаючись до цих жанрів, А.Гнатишин орієнтувався на відомі йому зразки цього жанру, представлені у творчості К.Стеценка; малоймовірно – П.Козицького, М.Вериківського, М.Яциневича, Ф.Попадича, оскільки вони донедавна не були відомими навіть найвужчому колу фахівців.

Варто наголосити, що, багато років працюючи у сфері літургічної музики, досконало володіючи її співочими традиціями, крім того, виплекавши потенціал власного хорового колективу в цілковитому розумінні специфічних особливостей церковної творчості, А.Гнатишин мав значні переваги, порівняно з іншими композиторами того часу, у власному виборі стилістичних засобів та плідної праці. Тому ці твори наділені вражаючим багатством української богослужбової традиції, справжньою натхненністю їх автора. Андрій Гнатишин сам постійно наголошував, що першочергове його завдання полягає в тому, щоб зберегти скарб українського духовного співу в його чистоті, очистити від зайвих і чужих нашарувань: “Передусім очищено наш літургічний хоровий спів від творів чужих композиторів, як: Нанке, Сарті та інші, а також від типово московських, а присвоєно і використано староукраїнські, тобто київські розспіви Печерської Лаври та галицькі... З часом хор присвоїв їх, і нині хто зайде до церкви святої Варвари на Службу Божу, почує літургічні співи, тропарі, прокімени в цьому стилі” [5].

В Україні літургічна музика А.Гнатишина активно використовується в музичному оформленні богослужб та концертному хоровому виконавстві. Водночас, збагативши хоровий репертуар багатьох колективів, ця сфера музичної творчості композитора до цього часу не стала предметом вивчення українських мистецтвознавців. Окремі статті музикологів Л.Кияновської [6; 7], С.Кожушко [8], В.Шульгіної [15] є джерелом пізнання важливих аспектів життя митця, повідомлень про культурно-мистецький і громадський резонанс його творчості. У поодинокій монографії “Диригент і композитор Андрій Гнатишин: матеріали до біографії” [4], що має важливе значення для належного вшанування творчості композитора, у зв’язку зі спрямуванням цієї публікації характеристика його церковної музики й супутніх композицій здійснена побіжно. Тому висвітлення проблем, пов’язаних із аналізом церковно-музичної творчості А.Гнатишина, є актуальним завданням вітчизняного музикознавства.

Тож головна мета даної розвідки – розглянути церковні молебні А.Гнатишина в контексті української культурної творчості другої половини XX ст.

Три молебні: до рівноапостольного князя Володимира для мішаного хору (1984), Пресвятої Богородиці (1988), Христа Чоловіколюбця (1989) А.Гнатишина – являють собою яскраву й доволі рідкісну сторінку української церковної музики: це молебні з канонам. Важливою ознакою цих творів є збереження автентичних особливостей церковних розспівів, дотично виявлене в зазначенні походження розспівів. Працюючи над циклами, А.Гнатишин зберіг характерні для жанрових різновидів риси в концепції традиційного співу.

Їх структурування закономірно відтворює особливості богослужбового чину молебню. Початковий розділ усіх указаних творів містить у собі такі молитовні піснеспіви: вступне “Амінь”, “Царю небесний”, “Трисвяте”, “Пресвята Тройце”, “Господи помилуй” та “Отче наш” (буквально повторені у всіх трьох молебнях). Після них співається канон – відповідно св. Володимиру (див. нижче), Богородиці та Ісусу Христу (в останньому випадку, також згідно із церковним правилом, співається й канон Богородиці, окремо не виписаний, що також вмотивоване українськими богослужбовими традиціями).

Отже, після вступного “Амінь” – відповіді на канонічне священиче проголошення “Благословен Бог наш...”, композитор розспіває молитву “Царю небесний”. Її основний текст доручено альту; при цьому її розспів відбувається за канонами церковного читання. Це псалмодійний речитатив виключно на одному звуці; і тільки остання фраза – “і спаси, благий, душі наші” – містить незначну мелодизацію (саме це дозволяє припустити орієнтацію на традиції стилістики знаменного розспіву, де остання фраза містить ключову для всього піснеспіву поспівку). За витриманих педалей у хоровій партитурі (хоча гармонічний план достатньо рельєфний), така строгість сприяє створенню особливої урочистості й зосередженості.

“Трисвяте”, “Пресвята Тройце”, триразове “Господи помилуй” і мале славослов’я, які є наступними вступними молитвами, витримують започаткований тон і колорит, поглиблюючи “сугубість” молитовного настрою. Відсутність сольної партії, вочевидь, покликана підкреслити загальнонародний характер молитов. Після цього розгортається простір однієї з головних християнських текстів – Господня молитва “Отче наш”. Жодного контрасту із попереднім текстом: той же фактурний тип, тональність. Початкове звертання – типова формула (θ. ε η) одразу зорієнтовує й на приналежність до традицій стилістики цієї молитви в українській творчості. Цей специфічний колорит водночас відтінений певним своєрідним нюансом: типові церковні звороти із характерною зміною функційних значень набувають модальної гнучкості внаслідок дотримання композитором просодійного чинника тексту. Нерівноскладова, несиметрична метро-ритміка, стримане, але виразне застосування елементів розспівності, що підкреслюється укрупненням тривалостей у щофразових “кадансах”; голосоведення при цьому виразно надає фактурі асоціацій зі стрічковим багатоголоссям.

Таке наповнення першої частини двох молебнів, виконане з повною відповідністю до обрядових закономірностей (потрібно наголосити, що саме вони є домінуючим чинником у цьому розділі), належним чином готує до їх основного розділу.

У “Молебні до Пресвятої Богородиці” його відкриває тропар четвертого гласу “До Богородиці удаймося широ ми”, що малим славослов’ям (“Слава Отцю і Сину...”) відокремлений від другого розділу (“Ми недостойні, Богородице...”) цього канонічного тексту. Партитура цього фрагмента показова типом фактурного “руху”, в яких проступають традиції київського розспіву – псалмодійне проспівування тексту перемежується суміжношабельними тризвуковими чи секстакордовими послідовностями; особливо показове в цьому відношенні мале славослов’я, що й темброво (дуєт тенора й альту, суцільна вертикальна терцевість) наближується до ознак монастирського розспіву. До того ж, стилістика розспівів проглядається в широкоюсяжних фразах (що дорівнюють текстовим і цілком зберігають їх просодичну структуру, включно з імітуванням ритмічно вільного проказування – хором – словесних формул).

Цікаво інтерпретує А.Гнатишин стилістику прокімна, особливо короткого піснеспіву на текст тільки одного стиха псалма, у цьому випадку – “Пом’яну ім’я Твоє, у всякім роді і роді” (Пс. 44, 18) і стиха “Всяке дихання” на глас четвертий. Показово, що цим піснеспівом передусім виписане композитором проголошення “Мир всім. Будьмо уважні”. За церковними приписами, щонайважливішу роль у виконанні прокімна повинен відігравати канонарх (у пізнішій традиції – дяк). Цікаво, що митець звертається до традицій щоденного виконання (оскільки святковий виконується за чином великого прокімна, із трьома стижами). Отож у стилістиці прокімна й стиха роль імпульсу відіграє загальнохорова унісонна формула; унісонність виразніше проступає у фактурі стиха, хоча тут дивовижно відбувається звернення до симетричної ритміки та посилення гомофонно-гармонічних засад (очевидно, унаслідок бажання посилити пісенні чинники на противагу чинникам розспіву).

Наступний блок типових пісенних формул “Господи помилуй”, “І Духові твоєму”, “Слава Тобі, Господи, слава Тобі” у ритуалі використовується перед читанням Євангелія. Важливо, що

початкове прохання “Господи помилуй” розгортається з того ж унісонного заспіву, що й прокімен та стих, і тільки поступово наближується до типових в українській традиції ритуально-співочих формул.

Після цих фрагментів композитор розспіває один із найважливіших у Богородичному молебні прохальних текстів “Пресвятая Богородице, помилуй нас” (10 разів), який є базовою формулою приспіву традиційного канону. Тут знову посилено дію чинників стрічкового багатоголосся (із промовистими терцевими, секстовими або секстакордовими паралелізмами), цілковитого домінування текстової основи, що розсвічується шляхом зіставлення ладо-тональностей у межах терцевого співвідношення (типовий для киево-лаврського співу паралельний мажоро-мінор). Надзвичайно виразними є відтінки, які досягаються при квазі-респонсорному продовженні жіночого розспіву чоловічими голосами (7–9 “варіація-повторення”). Подальше розсвічення тексту варіацій відбувається внаслідок фактурних “розширень” (10–11, тутті; діапазон сягає трьох октав) – “стиснень” (12–16, діапазон іноді звукується до децими), динамічних зіставлень (F–P). Ця частина молебню, отже, винятково яскраво репрезентує осягнення композитором українських богослужбових традицій, його особливого пієтету до київського церковного співу.

Наступний розділ характеризується наявністю кількох молебних стихир 2-го гласу: “За всіх Ти молишся, благая” (на подоби “Коли з дерева”) і “Усіх скорботних радість”, перемежованих стихами “Пом’яну ім’я Твоє, у всякім роді і роді” (тутті) та “Слухай, дочко, і нахили вухо твоє” (жін. склад). Тут, як і в літургичних піснеспівах українських композиторів першої половини ХХ ст., виразно виявляється вплив інтонаційного розвитку на формотворення за точного збереження структурних особливостей – рядковості будови поетичних строф (з типовими для церковного співу ритмічними подовженнями останнього складу). Митець не застосовує жодних концертно-експресивних засобів; внутрішня змістовність передана ним максимально лаконічними засобами, з рядковими варіантно-варіаційними відтінюваннями фактурно-ритмічного типу руху (на основі застосування принципів послівково-строфічних форм), що назагал формує стійке враження наскрізного розгортання музичного тексту.

Центральний розділ молебню, його кульмінація – масштабний варіаційний “**Радуйся, Пречиста Діво**”. Тут знаходять найвищі прояви інтонаційні та стилістичні засади, використувані в попередніх частинах, що посилює драматургічну цілісність твору. А.Гнатишин досягає виняткової єдності псалмодійних і розспівних чинників, що виявляються першорядною інтонаційною основою молебню. Тут зустрічаються не тільки вже відзначені терцево-секстові паралелізми, багаторазові повторення тризвукових формул, а й розгорнутіші, ніж раніше (що сягають у розспівах складу квартового амбітусу), пощабельні звороти. Надзвичайною виразністю позначено введення унісонного розспіву тексту малого славослов’я тенорами й басами, що нагадує або традиції сільського, або й (за належної якості виконання) давнього, монодійного співу, а за загального переважаючого силабо-тоніки, тут виявляються й засади мелізматичного розспіву, такі рідкісні в богослужбовій творчості А.Гнатишина. Щодо інших, кульмінаційних за значенням, прийомів, потрібно відзначити фактично шестиголосе насичення фактури в межах достатньо обмеженого діапазону (ундецима), загальнохоровий октавний унісон або октавне дублювання в басовій партії, що радикально посилює ефект просторовості.

Певною драматургічною “компенсацією” є екстеніальні формули “Господи помилуй”, що, утім, знову переростають у тріумфуюче славослов’я Відпусту (“Чеснішу від херувимів”, “Слава Отцю і Сину”, “Господи, помилуй”, “Аміль”).

Аналогічні стилістичні засади виявляються й у піснеспівах (“Нині вселенна радується” (тутті), величання “Величаємо Тебе, життєдавче Христе” (2 строфи), прокімни четвертого гласу “Восклиціте Господеві вся земля” і “Усе, що живе, нехай хвалить Господа”, благання “О Пресвяте серце Ісуса, помилуй нас”) та екстеніальних звертань “Молебня до Христа Чоловіколюбця”. Це дозволяє припустити, що А.Гнатишин у цих богослужбових циклах орієнтувався на певні нормативні уявлення про особливості цих композицій, а також – на творчість провідного українського композитора в галузі церковної музики того часу – О.Кошиця. Поза сумнівом, вплив останнього виявляється рельєфно й потужно; нарешті, це зумовлено незаперечним авторитетом О.Кошиця в галузі традицій київської церковно-співочої школи поміж інших митців діаспори, що зверталися до церковної музики. Проте А.Гнатишин у аналізованих творах значно

поміркованіше використовує хорові ресурси; не прагне він і до модифікації та інтенсивного (чи надто експериментального) розвитку традицій українського богослужбового співу.

Істотно масштабніший **Молебен до св. Володимира**, написаний кількома роками перед іншими аналізованими творами, вирізняється важливими характеристичними нюансами. Ідеться про вагу чинника сольного розспіву в основній частині твору: це стихи “Підняв я вибраного з людей моїх”, “Бо рука моя заступить його” із славослов’ям “Слава Отцю і Сину...”; прокімен, глас третій “Співайте Богові нашому, співайте”; стихи соло “Всі народи заплещіте руками” і “Помилуй мене, Боже, по великій милості Твоїй” в основній частині молебню, опорою яких є принципи силабічного розспіву. Сольні заспіви у слідуєчому розділі канону у співвідношенні із хоровими партіями виразно апелюють до принципів респонсорного співу (прийом, не використуваній у наступних творах цього жанру). Водночас інтонаційно багатшою є й хорова партитура цього розділу, де поєднуються різні типи розспівів (силабічного й мелізматичного). Мінливість метро-ритміки, враження інтонаційної свободи в межах окремих послівкових формул сприяють підкресленню смислових нюансів сакральної текстової основи. Водночас усі засоби, використані композитором, цілком перебувають у полі автентичних традицій українського церковного співу.

Отже, проаналізовані молебні А.Гнатишина посилюють значущість висновку про свідоме й послідовне культивування митцем українських материкових церковно-співочих традицій, про його прагнення зберегти і, наскільки це можливо в умовах діаспори, пропагувати як одне з найцінніших надбань національної культури.

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. – К.: Український світ, 2002. – 440 с.
2. Ворох С. Наша пісня безсмертна // Америка. – 1966. – 8 жовтня.
3. Гнатишин А. В чому краса і мистецтво співу? // Українське слово. – 1959. – 28 червня, 5 липня.
4. Диригент і композитор Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії / За ред. Т.Данник. – Відень, 1994. – 226 с.
5. І.Калинець. Зустріч громадянства з композитором Андрієм Гнатишином: Буклет – Львів, 1990.
6. Кияновська Л. Основні етапи музичних зв’язків західної України й Австрії: спроба історичної систематизації // Подорож до Європи / Упор. О.Гаврилів, Т.Гаврилів. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. – С.116–132.
7. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи // KALOPHONIA. – Львів, 2002. – С.140–149.
8. Кожушко Є. Андрій Гнатишин // Київська старовина. – 2006. – №3. – С.161–167.
9. Костюк Н. До проблеми жанрової типології сучасної духовно-музичної творчості // Матеріали до Українського музикознавства. – К., 2003. – С.48–54.
10. Костюк Н. Християнські богослужбні канони та етнокультурні чинники у сучасній українській духовній творчості // Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наук. праць. – К., 2002. – Вип.1. – С.43–49.
11. Плешкевич Ю. “Богородице Діво” // Українська думка. – 1960. – 4 серпня.
12. Федорів М. Враження з переслуханої касетки і рефлексії // Свобода. – 1991. – 11 травня.
13. Федорів М. Українські богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. – Івано-Франківськ, 1997. – Т.ІІІ.
14. Шарко Б. Композитор і диригент Андрій Гнатишин // Українське слово. – Париж, 1990. – 14 січня. – С.8–11.
15. Шульгіна В. Музично-просвітницька діяльність українського диригента і композитора Андрія Гнатишина в Австрії // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського і збірник наукових статей. – К., 2001. – Вип.17. – С.276–285.

*In the article in the public prayers of Anrey Gnatishin are looking at in the context of the Ukrainian culthead creation of the second part of the XX century and they are discovered in the Ukrainian sing-prayer tradition in the prynagid God service.*

*Key words: public prayers, church’s sings, traditional sings, song-book.*

УДК 783.65  
ББК 85.314.04

Наталія Старюченко

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКИХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ,  
НАПИСАНИХ НА ІНОНАЦІОНАЛЬНІ ТЕКСТИ

У статті розглядаються інтеграційні процеси в українських камерно-вокальних творах, написаних на тексти інонаціональних поетів. Здійснюється їх порівняння в різні періоди історичного розвитку культури на Україні.

**Ключові слова:** камерно-вокальна творчість, інтеграція, інваріант.

Україна здавна мала багатоманітні культурні зв'язки з іншими європейськими культурами, зокрема в галузі мистецтва. Проте в спеціальній літературі вони вивчені ще далеко не у всіх ракурсах. Саме це зумовлює актуальність даної роботи – розгляд таких важливих аспектів художнього діалогу як інтеграційні процеси в камерно-вокальних творах українських композиторів, написаних на тексти інонаціональних поетів.

Ця тенденція в українській музиці була започаткована ще у творчості М.Лисенка. Його інтерпретація віршів німецького поета Г.Гейне чи не найцікавіша в українській музичній культурі. Згодом у творчості українських композиторів з'являються вокальні твори на слова китайських поетів (Б.Лятошинський), а також японських (М.Колесса, Ю.Іщенко, П.Грабовський), ірано-персидських (М.Дремлюга), англійських (Б.Лятошинський, К.Цепколенко), вірменських (Ю.Мейтус, Ф.Надененко), індійських (П.Козицький) та ін. Використовуючи зарубіжну поезію, автори камерно-вокальних творів пропускають її крізь призму власних національних традицій, створюючи так званий інтеграційний інваріант.

У чому ж виявляються ці інтеграційні процеси? Звернемось, наприклад, до вокального циклу М.Дремлюги на вірші іранського поета XI ст. Омара Хайяма “Пісні кохання – роздуми”.

Вірші О.Хайяма були близькими творчій натурі композитора через їх оптимістичне світосприйняття, прославлення величч людського духу, віру в безсмертний творчий розум людини, різноманітні ліричні роздуми, радісні й сумні настрої тощо.

Уважно вчитуючись у текст, композитор створив чудові вокальні мініатюри. Як і рубаї\* О.Хайяма, романси М.Дремлюги вирізняються витонченістю барв, лаконізмом та емоційною стриманістю. Ці особливості йдуть від віршованого жанру, в якому працював поет\*\*.

Але спочатку звернемось до перекладів, які лягли в основу циклу М.Дремлюги і стали однією з фаз діалогічно-інтеграційних стосунків. У роботі перекладача А.Садомора “Sub aliena umbra. Під чужою тінню” [13] висловлюється цінна думка, що під час перекладу іншомовного тексту важливе значення має збереження підтексту, зв'язок зі стилем, контекстом, розуміння перекладачем психології мовлення, логіки іншомовного тексту. А, проводячи паралелі з музичним мистецтвом, на думку А.Садомори, важко сказати, хто в більшій відповідальності: перекладач, який перекладає, чи композитор, який кладе поетичний текст на музику. Різниця в тому, що літературний переклад набуває самостійної вартості й існує незалежно від оригіналу, а музика єднається з текстом, стаючи нерозривним цілим із ним.

Російською мовою здійснено чимало перекладів рубаї Хайяма з використанням різноманітних віршованих розмірів. Дремлюга для свого циклу вибирає переклади чотирьох перекладачів: І.Тхоржевського, О.Румера, Л.Некори та М.Сельвинського.

І.Тхоржевський був одним із перших, хто переклав російською збірку віршів О.Хайяма. У своїх перекладах він намагався створити російські чотиривірші як щось рівнозначне персидським рубаї. Усі переклади І.Тхоржевського виконані одним розміром – п'ятистопним ямбом, точно дотримуючись римування рубаї. Наприклад:

Ловушки, ямы на моём пути.  
Их бог расставил. И велел идти.  
И всё предвидел. И меня оставил.  
И судит тот, кто не хотел спасти [1].

Настрій та основна думка рубаї передані вірно, хоча перекладач помітно відступив від оригіналу. У дослівному перекладі:

Две сотни ловушек ты расставил на моём пути,  
Ты говоришь: убью тебя, если наступишь на них.  
Сам ты расставил ловушки и всякого, кто наступит на них,  
Ловишь и убиваешь. И ослушником зовёшь [1].

Не меншої уваги заслуговують переклади віршів О.Хайяма, виконані Л.Некорою, О.Румером, М.Сельвинським.

Так, Л.Некора, перекладаючи рубаї російськими чотиривіршами, надав їм віршований розмір – восьмистопний ямб із цезурою посередині, відтворюючи схему римування рубаї, наслідуючи логіку поетичного висловлювання Хайяма. Узагалі переклади Некори характеризуються високим ступенем точності.

Найближче за інших російських поетичних перекладачів, які звертались до поезії Хайяма, у вирішенні складної проблеми ідейно-художньої адекватності вдалося підійти Румеру. Для передачі рубаї він використав п'ятистопний ямб, що за кількістю складів дорівнює розміру рубаї. Строга лаконічна форма російських чотиривіршів, які римуються за схемою ААВА як справжні рубаї, викликає ті ж відчуття мистецької спаяності слів у поетичних рядках, їх афористичності. Багато перекладів Румера до сьогодні вважаються найкращими за точністю та поетичністю. Недарма саме вони переважають у вокальних творах М.Дремлюги. Особливості віршованого розміру рубаї втілюються в регулярній акцентності та періодичності метроритміки вокальної партії. Але відсутність симетрії в римуванні рядків віршу композитор часто компенсує повторенням першої строки, досягаючи струнності у формотворенні ААВАА.

Увагу композитора привернули лаконічність та афористичність віршів, у яких Хайям прославляє красу та духовну велич людини. Як перекладачі у своїх перекладах намагались якнайточніше передати художньо-поетичний світ рубаї, так і Дремлюга намагався дотримуватись точності в переданні емоційних барв. У його романсах немає “повені почуттів”, великих драматичних злетів, але є тонке нюансування. Домінують весняні мотиви розквіту природи, життя та почуттів (“Троянди пелюстки свіжіші навесні”, “Моя красуня”, “Не згадуй про минуле”, “Коли своє вбрання фіалка розцвітить” та ін.) У деяких романсах представлені лірико-філософські роздуми про любов, красу і щастя, іноді вони овіяні журбою (“Краса моя ясна йде на бальзам в людей”), або навіть гіркою серцевих страждань (“Ніч”, “О, горе, горе серцю”).

Цикл “Пісні кохання, роздуми” має певну логіку розвитку сюжетної лінії. Так, у №1 “Краса моя йде на бальзам в людей” закладено основну філософську ідею циклу: “...хто посміхнувся лиш мить одну, роками плакати буде...”. У №2 “Троянди пелюстки свіжіші навесні” – герой оспівує весняні почуття кохання, не бажаючи думати про зиму й холоди, “...бо вони завжди сумні...”. У №3 “Моя красуня” герой п'яніє від шаленого щастя, але вже в №4 “Ніч” це щастя зникає й залишається лише смуток та самотність: “Так, ти пішла”, далі герой намагається втекти від свого горя, випивши вина (№5). А в №6 “От знову день минув” через певний проміжок часу він розуміє, що не можна впадати в розпач, треба далі жити, не згадуючи про минуле (№7 “Не згадуй про минуле”). У №8 “Коли своє вбрання фіалка розцвітить” герой славить того, хто може себе перебороти й жити теперішнім, майбутнім, а не минулим. Слова “...об граніт бокал з вином розбити...” символізують саме розрив з минулим. Спроби знайти іншу ціль у житті ми бачимо в №9 “О горе, горе серцю, де пристрасті нема” і початок нового життя – у №10 “В мечеть зайшов я тихо”.

Розвиток сюжетної лінії не є єдиним засобом циклізації. Об'єднуючим моментом є і тональна драматургія. Перший і останній номери написані в Des-dur, який обрамляє цикл. Енгармонічна модуляція в №1 через D7 в F-dur на словах “...хто посміхався лиш мить одну...” проявить себе як основна тональність у №3 “Моя красуня”, де “посміхається” щастя герою. А в №4, де це щастя трагічно зникає, з'являється cis-moll, однойменний мінор до початкової тональності (якщо енгармонічно переосмислити cis-moll ∞ des-moll). Філософські роздуми про життя, дані в d-moll (№5, №6), і просвітлення наприкінці циклу демонструються поверненням у мажорну сферу B-dur (№7), G-dur (№8).

\*Рубаї (араб. букв. – учетверений) – у поезії народів Сходу афористичний чотиривірш із римуванням ААВА [12, с.1144].

\*\*Рубаї – виключно персидський поетичний жанр, чисто народний, не запозичений з арабської літератури. Першим у письмову поезію такі чотиривірші ввів Рудаки. Омар Хайям утвердив внутрішні закони рубаї та трансформував цю форму в новий філософсько-афористичний поетичний жанр. Кожен чотиривірш у нього – це маленька поема [12, с.1144].



Кожний романс циклу М.Дремлюги має свій характерний музичний зворот – тобто інтонаційне зерно, яке звучить, як правило, на початку твору, як епіграф у вокальній партії або у фортепіанній. Наприклад, у романсі “От знову день минув” тематичне зерно спочатку звучить у партії фортепіано підкресленими половинними тривалостями на фоні легкого арпеджованого акомпанементу шістьнадцятими (тт.1–6). А потім це “зерно” ніби “проростає”, стаючи основою тематичного розгортання в партії соліста (тт.7–12).

У романсі “Ніч” такою інтонацією-зерном стала низхідна секунда, яка також спочатку дана в партії фортепіано (тт.1–8). Кілька разів повторюючись, вона вдало створює почуття самотності й туги. А потім ця ж поспівка точно проводиться в першій фразі вокальної партії на словах “Замерли віти. Ніч” (тт.9–12). На розгортанні цієї інтонації побудовано й крайні повні смутку розділи. Причому тут вона повторюється декілька разів “дослівно” (1 розділ – тт.9–16, 3 розділ – тт.38–42). А в середньому, драматично-схвильованому розділі ця поспівка проводиться в дещо зміненому варіанті, прагнучи вгору (тт.21–22, 26–28), та в збільшенні в кульмінації на фоні схвильованих тріолей (тт.28–29).

У романсі “Не згадуй про минуле” у фортепіанному епіграфі (тт.1–2) проводиться мелодична фраза, на якій буде побудовано всю вокальну партію. Із цієї поспівки починається кожний рядок чотиривірша (тт.6–7, 10–11, 17–18).

Можна вважати, що використання таких поспівок-зерен у вступі кожного романсу не було випадковим. Бо за традицією іранської музичної культури, вокальні твори починалися чіткою, заданою послідовністю звуків певного макама.

Якщо торкатися питання ладового забарвлення, то треба відмітити, що композитор не використовує звукоряди іранської музики – дестгахи<sup>\*\*</sup>. Він не виходить за межі мажоро-мінорної системи, але збагачує її хроматикою з модуляціями та відхиленнями в далекі тональності (№1 Des – F – Des; №4 cis – se – csi; №10 Des – Es – Des).

Таким чином, можна зробити висновок, що у своєму вокальному циклі М.Дремлюга демонструє різноманітні діалогічні відношення. І, насамперед, інтеграцію східної поезії та європейського мислення в сенсі образних паралелей, поєднанні деяких ознакових якостей інонаціональної культури із сучасними та індивідуально-стильовими рисами.

Такі ж тенденції можна відмітити і в циклах “Шість японських віршів” Ю.Іщенко, “В краю квітучої вишні” М.Колесси, “Із японських хокку” П.Грабовського. І в романсах, написаних на вірші західноєвропейських поетів, яких також хвилюють і взаємини особистості й дійсності, і проблеми сучасності, і події, які вже ввійшли в історію, але до сьогодні ще мають загальнолюдську цінність. Наприклад, романси Лисенка на вірші Г.Гейне (“Коли настав чудовий май”, “Не жаль мені”, “Чого так поблідли троянди ясні” та ін.), Б.Лятошинського на слова того ж Гейне (“Мені снилося”, “Стародавня пісня”), Ф.Геббеля (“Прокляте місце”), Метерлінка, П.Шеллі (“Я ласк твоїх страшусь”, “Минулі дні”), П.Верлена (“І місяць білий”), К.Цепколенко на поезії М.Кнайпа (цикл “Поза обрієм”) та ін.

Таке ж важливе значення в інтеграційних процесах відіграють соціально-історичні й культурні умови життя композиторів.

Наприклад, Лисенко, інтерпретуючи поезію Г.Гейне, орієнтуючись на традиції романтиків, проходить повз іронію й сарказм, парадокси “високого” почуття й “низьких” реалій у віршах поета. Він концентрує свою увагу на ліричному боці, зіставленні образів природи й людських переживань. Наприклад, у романсі “Коли настав чудовий май”, світла лірична музика з кантиленною мелодикою розкриває щасливе почуття кохання, якому співзвучні образи весняної природи; у романсі “Чого так поблідли ці рожі ясні” передаються переживання ліричного героя, якого покинула кохана. До того ж Лисенко, як вихованець Лейпцигської консерваторії, звичайно спирається на вершинні здобутки представників німецько-австрійської школи у відтворенні “гейнівського слова”: Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Мендельсона. Лірико-психологічне

\*Макам – універсальний принцип розгортання в арабській класичній музиці, який включає такі аспекти, як модальна (звукорядна організація, тип метроритміки, психоемоційний модус), який втілюється в мелодій-моделі [10, с.320].

\*\*Дестгахи – звукоряди, які включають інтервали в чверть та три чверті тону. Дестгахи діляться на сім основних: шур, махур, хумаюн, сегах, чехаргах, нава, раст [10, с.320].

прочитання поезії Гейне цими композиторами-романтиками мало великий вплив на вокальне письмо українського композитора. Однак романси Лисенка не можна називати простим наслідуванням. Композитор знаходить свій неповторний стиль, свій інтеграційний інваріант, також спираючись на традиції народної ліричної пісні, пісні-романсу, що мали популярність у першій половині XIX ст. в Україні.

По-іншому створює свій інтеграційний інваріант Б.Лятошинський.

Перша третина XX ст. – це переломний етап в соціально-історичному й культурному розвитку України. Це призводить до суттєво нових процесів у музичному мистецтві. З’являються інші духовні цінності та ідеали. На зміну романтичним тенденціям приходять експресіоністичні і символічні. Саме їх можемо відзначити у вокальних творах Бориса Лятошинського, написаних у ранній період творчості на слова Г.Гейне та інших західноєвропейських поетів. Композитор переставляє акцент із хвилюючої лірики гейнівського вірша на містичні елементи (що відповідає експресіоністичним тенденціям) і підкріплює це виражальними засобами: мелодикою речитативно-декламаційного складу, характерним гармонічним фоном у фортепіанному супроводі, експресивність якого забезпечується, головним чином, великими септакордами, широкими інтервалами (септима, нона) та відходом від тонального мислення.

Кожне слово німецького поета композитор передає гнучкою, рельєфною, індивідуалізованою інтонацією, продовжуючи лінію, що виникла на межі XIX–XX ст. у “віршах з музикою”, де образи й інтонації тексту є основоположними й визначають весь хід музичного розвитку (наприклад, “Стародавня пісня” №3 ор.5, сл. Г.Гейне, “Прокляте місце” №1 ор.6, сл. Геббеля, “В піску на дальнім перехресті” №3 ор.6, сл. Гейне та ін).

Таким чином, можна зробити висновок, що камерно-вокальні твори українських композиторів, написані на тексти інонаціональних поетів, є інтеграційними інваріантами, в яких, по-перше, інтегруються образи інонаціональної поезії з мисленням українського композитора і, по-друге, поєднуються, відтворюючись по-новому, деякі ознаки інонаціональної культури з національними українськими й індивідуально-стильовими рисами композитора. Це зближує культурні традиції й народжує певні музичні моделі зінтегрованого типу.

Цікавість сучасних композиторів до інонаціональної поезії не втрачається й сьогодні. Рубіж XX–XXI ст. характеризується суттєвими оновленнями світоглядних позицій, духовних орієнтирів сучасних авторів, що не може не впливати на розвиток музичного мистецтва. Цей період ще позначений рядом цікавих пошуків як образних, так і стилістичних і тому є полем для подальших досліджень у напрямі інтеграційних процесів.

1. <http://www.khayyam.nev.ru/rubai.shtml>.
2. Александрова Н.Н. Діалогічність як жанрово-стильова парадигма в творчості українських композиторів 90-х років // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. – К., 1998.
3. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика речевого творчества. – М., 1979.
4. Гессе Г. Путешествие в страну Востока. Тропа мудрости. – М. – Л., 1984.
5. Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли. – Л., 1990.
6. Дзюбан Г. Три вірші з японської лірики І.Стравінського // Тези Всеукраїнської теоретичної студентської конференції. – К., 1999.
7. Кияновська Л. Син століття: Микола Колесса в українській культурі XX століття. – Львів, 2003.
8. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – история // Язык русской культуры. – М., 1996.
9. Майбутова К. М. Дремлюга: Нарис про життя та творчість. – К., 1968.
10. Музичний енциклопедичний словник. – М., 1991.
11. Музична енциклопедія. – М., 1982. – Т.6.
12. Радянський енциклопедичний словник. – М., 1988.
13. Садамор А. Sub aliena umbra. Під чужою тінню. – Львів, 2000.
14. Самойленко О.И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания: Проблема диалога. – Одесса, 2002.
15. Філософська енциклопедія. Частина та ціле. – М., 1970. – Т.5.

*This article is about integration processes in Ukrainian chamber vocal works, which were written on the text of foreign poets. There is comparison of these processes in different periods of historical development of Ukrainian culture.*

**Key words:** chamber vocal art, integration processes, inversion.

УДК 783.65

ББК 85.319.9

Андрея Томко

## ДО ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ДУХОВНОПІСЕННОГО РЕПЕРТУАРУ ХІХ ст. НА ЗАКАРПАТТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ДВОХ РУКОПИСНИХ СПІВАНИКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст. ІЗ ФОНДІВ ЗАКАРПАТСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ)

Автор привертає увагу до духовнопісенної творчості на Закарпатті у ХІХ ст., робить акцент на найбільш важливі праці, що стосуються зазначеного питання. До наукового обігу вводиться інформація про рукописні співаники ХІХ ст. з фондів Закарпатського краєзнавчого музею, що раніше належали відомому досліднику літератури та історії культури краю Миколі Лелекачу, а також ужгородській бібліотеці Товариства “Просвіта”. Зроблено джерелознавчо-археографічний аналіз збірників, подано їх інципітний опис.

**Ключові слова:** Закарпаття, духовна пісня, співаник, інципітарій.

Науково-популярне зацікавлення духовною піснею на Закарпатті починає більш-менш себе виявляти щойно на межі ХІХ – ХХ ст. Серед дослідників, котрі в той час зацікавилися місцевою духовнопісенною творчістю, були Яків Головацький [1], Антін Петрушевич [2], Володимир Гнатюк [3], Іван Франко [4], Гіядор Стрипський (Биленький, Стороженко) [5], Михайло Возняк [6]. Починаючи з 20-х років ХХ ст. найбільш плідно вивчав закарпатську духовнопісенну творчість Юліан Яворський [7]. Досліджували її також Володимир Перетц [8] та Франтішек Тихий [9]. На жаль, науковий інтерес до закарпатських рукописних співаників з'явився тільки наприкінці ХІХ ст., через що чимало цінних рукописних пам'яток було назавжди втрачено. Утім, і в інших регіонах України справа пошуку та збереження такого типу рукописних пам'яток виглядала не набагато краще. Усе це дало підстави М.Возняку стверджувати, що “на співаники ХVІІ–ХVІІІ ст. звернено пізно увагу з українського боку, наслідком чого, певно, не одно пропало”, через те слід “зберегти по наших бібліотеках те, чого ще не згриз зуб часу” [10, с.119]. Тож утрачено чимало, але й збереглося достатньо багато матеріалів, які свідчать про велику наукову й мистецьку вартість цієї музично-поетичної культури. Серед утрачених рукописів один зі співаників Івана Югасевича. Інші його рукописні збірники збереглися у празьких архівах. Уперше з ними побіжно вдалося познайомитися Ю.Яворському.

У повоенні роки науковці лише зрідка звертаються до духовнопісенної творчості Закарпаття. У зв'язку із цим, зокрема, можемо вирізнити статті Стефана Папа [11] та Міхала Лацка [12]. Сьогодні до духовнопісенної творчості Закарпаття інтерес знову відроджується, причому доволі інтенсивно, особливо в ХХІ столітті. Найбільш плідно в цьому напрямі працюють Юрій Медведик (Дрогобич) [13] та Петер Женюх із Братислави [14; 15]. Варто згадати й окремі дослідження Ольги Зосім (Київ) [16], Дітера Штерна (Бонн) [17] та Андрея Шков'єри (Братислава) [18].

Безперечно, у кожному регіоні України національна духовнопісенна творчість виявляла у своєму розвитку як стабільні ознаки жанру, типові шляхи розвитку, так і суто місцеві. Зрозуміло, що пояснюється це насамперед різними інонаціональними впливами, запозиченнями. Зокрема, Галичина особливо зазнала польських впливів. Те ж саме стосується й Волині. Натомість, наприклад, на Слобожанщині – помітні російські впливи, особливо з другої половини ХVІІІ ст. та в ХІХ ст. Загалом відмінності поміж текстами, рукописною культурою укладання та переписування пісенників доволі незначні.

Що стосується закарпатської традиції, то слід насамперед сказати, що вона розвивалась у тісному зв'язку з галицько-волинською паралітургійною творчістю ХVІІ–ХVІІІ ст. Водночас на місцевій духовнопісенній практиці значною мірою позначились словацькі, почасти чеські впливи. Помітні вони й у ХІХ ст. Щодо ХVІІІ ст. вести мову більш проблематично, бо закарпатських пам'яток із цього часу збереглося надто мало. Серед них: Нижньо-Тварозький співаник, Шаришський, Івана Югасевича, а також Пряшівський. Їх введено до наукового обігу згаданими дослідниками (В.Перетц, Ф.Тихий, Ю.Яворський, Ю.Медведик, П.Женюх). У свою чергу, рукописи ХІХ ст. насамперед опрацьовували В.Гнатюк та І.Франко. Чимало знайдених та вивчених ними рукописів зберігаються у фонді Наукового товариства ім. Шевченка у Львові та архіві Івана Франка в Києві.

Цікавою пам'яткою закарпатської духовнопісенної творчості є співаник, що зберігається в Закарпатському краєзнавчому музеї під сигнатурою Арх. – 5677. Рукопис свого часу належав відомому закарпатському літературознавцю Миколі Лелекачу. Співаник переписано орієнтовно в кінці ХІХ ст. на Закарпатті. Формат – фоліо. Перший аркуш збірника з частковим дефектом; кінцеві аркуші втрачені. Тексти писані дрібним півуставом, додаткові тексти (апокрифічні) – скорописом. На арк. 2 прочитується фрагмент водяного знаку “N KANZIE...” (?). Ідентифікувати його не вдалося. Він відсутній у Каталозі Ореста Мащока та інших каталогах філіграней. Можливо, цей водяний знак удасться прочитати завдяки угорським або словацьким каталогам. Утім, сумнівів, що рукопис переписано наприкінці ХІХ ст., немає. Орнаментальні заставки до текстів збірника писані синім чорнилом, а пісенний текст – коричневим, що традиційно для закарпатських співаників того часу.

До репертуару співаника увійшло близько 60 текстів. Переважна більшість із них – це українські духовні пісні, у тому числі й ті, котрі створені на Закарпатті. Варто відзначити, що завершують збірник апокрифічні тексти (“Лист Бетлеємський”, “Сон Богородиці”). Вміщення такого типу текстів у закарпатських співаниках кінця ХІХ ст. є характерною особливістю для збірників цього регіону. Вивчаючи закарпатський духовнопісенний співаниковий репертуар, на апокрифічні тексти звертали увагу В.Гнатюк та І.Франко. У монографічному дослідженні П.Женюха (Medzi Východom a Západom. – Bratislava, 2002. – С.200–203) не подано інципітарію цього співаника. Тому дана стаття проливає світло на весь репертуар збірника, а також сприяє джерелознавчим та текстологічним дослідженням. Ось повний інципітний перелік текстів співаника Арх. – 5677\*, який вводиться до наукового обігу вперше:

1. Аркуш (далі – арк.) 1. – Починається (далі – поч.): “С небес ангел пришедший ко вам пастире, до Вѣфлеема скоро грядите звѣздаре...”.
2. Арк. 1. – Поч.: “Бог предвѣчный народился...”.
3. Арк. 2. – Пѣснь святому апостолу Стефану. Поч.: “Святый апостоле первоучениче, всехвалне Стефане...”; акровірш: СТЕФАНУ.
4. Арк. 2, зворот (далі – зв.) – Пѣснь св. Василю. Поч.: “Излияйся благодать во устах твоих отче...”.
5. Арк. 3, зв. – Пѣснь на Богоявленіє. Поч.: “Иордан рѣко уготовися...”.
6. Арк. 4. – Пѣснь Крещенію Господню. Поч.: “Крещается Владика во Иордани...”.
7. Арк. 4, зв. – Пѣснь на Стрѣтеніє. Поч.: “Свѣтло вси днесь ликуйте...”.
8. Арк. 5. – Пѣснь в недѣлю мясопустную. Поч.: “Кончина приходит, уж свѣту не быти...”.
9. Арк. 5, зв. – Пѣснь в недѣлю сыропустную. Поч.: “Плакался Адам пред раем...”.
10. Арк. 6, зв. – Пѣснь великопостна. Поч.: “Чистая Богородице, грѣшным людем помощница...”.
11. Арк. 6, зв. – Пѣснь вторая. Поч.: “Дѣво Мати преблагая...”.
12. Арк. 7, зв. – Пѣсни покаяння под крестом. Поч. “Слонце не грѣй, закрывайся, от сей земли отдаляйся...”.
13. Арк. 7, зв. – Поч.: “Грѣшна душе восплачи, страсть Иисуса мыслячи...”.
14. Арк. 8, зв. – Поч.: “О я мати замученна, что маю дѣлати...”.
15. Арк. 9. – Пѣснь великопостна в великій четверь. Поч.: “Царю Христе, пане милый, тысь баранок справедливый...”.
16. Арк. 10, зв. – Пѣснь великопостна в святый и великій п'яток Кресту над плащеніцею. Поч.: “Подякуйме Пану Богу, дайме честь и хвалу ему...”.
17. Арк. 11. – Пѣснь на Благовѣщеніє Пресвятой Богородицы. Поч.: “Да прійдет, да прійдет всему міру радость...”.
18. Арк. 12. – Пѣснь в недѣлю цвѣтоносную. Поч.: “Радуйся зѣло тщи (sic, треба “дщи”) Сіоня, се Цар твой возсѣдый на осла...”.

\*В інципітарії текстів зберігасмо літери “ѣ” та “ы” згідно з їх записом у співаніку. Літери “е”, “є” подаємо відповідно до сучасних норм правопису. Титли в текстах розкрито.

19. Арк. 13. – П'єснь на Воскресеніє Ісус Христово. Поч.: “Воскрес Ісус от гроба, радость возсія...”.
20. Арк. 13, зв. – П'єснь на Воскресеніє. Поч.: “Веселій нам днесь день настал, котраго з нас каждій жадал...”.
21. Арк. 14, зв. – П'єснь святому мученику Георгію. Поч.: “Истыная весна Георгіе наста...” На “тон” “Радуйся Царице...”.
22. Арк. 15, зв. – П'єснь на Вознесеніє Ісус Христово. Поч.: “Взыйде Бог ко высокої горѣ...” На мелодію “Радуйся дщи...”.
23. Арк. 16, зв. – П'єснь на Сошествіє Святого Духа. Поч.: “Творче и Боже, наш Пана ласкавий...” На мелодію “Іордан рѣко...”.
24. Арк. 17. – П'єснь друга на Сошествіє Святого Духа. Поч.: “Утѣшитель миру, храни нашу вѣру...”.
25. Арк. 18, зв. – П'єснь Іоанну Крестителю. Поч.: “Іоан пророк днесь ся раждаєт...”.
26. Арк. 19, зв. – П'єснь святым апостолам Петру и Павлу. Поч.: “Органы грайте, Петра величайте...” На мелодію “Фальшивая юность...”.
27. Арк. 20. – П'єснь святому пророку Ілію. Поч.: “Источниче благодати...” На мелодію “Іоана Богослова...”.
28. Арк. 20, зв. – П'єснь на Преображеніє Ісус Христово. Поч.: “На Фаворѣ преобразил ся...”.
29. Арк. 21. – П'єснь на Успеніє Пресвятой Богородици. Поч.: “Веселися в чистотѣ процвѣтшая Дѣвице...”.
30. Арк. 22. – П'єснь друга Богородици на Успеніє. Поч.: “Архангелы з неба пришли к Богородицы...”.
31. Арк. 23, зв. – П'єснь Богородици на Успеніє. Поч.: “Во успеніє престаєш, престол в небѣ воспримаєш...”.
32. Арк. 24. – П'єснь Богородици на Успеніє. Поч.: “Радуйся Царице, наша заступнице...”.
33. Арк. 25. – П'єснь Богородици (під час процесії). Поч.: “О Маріє Мати Божа, алілуя, Царю Предвѣчний, Ісусе ласкавий, призри на нас, помилуй нас...”.
34. Арк. 25, зв. – П'єснь Богородици. Поч.: “Християне прибѣгайте, дѣла наша взирайте, которыя мы твориме, Матер Богу славиме...” На мелодію “О Маріє...”.
35. Арк. 26. – П'єснь Пресвятой Богородици. Поч.: “Ко Тебѣ прибѣгаєм, Мати Божая...”.
36. Арк. 27. – Поч.: “О Маріє Повчанска, ходотайнице наша, Маріє...”.
37. Арк. 27. – Поч.: “О Маріє Повчанская, моли своего Сына...”.
38. Арк. 27, зв. – П'єснь Пресвятой Богородици. Поч.: “О Маріє Мати Божа, проси за нас Ісус Христа...”.
39. Арк. 28, зв. – П'єснь Пресвятой Богородици. Поч.: “О Пресвятая Дѣво, помощнице наша, помагай нам...” На мелодію “Архангели...”.
40. Арк. 29. – П'єснь Пресвятой Богородици. Поч.: “О Мати Дѣво святая звѣздо в небѣ пресвѣтлая...”.
41. Арк. 30. – П'єснь Пресвятой Богородици. Поч.: “Буди восхвалена от всѣх родов земных...”.
42. Арк. 31. – П'єснь Пресвятой Богородици. Поч.: “Радуйся Маріє, небесна Царице...”.
43. Арк. 32. – П'єснь Пресвятой Богородици. Поч.: “Християне по всем свѣту пойте весело вознесшейся Дѣвѣ Святой нынѣ...”.
44. Арк. 32, зв. – П'єснь на усѣкновеніє главы святаго Іоана Крестителя. Поч.: “Память твоя праведная ест со похвалами...” На мелодію “Архангели...”.
45. Арк. 33. – П'єснь на Воздвиженіє Честнаго креста Господнего. Поч.: “З емгѣров горных Бог ся являет у Зарваници...”.
46. Арк. 35. – П'єснь на Воскресеніє Христово. Поч.: “Встал пан Христос з мертвих нынѣ...”.

47. Арк. 36. – П'єснь на Вознесеніє Христово. Поч.: “На гору возшед Слеонскую днесь совершити славу...” На мелодію “Предвѣчний...”.
48. Арк. 37. – П'єснь святому Николаю. Поч.: “Тебе выхваляем, чудний Николає...” На мелодію “Похвалу принесу...”.
49. Арк. 38. – П'єснь недѣльная Господу Ісусу Христу. Поч.: “Хвалите Господа с небес, сотворшаго сей свѣт увесь...”.
50. Арк. 39. – На проskomеди. Поч.: “Вошел еси іерею во церков Бога вышняго...”.
51. Арк. 40. – Лист бетианский (sic, потрібно бетлеємський). Поч. “Ісус назаретскій, цар іудейскій...”.
52. Арк. 48. – Сон Пресвятой Діви Маріи о Ісусі Христі. Поч.: “Заснула была Пресвята Богородица...”.
53. Арк. 48. – Сказаніє о дванадцят Пятках. Поч.: “Во западнѣй странѣ бысть велика распра от жидов на христиан...”.
54. Арк. 52. – Молитва ко Ісусу Христу на крестѣ умирающе. Поч.: “О Ісусе Христе во болѣзни умирающей, помилуй мя нынѣ...”.
55. Арк. 53, зв. – П'єснь на Рождество Христово. Поч.: “Не бойтесь пастыри, пастыри радость возвѣщаю, днесь бо вам той рожден ест...”.
56. Арк. 53, зв. – П'єснь на Рождество Христово. Поч.: “Ангел пастырям мовил...”.
57. Арк. 54. – П'єснь на Рождество Христово. Поч.: “О днесь рожденный Ісусе сладкій, весь украшенный свѣте небесный...”.
58. Арк. 54, зв. – П'єснь на Рождество Христово. Поч.: “Небо и земля нынѣ триумфует...”.
59. Арк. 57. – Молитва Господня “Отче наш” со толкованієм катехетическим (sic !) на гласов стихирья поемья (зберігся тільки початок тексту).
- Доволі популярними в другій половині на Закарпатті були спеціальні співаники з текстами похоронних пісень. У жодному іншому регіоні таких спеціальних збірників не уклали ні в рукописній, ні в друкованій практиці. Один із таких співаників зберігається у фондах Закарпатського краєзнавчого музею під сигнатурою І-447. До співаника увійшло 13 текстів похоронної та покаєнної тематики. Звертає на себе увагу те, що співаник доволі різноманітний, бо є тут пісні для різних вікових категорій та навіть соціальних станів:
1. Арк. 1. – П'єснь о смерти. Поч.: “О смерти окрутна”.
2. Арк. 1, зв. – П'єснь о смерти. Поч.: “Источник слез розливайтесь...” Пісня закарпатського автора Іоана Вюсяника.
3. Арк. 3. – П'єснь о смерти. Поч.: “От всесуетного свѣта мимо идут нашѣ лѣта...”.
4. Арк. 4. – П'єснь о смерти. Поч.: “Пришел час мой сего лѣта...”.
5. Арк. 4, зв. – П'єснь о смерти. Размышляй о себѣ, о чловеке каждый...”.
6. Арк. 5. – П'єснь о смерти. Поч.: “Юж иду до гробу смертнаго, темного...”.
7. Арк. 5, зв. – П'єснь о смерти. Поч.: “А что мы чловецы есмы...”.
8. Арк. 6. – П'єснь о смерти. Поч.: “Кажут люде яж я умру...”.
9. Арк. 7. – П'єснь о марности. Поч.: “Фальшивая юность, зрадлива фортурна...”.
10. Арк. 8. – П'єснь младенцем о смерти. Поч.: “Голубе, голубе, то красно лѣтаєш...”.
11. Арк. 8, зв. – П'єснь младенцем о смерти. Поч.: “Вострубите вси и возридайте...”.
12. Арк. 9. – П'єснь смутна. Поч.: “Господы, Господы, а ще бы я выишел на гору высокую...”.
13. Арк. 9, зв. П'єснь дякови. Поч.: “Восплачися юж днесь согласно общино, сладкопѣвец юж иде в далеку дорогу...”.

Уперше співаники такого типу та духовнописанні тексти з них ввів до наукового обігу В.Гнатюк. Проте співаник Закарпатського краєзнавчого музею містить і такі тексти, котрі були невідомі цьому дослідникові. Наприклад, можна назвати пісню “Восплачися юж днесь согласно общино, сладкопѣвец юж иде в далеку дорогу...” Її нещодавно опублікував словацький дослідник П.Женюх у корпусі духовнописаних текстів Мукачівської єпархії. Він же вважає, що в тексті піс-



ні збережено акровірш: ВСИ Півци Вам. Не виключено, що це так і є, оскільки в пісні також ідеться й про завдання (побажання) наступним поколінням регентів та церковних співаків:

“Півци крислоснії о мні вспоминайте,  
Хори церковниа добре устрояйте...”.

На завершення слід звернути увагу на те, що співаник 1916 р. був у власності Ласло Мельника з с. Ростоки (тепер Рахівський р-н Закарпатської обл.). Згодом рукопис зберігався в архіві Товариства ужгородської “Просвіти”. Натомість, на думку П.Женюха співаник походить із с. Кальна Росток, що в теперішньому окрузі Гуменне (Східна Словацчина). Однозначно відповісти важко, але П.Женюх мав би вказати не тільки на джерело словацьке, але й українське.

Пошук рукописних співаників, що переписані на Закарпатті, продовжується. Зокрема, у фондах Закарпатського краєзнавчого музею зберігається ряд інших рукописних співаників XIX ст., котрі ще не опрацьовані. Ще два рукописні співаники (1810 р.) зберігаються в Науковій бібліотеці Ужгородського національного університету. Необхідно також проводити археографічну працю у фондах Національного музею у Львові, де теж зберігаються закарпатські співаники XIX ст. Нарешті, настав час, щоб опублікувати за копіями Г.Стрипського рукописний “Богогласник” поч. XIX ст., котрий уклав та переписав Іван Ріпа. Практика досліджень доводить, що майже кожен новий рукопис містить невідомі тексти або ж більш-менш відмінні варіанти. Слід зауважити, що саме закарпатська духовнопісенна творчість на сьогодні досліджена не повністю. Особливо це стосується XIX ст. Саме тому необхідно продовжувати археографічну працю в архівах, бібліотеках та музеях Ужгорода, Львова, Києва, Братислави, Праги та інших міст. Треба також ретельно вивчити духовнопісенну культуру закарпатських українців-русинів, що переселилися в другій половині XVIII ст. на терени Сербії, зокрема в Руський Керестур. Наприкінці XIX ст. ця творчість розпочали вивчати В.Гнатюк та І.Франко, сьогодні – почасти П.Женюх. Тож тільки комплексний підхід дозволить дослідити духовнопісенну культуру Закарпаття XIX ст. у різних її національних, етнорегіональних та міжнаціональних стосунках.

1. Головацкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. – М., 1878. – Ч.3. – Отд.2.
2. Петрушевич А. Историческая пѣснь карпаторуссов из 1683 года // Литературный сборник, издаваемый Галицко-русскою матицею. – Львів, 1886. – Вып.ІІ. – С.190–198.
3. Гнатюк В. Угроруські духовні вірші // Записки наукового товариства ім. Шевченка (далі – ЗНТШ). – Львів, 1902. – Т.XLVI. – С.1–68; Т.XLVII. – С.69–164; Т.XLIX. – С.165–272; Його ж: Угроруський співаник І.Грядедевича // ЗНТШ. – Львів, 1909. – Т.LXXXVIII. – С.151–157.
4. Франко І. Карпаторуська література XVII–XVIII віків // ЗНТШ. – Львів, 1900. – Т.XXXVII. – С.1–91; Т.XVIII. – С.92–162; Перевидання: Карпаторуське письменство XVII – XVIII вв. // Зібрання творів. – К., 1981. – Т.32. – С.207–270.
5. Биленький (Стрипський Г.). Старша руська письменність на Угорщині. – Унгвар, 1907.
6. Возняк М. Два співаники половини й третьої четвертини XVIII в. // ЗНТШ. – Львів, 1922. – Т.CXXXIII. – С.115–172; Його ж: Матеріяли до історії української пісні і вірші // Українсько-руський архів. – Львів, 1913. – Т.IX; 1914. – Т.X; 1925. – Т.XI.
7. Яворский Ю. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси. – Praha, 1934.
8. Перетц В. Угро-русский песенник начала XVIII века // Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. – М.; Л., 1962.
9. Tichý F. Československé písně v moskevském zpěvníku // Práce Učene Společnosti Šafarikove. – Praha–Bratislava, 1931. – Sv.6.
10. Возняк М. Два співаники. – С.116.
11. Пап С. Духовна пісня на Закарпатті // Analecta Ordinis S. Basilii Magni. – Romae, 1971. – Vol.VII (XIII). – Fasc.1–4. – С.114–142.
12. Lacko M. A historical song from Eastern Slovakia (The song about the Ikon of Klokočov) // Slovak Studies IX. Historica 6. – Slovak Institute. – Cleveland – Rome, 1969. – С.107–112.
13. Медведик Ю. Деякі тенденції становлення і розвитку церковно-слов'янського пісенного репертуару в паралітургійній культурі Закарпаття та Східної Словачини від середини XVII до початку XIX ст. // Slovenská, latinská a cirkevnoslovanská náboženská tvorba 15. – 19. storočá. – Bratislava, 2002. – С.422–440; Його ж: Нижньо-Тварозький співаник середини 30-х років XVIII ст.: його місце в українській духовнокантової культурі та рукописній традиції жанру // Slovensko-rusinsko-ukrajinské vzt'ahy od obrodzenia po súčasnosť. – Bratislava, 2000. – С.350–369; Також: Рецепція словацького канціонала Cantus Catholici (1655 р.) в українській паралітургійній творчості другої половини XVII–XVIII ст. (до

проблеми дослідження) // Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe. – Bratislava, 2002. – С.155–166.

14. Žeňuch P. Medzi Východom a Západom: Byzantsko-slovanská tradícia, kultúra a jazyk na Východnom Slovensku. – Bratislava, 2002; Див. також: Žeňuch P., Cyril Vasil'SJ. Cyrillic Manuscripts from East Slovakia. Slovak Greek Catholics: Defining Factors and Historical Milieu. Cyrilské rukopisy z východného Slovenska. Slovenskí greckokatolíci, vzt'ahy a súvislosti. – Roma – Bratislava – Košice, 2003. – С.319–320; Його ж: Kyrillische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert. Cyrilské paraliturgické piesne. Cyrilská rukopisná spevníková tvorba v bývalom Mukačevskom biskupstve v 18. – 19. storočí. Herausgegeben von Peter Žeňuch. – Köln – Weimar – Wien, 2006.
15. Žeňuch P., Medwedek J., Žeňuch K. Jazykovo-historický, kultúrny a literárny vývin hraničného slovensko-ukrajinského regiónu v 18. a na začiatku 19. storočia // XIII. Medzinárodný zjazd slavistov v L'ubl'ane. Príspevky slovenských slavistov. – Bratislava, 2003. – S.171–184.
16. Зосим О. К проблеме святы украинского и словацкого духовного песенного творчества XVII – XVIII вв. // Київське музикознавство. – К., 1998. – Вип.1. – С.28–33.
17. Штерн Д. Відносини набожних пісень до літургії у східних слов'ян в XVII–XVIII ст. // Slovensko-rusinsko-ukrajinské vzt'ahy od obrodzenia po súčasnosť. – Bratislava, 2000. – С.321–330.
18. Škoviera A. Stretnutie východnej a západnej teológie v spevníku J.Juhaseviča z roku 1811 // Slovenská, latinská a cirkevnoslovanská náboženská tvorba 15. – 19. storočá. – Bratislava, 2002. – S.403–421.

*The article focuses on the research of the history of spiritual song in the Transcarpathian Ukraine in the XIX century. Special attention is drawn to the manuscript song-book (collections of songs) of the second half of the XIX century. Their detailed archeographic description and the textological study of some selected text have been made.*

**Key words:** spiritual song, manuscript song-book, Transcarpathian Ukraine.

УДК 783.65

ББК 85.319.9

Ірина Матійчин

### УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ В ГАЛИЦЬКИХ АВТОРСЬКИХ ПІСЕННИХ ЗБІРКАХ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

*У статті розглядаються авторські збірки українських духовних пісень, видані в Галичині наприкінці XIX – у першій половині XX ст., як важливі джерела вивчення духовних пісень цього періоду. Аналізується їх склад, структура, призначення, пропорції старого й нового пісенного матеріалу тощо. Звертається увага на пісні з авторських збірок, які зазнали змін під час передруку, і виявляється характер цих змін.*

**Ключові слова:** паралітургійний спів, церковно-народні пісні, пісенний матеріал, самолівка, богослужбові піснеспіви, гармонізація, фактура.

В історії української духовної музики, через вимушене припинення її творчого життя та наукових досліджень, залишається багато білих плям, до розкриття яких науковці мають змогу долучитися тільки в наш час. Однією з таких недосліджених ділянок є українська духовно-пісенна творчість кінця XIX – першої половини XX ст., що активно розвивалася в Галичині. Саме вона, продовжуючи давні духовнопісенні традиції, склала підвалини сучасного етапу розвитку українського духовного піснярства. Важливість і актуальність кращих духовнопісенних зразків кінця XIX – першої половини XX ст. виявляється в їх практичному використанні в храмах і поза ними в наш час. Тому, звільнившись від атеїстичної ідеології і пов'язаних із нею заборон, своєчасним і потрібним є вивчення джерел українського духовного піснярства, зокрема авторських духовнопісенних збірок кінця XIX – першої половини XX ст.

Перші спроби фахово висвітлити видання духовних пісень згаданого періоду, зокрема авторських збірок, проявилися тільки з постанням незалежності України. Вивченню авторських співаників передували видані у свій час рецензії на вихід у світ низки збірок. Деякі з них стали єдиним свідченням, що характеризує склад на сьогодні втрачених співаників.

Авторські збірки окремих авторів розглядаються науковцями в контексті вивчення їх творчої спадщини. Так, на вміст збірок, до випуску яких спричинилися В.Матюк і О.Нижанківський, звертають увагу І.Бермес [1], О.Осадця та Л.Соловій [2, с.477–490]. Збірки Й.Кишакевича згадуються в дослідженні В.Гордієнка [3]. Більш детально проаналізовано духовнопісенні збірки Й.Кишакевича в праці Л.Кияновської [4]. М.Черепанин розглядає збірки церковних пісень, у т. ч. й авторські, як посібники, що часто використовувалися в школах для навчання співу [5, с.265–274]. Збірки інших авторів духовних пісень залишаються невідомими для широкого загалу. До сьогодні не проводилось і комплексного дослідження авторських духовнопісенних збірок.

**Мета статті:** висвітлити виявлені авторські збірки духовних пісень, видані в досліджуваній період, та їх значення як духовнопісенних джерел.

**Завдання статті:** проаналізувати склад виявлених збірок, їх структурні тенденції, призначення пісень; визначити співвідношення старого й нового пісенного матеріалу; уточнити авторство й час написання окремих пісень; проаналізувати зміни в передруках низки пісень; виявити пісні, єдиним джерелом яких виступають авторські збірки.

Перші збірки нових духовних пісень, визначальною рисою яких була їх народна мова та фонетичний правопис, завдячують виходом у світ Леву Жулинському, греко-католицькому священнику й редактору кількох популярних часописів, у т. ч. “Книжечки місійної”. Це збірка “Молебні часи”, підготовлена Остапом Нижанківським та Теофілом Луциком (“Книжечка місійна”, 1898, ч.11–12) та неодноразові випуски “Збірника церковно-народних пісень”, що виходили в Перемишлі коштом Л.Джулинського. Уперше “Збірник церковно-народних пісень”, підготовлений Віктором Матюком та Теофілом Луциком, з’явився 1897 року. Ці збірки не згадуються в покажчиках І.Бермес, О.Осадці та Л.Соловій. “Збірник церковно-народних пісень” перевидавався два рази в 1900 та 1902 роках і є відомим саме як I випуск 1990 року. Чи перевидавалися II і III випуски “Збірника церковно-народних пісень” – невідомо. Упорядники “Молебних часів” та “Збірника церковно-народних пісень” були й авторами друкованих там пісень (В.Матюк і О.Нижанківський – музики, Т.Луцик – віршів). Тому ці збірки відносимо до авторських, хоча до їх складу входять пісні й деяких інших авторів: Р.С. (І.Луцика), С.Лепкого (авторів слів) та Л.Ремези, Г.Кончевича, М.Горчинського, Д.Бортнянського, М.Копка (авторів музики).

Оскільки “Молебні часи” мали спеціальне призначення своєрідного пісенного молитовника, то і їх структура повністю підпорядкована цьому завданню. Якщо порівняти склад “Молитовних часів” з одним із багаточисельних кишенькових видань “Щоденних молитов” отців-василіян [6], то побачимо повну порядкову й смислову відповідність пісень збірника з молитвами, за винятком молитви “Вірую”, яка, як Символ віри, за своєю значимістю вимагала особливого підходу, тому, мабуть, мала проговорюватися всіма вірними у церкві\*.

За задумом редакції, “Молебні часи” мали відправлятися в церкві при певних okazіях. Після відчитання молитви мала виконуватися відповідна пісня, і так прозвучали б усі молитви по чергово у виконанні двох груп хору. Всього є 17 пісень.

Для пісень бралися за основу тексти молитов і розширювалися, деякі – мінімально, з додаванням декількох слів для римування (“За молитвами” О.Нижанківського, “Достойно есть” Р.С. і О.Нижанківського, “Молитва до всіх святих” Т.Луцика і М.Горчинського), інші ж – ширше, із повноцінним поділом на строфи (“Царю небесний” і “Святий Боже” Р.С. і О.Нижанківського, “Пресвятая Тройце” і “О ослаби, о остави” Т.Луцика і М.Горчинського), а деякі розросталися в духовнопісенні композиції строфічної будови, опорними пунктами яких були молитовні сентенції (“В сильній надії” Р.С. і О.Нижанківського). Кілька пісень першої групи написані у вигляді самолівкових речитатій (“За молитвами”, “Достойно есть” О.Нижанківського, “Молитва до всіх святих” М.Горчинського), характерних для богослужбових пісенспівів греко-католицької церкви.

Оскільки збірник молитовно-пісенного призначення друкувався вперше, то в кінці “Молитовних часів” міститься прохання від редакції до духовенства висловити свою думку щодо збірника чи доповнення до нього. І хоча збірник отримав схвальну оцінку в “Богословському віснику” [7, с.333], не всі пісні-молитви пройнялися в практичному церковному музикуванні,

оскільки й до сьогодні промовляються, а не співаються вірними в церкві. Причини цього можуть бути різними, аж до банальної інертності парафіяльних регентів. Та більш імовірно, що проказані гуртом молитви зайняли своє особливе місце в структурі церковного дійства, відмінне, хоч і близьке за призначенням та способом виконання, від церковних пісень. Кращі тексти збірника згодом увійшли до церковно-пісенних антологій у вигляді духовних пісень до Сотворителя (“Помилуй мя, о мій Боже” Т.Луцика і В.Матюка), до Духа святого (“Царю небесний” Р.С. і О.Нижанківського), до Матері Божої (“О Богородице, Діво Маріє” Т.Луцика і В.Матюка), тільки пісня “В сильній надії” Р.С. і О.Нижанківського друкувалася серед пісень, що мали виконуватися під час Служби Божої (на “Отче наш”).

“Збірник церковно-народних пісень” будемо розглядати у виданні 1900 року, тому що тільки в цьому виданні він зберігся в трьох випусках. Перший випуск містить 8 пісень, другий – також 8, третій – 11. Структура перших двох випусків, незважаючи на обмежений репертуар, нагадує богогласникову\*. Пісні в них, упорядковані Т.Луциком і В.Матюком, розташовуються за такою схемою: спочатку – *Пісні до Господа*, потім – *Богородичні*, *Пісні до святих*, *Коляди* і *Похоронні пісні*. Власне, розташування коляд (Різдвяних пісень) тут нетрадиційне й не зовсім логічне, у “Богогласнику” та подальших випусках набожних пісень вони стояли на першому місці в розділі *Господських пісень*.

Недбалим щодо структури виглядає III випуск, підготовлений Т.Луциком і О.Нижанківським, де пісні розташовані в такому порядку: 1 – пісня до ікони Діви Марії Латиської; 2 – пісня на Чесного Хреста; 3 – пісня до Діви Марії; 4 – коляда; 5 – пісня-молитва до Бога Царя; 6 – пісня покаяння; 7 – пісня до ікони Діви Марії в Барі; 8 – воскресна пісня; 9 – пісня до Пресвятої Тройці; 10 – пісня до всіх святих; 11 – хорал до Бога Творця. Таке довільне розташування пісень, безперечно, є кроком назад і зближує збірник швидше з деякими духовними співаниками рукописної традиції, куди пісні вписувалися в різний час і з різних джерел, ніж із друкованими пісенними попередниками.

Репертуар “Молебних часів” і “Збірника церковно-народних пісень” базується на духовнопісенному матеріалі, попередньо надрукованому в “Книжечці місійній”. Тільки “Молебні часи” містять кілька ненадрукованих раніше пісень. Якщо “Молебні часи” зорієнтовані на нову духовнопісенну продукцію, то в “Збірнику...” знайшли місце і хорал Д.Бортнянського “Як славен наш Господь” з осучасненим текстом, і гармонізації В.Матюка давніх духовних пісень “О Всепітая Мати” та “Вічний Покрове”, і обробки В.Матюка народних коляд “Нуте, нуте, браття-сусіди” та “Витай, Ісусе”.

Фактура пісень “Молебних часів” двоголосна, зорієнтована на співане виконання молитов вірними в церкві. “Збірник церковно-народних пісень” також містить багато двоголосних пісень (особливо III випуск), але цим не обмежується. Немало в ньому пісень, написаних для 3 – чи 4-голосого хорового складу, а II випуск “Збірника...” повністю побудований на таких композиціях. Хоча пісні “Збірника...” дублюють репертуар “Книжечки місійної”, часом вони постають у зміненому вигляді. Так, пісня до Болехівської ікони Матері Божої “Пресвята діво, світла зірнице”, представлена в “Книжечці місійній” (1892, ч.12, с.29) одноголосно, у “Збірнику...” надрукована для мішаного 4-голосого хору (I вип., с.8), а пісня “Святителю Николаю”, надрукована в “Книжечці місійній” (1895, ч.3, с.18) для мішаного хору в розмірі 6/8, із численними ритмічними блудами та нелогічними наголосами, у “Збірнику...” (I вип., с.18) подана двоголосно, у розмірі 3/4, з виправленням ритмічного акцентування відповідно до тексту. В обох випадках тональності пісень змінено на півтону нижче. Пісня “Святий Боже” в “Книжечці...” (1895, ч.1, с.22) надрукована двоголосно, у II випуску “Збірника...” (с.3) – триголосно. Значної обробки й ритмічного впорядкування в “Збірнику церковно-народних пісень” (II вип., с.13) зазнала давня пісня до Матері Божої “Вічний Покрове”, надрукована в “Книжечці місійній” (1892, ч.11, с.25). Дещо оновленим постав і її текст. Таким чином, упорядники “Збірника...” творчо підійшли до пісенного матеріалу “Книжечки місійної” і, де була потреба, привели у відповідність наголоси тексту та музики, виправили ритмічні огріхи. Кількість хорових партій у піснях переважно залишалась сталою, але могла й змінюватися, розширюючись або звужуючись.

\* За текстом молитви “Вірую” згодом була створена пісня “Вірую в одного Бога” Й.Кишакевича.

\* Виданий почаївськими василіянами “Богогласник” (1790–1791) підсумував давній період розвитку української духовної пісні й закріпив широковживану в рукописних співаниках традицію структурування.

Композитори О.Нижанківський та В.Матюк видавали духовнопісенні збірки також самостійно. Так, О.Нижанківський заходами т-ва “Львівський Боян” випустив два видання “Коляд для чоловічого хору без супроводу”. На жаль, роки випуску в збірниках відсутні, але рецензія в “Ділі” за 1893 рік [8, с.3] уточнює час їх виходу у світ. Ці колядники не містять нового пісенного матеріалу, а тільки обробки О.Нижанківського давніх духовних пісень.

Про велику увагу до давньої духовнопісенної спадщини свідчать і ранні збірки В.Матюка: “Пісні церковні з різних авторів і народних напівів” для жіночого хору (Львів, 1894), “Пісні на Рождество (коляди)” для мішаного хору, “Церковні пісні” для різних хорових складів (ці збірки рукописні, без зазначення року), а також пізніші видання: “Співаник церковно-народний для шкіл народних” (Львів, 1911) та “Церковно-народний співаник” (Львів, 1924). Останні дві збірки, незважаючи на різне призначення (шкільний дитячий колектив та церковний хор) і хоровий виклад (однорідний 2-голосий і мішаний 4-голосий), об’єднують те, що вони містять як давні, так і новостворені духовні пісні В.Матюка та інших авторів без зазначення авторства, але з посиланням на “Збірник пісень церковних”, упорядкований О.Козаневичем та Співаник О.О.Василіяна (рік видання не вказано). Тут знаходимо пісні В.Матюка “О Богородице, Діво Маріє” (слова І.Луцика), “Із над могил”, “Пречиста Діво, небесна Мати” (слова О.Лепкого)\*, “О Мати Божа, до серця Твого” (слова О.Шарковського), а також гармонізації В.Матюка пісень В.Стеха (“Просимо Тя, Діво”, “О Маріє, Мати Божа”), М.Лончини (“Назарета любий цвіте”).

“Співаник церковно-народний” включає *Пісні зі св. Літургії, Пісні по св. Літургії* (куди входять богородичні пісні), *Господські пісні* з поділом на *Коляди, Страсні, Воскресні пісні* і т. д. та *Пісні до святих*. “Церковно-народний співаник” за будовою близький до “Збірника церковно-народних пісень” Т.Луцика і В.Матюка, пісні в ньому розташовані так: *Пісні на празники Господські, Богородичні, Святих, Коляди*.

Пісняр-василіянин Володимир Стех, починаючи з 1900 року, випустив ряд своїх пісенних збірок. Про деякі з них можемо дізнатися зі статті І.Филипчика і Р.Луканя в “Записках ЧСВВ” [9, с.139], а саме: “Вінець набожних пісней” (Жовква, 1900), “Народно-церковні пісні”, вип.1 (Жовква, 1902) і вип.2 (Жовква, 1904), “Ангельський хор”, вип.1 (Жовква, 1909) і вип.2 (Жовква, 1910), “Літургичні мелодії” (Жовква, 1928). Вдалося відшукати тільки два випуски збірки “Ангельський хор” отця В.Стеха. Проте виявлено не згаданий у публікації випуск “Служби Божої з додатком кількох церковних пісень” В.Стеха, виданий у Філадельфії 1917 року.

Про зміст збірки “Вінець набожних пісней” можна судити з рецензії на неї Ю.Гірняка [10, с.196–199]. У ній говориться, що “Вінець...” містить 30 духовних пісень і 3 музичні варіанти до “Христос воскрес”. Пісні нотовані на 2 або 4 голоси, більшість їх оригінальна, але є і пісні з “Богогласника” (очевидно, обробки), а саме: “Явний всему міру”, “Воспойте согласно”, “Істочниче благодати”, “Ти, Йордане, возвеселися”, “Ісус днесь”. Серед найкращих нових пісень рецензент називає такі: “З повной, широй груди”, “Вихваляйте доли, гори”, “Просимо Тя, Діво”, “Левадов, долинов”, “Зробіть Му місце”, “Витай нам, хресте”, “Відізвись, мій Боже”. Жодна зі згаданих пісень попередньо не друкувалась у періодиці. У рецензії зазначено, що пісні “Вихваляйте доли, гори” і “Левадов, долинов” отримали музичне запозичення з польського паралітургійного співу і висловлюється сумнів у необхідності такого запозичення. Відомостей щодо структури збірника рецензія не дає.

“Ангельський хор” В.Стеха містить 40 пісень, з них 34 – у вип.1 і 6 – у вип.2. Перший випуск має авторський поділ на такі частини: *Пісні до Ісуса Христа, Пісні до Пресвятої Діви Марії, Пісні на Рождество Христове*. А далі, без структурного заголовка, йдуть *Пісні до ангела-хоронителя, до святих, пісні під час Служби Божої, Страсні, Воскресні пісні* й завершує випуск пісня “Боже великий, Боже всемогучий” із зазначенням “Руський народний гимн”. Бачимо, що намагання автора структурувати пісенний матеріал випуску не отримало завершення. Розміщення *Різдвяних пісень* після *Господських і Богородичних* запозичене зі “Збірника церковно-народних пісень” Т.Луцика і В.Матюка.

\* Виданий у Жовкві 1905 року.

\*\* Цікаво, що у збірниках василіяна ця ж пісня буде друкуватися з текстом І.Луцика “Божая Мати, Чиста Дівиче”.

Другий випуск вміщує дуже обмежений пісенний матеріал. Він не ділиться на частини й містить різні за призначенням пісні в такому порядку: 1 – до Духа Святого; 2 – до Святого Василя; 3 – до Господа Бога; 4 і 5 – покаянні; 6 – коляда. За винятком пісень до Господа і коляди, у піснях цього випуску проглядаються структурні ознаки двох останніх розділів Богогласника – пісні до святих та пісні покаянного змісту. Пісня “Як втиснеш до серця” (№4) має ремарку: “Пам’ятай о послідних річах, а ніколи не согрішиш”.

Більшість пісень збірки “Ангельський хор” створені на слова і музику В.Стеха, частина написана тільки на його музику, а автор слів не вказаний. Деякі пісні є гармонізаціями В.Стеха: “Богом ще перед всіх вік”, “Господь Бог предвічний”, “Землю Юдейську”. Пісні подано переважно у 2-голосому викладі, тільки пісня “О Ісусе, Ти з любови”, крім двох жіночих голосів, має підтримку баса, а гімн “Боже великий, Боже всемогучий” написано для мішаного хору. Деякі пісні, що увійшли до “Ангельського хору”, попередньо друкувалися в жовківському “Місіонарі”. Пісня “Со страхом Божим” в інших виданнях не зустрічається.

Випуск “Служби Божої з додатком кількох церковних пісень” В.Стеха містить 7 духовних пісень, написаних, як і вся Літургія, для мішаного хору. Дві з них, “Услиши, Господи” (№4) і “Под Твою милість” (№5), написані в стилі богослужбової музики В.Стеха, із зіставленням солю і цілого хору (барокові впливи), чітким фразуванням, репризою всередині побудови. До подальших випусків церковних пісень вони не увійшли, на відміну від інших пісень цього видання: “Увійди, єрею”, “О Ісусе! Ти між нами”, “О Маріє, матінко моя”, “Вірю у Тебе”. А надрукована в додатку коляда “Чудесна зірка сіяє днесь” була перевидана М.Федоровим аж 1990 року [11, с.50], тож залишалась маловідомим, хоч і досить вдалим твором. При передруках деякі пісні В.Стеха з авторських збірок зазнали незначних змін, переважно метро-ритмічних, рідше – мелодико-гармонічних.

Значний пісенний внесок в авторських збірках залишив отець Йосиф Кишакевич. Як стверджує автор монографії про нього В.Гордієнко [3, с.39], у світ вийшли 22 випуски “Духовно-музичних творів Й.Кишакевича”. На жаль, роки видання в збірничках не вказувалися. В.Гордієнко подає такі роки окремих випусків: 1912 і 1922 роки – цикли “Колядок”, 1922 р. – “Похоронні пісні”, 1924 р. – “Йорданські пісні”, 1925–1926 роки – “Воскресні пісні”. Крім того, 1898 р. були видані “Пісні під час Служби Божої на триголосний хор жіночий або мужеський”. Згодом вони були перевидані в “Духовно-музичних творах Й.Кишакевича”, ч.9, для жіночого хору [4, с.37].

Збірки Й.Кишакевич формує за призначенням, наприклад: “Воскресні пісні”, “Йорданські пісні”, “Похоронні пісні”, “Євхаристійні пісні” тощо. Назви деяких із цих збірок згодом стали назвами нових підгруп у структурі антологій церковних пісень: *Похоронні пісні, Євхаристійні пісні, Пісні під час Служби Божої, Воскресні пісні, Великопостні пісні*.

Пісні, надруковані в “Духовно-музичних творах”, автор намагається подати в обробках для різних хорових складів. Так, “Йорданські пісні”, видані для чоловічого хору (ч.7), згодом перевидуються в перекладі на мішаний хор (ч.16), а кілька воскресних пісень, надрукованих для жіночого хору (ч.13), у ч.20 подані для мішаного складу. Варто зауважити, що в “Місіонарі” (Жовква) Й.Кишакевич презентує пісні у двоголосому викладі, орієнтуючись на призначення часопису для широкого кола прихильників-непрофесіоналів. Збірки “Духовно-пісенних творів Й.Кишакевича” демонструють професійний підхід, розрахований на більш підготовлений склад напівпрофесійних (церковних, студентських тощо) і професійних колективів. У цьому ж проявляється й практична спрямованість творчості автора, який сам керував різними хоровими колективами й відчував брак духовно-пісенної продукції для того чи іншого хорового складу.

Деякі збірки Й.Кишакевича містять тільки обробки давніших духовних пісень (ч.7, ч.14, ч.16), інші – тільки його оригінальні твори (ч.9, ч.15), або поєднують одні й другі (ч.13, ч.20).

На жаль, збірки Й.Кишакевича зовсім не розкривають авторство віршованих текстів. Більшість поетичних основ пісень Й.Кишакевича дотепер залишаються без адресата, частину вдалося ідентифікувати з інших джерел.

\* Поодинокі пісні такого призначення з’являлися в духовнопісенниках і раніше.



Отець Іван Дуцько в складі “Книжечок місійних” видав духовнопісенну збірку “Півець. Збірник нових церковно-народних пісень” (“Книжечка місійна”, 1906, ч.3–4). Вона включає 24 духовні пісні, кожна з яких має зазначене призначення, як у почаївському “Богогласнику”. Уся збірка написана для однорідного 2-голосого хору. Побудована збірка так: на початку – пісні під час Служби Божої, далі – Господські пісні (починаючи з Різдва), Богородичні, пісні на честь святих і, як пише автор, на деякі випадки (сюди входять пісні “З нами Бог”, пісня на честь посту “На Вавилонських ріках” та похоронна пісня “Лишаю вас, пороги”). Деякі з надрукованих тут пісень (“О Ісусе наш небесний”, “З нами Бог”, “В Назареті зацвіла лелія”) надалі в співаниках друкувалися з деякими метро-ритмічними змінами, часом натуральний мінор змінювався на гармонічний. Тут треба нагадати, що духовні пісні другої половини XVIII ст. хоча й опиралися на функційно-гармонічне мислення, не містили позначень VII підвищеного ступеня. На це, видно, й орієнтувалися автори під час написання деяких пісень. Таким чином, надруковані первісно пісні в практичному використанні шліфувалися й згодом друкувалися в оновленому вигляді.

Усі пісні збірки “Півець” написані на слова і музику І.Дуцька. Вона є єдиним джерелом, що розкриває авторство таких відомих пісень, як “Вірую, Господи”, “Страждальна Мати”, “Тіло Христове прийму”, “В Вифлеємі новина” та інших. Пісня “Лишаю вас, пороги” в інших друкованих виданнях не зустрічається.

Поза увагою статті залишилися збірки духовних пісень М.Копка та І.Біликовського, що базуються переважно на піснях давнього походження, та ненотовані видання.

Отже, наприкінці XIX – у першій половині XX ст. було видано значну кількість авторських духовно-пісенних збірок, які пропагували нові пісні релігійного змісту, написані розмовною мовою галицьких українців. Перші духовнопісенні збірки українською мовою були видані на основі “Книжечки місійної” Т.Луциком, В.Матюком і О.Нижанківським. Видавничі центри знаходилися у Перемишлі та Жовкві. Збірки видавалися для різних хорових складів. Авторі-упорядники часто, особливо на початку творчого шляху, включали до збірок обробки давніх духовних пісень, що свідчить про їх орієнтацію в творчості на українську духовнопісенну спадщину. Рідше з’являються в збірниках пісні, створені під впливом польської духовнопісенної культури. Більшість збірок структурно близькі богогласниковим виданням, але в деяких збірках є намагання відокремити і часом перемістити блок Різдва пісень (коляд), а також увести розділ пісень для виконання під час Служби Божої, який виноситься на перший план. Низка нових пісенних розділів у подальших виданнях пісенних збірок-антологій з’явилася з окремих видань “Духовно-музичних творів Й.Кишакевича”.

Була спроба створити блок пісень-молитов (“Молебні часи”), яка в такому вигляді не прийнялася, але дала ряд вартісних духовнопісенних композицій. Деякі збірки містять духовно-пісенний матеріал, який не перевидавався і є важливим для вивчення шляхів розвитку української духовної пісні того часу.

За способом творення авторські збірки можна поділити на дві групи: збірки, побудовані на нових піснях (“Молебні часи”, “Ангельський хор” і “Служба Божа з додатком...”, “Півець”) та збірки, створені на основі вже друкованих пісень (“Збірник церковно-народних пісень”, “Духовно-музичні твори Й.Кишакевича” та ін.). Перевидані пісні можуть містити більші чи менші зміни матеріалу, особливо на початку. Мінорні пісні зі збірок, що ладово наслідували давні співаники без загострень гармонічного мінору (“Ангельський хор”, “Півець”), у практичному використанні отримували більш звичне для народного чуття підвищення VII ступеня. Таким чином, авторські збірки, залежно від їх ролі пісенного першоджерела чи передруку, відображали процес редагування та вдосконалення нових пісенних зразків.

1. Бермес І. Віктор Матюк: Біобібліографічний покажчик. – Дрогобич, 1993.
2. Осадця О., Соловій.Л. Нотографічний покажчик творів Остапа Нижанківського // Записки НТШ. / Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т.СС XXVI. – С.477–494.
3. Гордієнко. В. Композитор о. Йосиф Кишакевич. – Львів, 1998.
4. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. – Львів, 1997.
5. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К., 1997.
6. Щоденні молитви. – Жовква: Друкарня ОО.Василіян, 1941.
7. Гірняк Ю. Рецензія на “Молебні часи” // Богословський вісник. – 1901. – Т.2.
8. Наука, штука і література // Діло. – 1893. – Ч.278.

9. Филипчак І. Лукань Р. Окружна школа у Лаврові 1788/89 – 1910/11 // Записки ЧСВВ. – Львів; Жовква, 1932–1941. – Т.V. – В.1–4.
10. Гірняк Ю. Рецензія на “Вінець набожних пісней” // Богословський вісник. – 1901. – Т.2.
11. Різдва пісні (коляди) на два голоси зредагував М.Федорів. – Видання ОО. Василіян. – 1990.

*Authors' collections of Ukrainian spiritual songs are considered in the article, published in Halychyna at the end of the XIX – the first half of the XX centuries, as important sources of studying spiritual songs of that period. Their composition, structure, function, proportion of the old and new song material are analysed. Attention is paying to the songs of authors' collections, which were changed the character of these changes is shown.*

*Key words: spiritual songs, old and new song material.*

УДК 787.1:78.082.4  
ББК 85.315.4

Анжела Приходько

## ПОЛЬСЬКИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ XX ст. В АСПЕКТІ СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

*У статті висвітлюються деякі аспекти стильової еволюції жанру в польському скрипковому концерті XX ст. Основний акцент зроблено на концертах для скрипки М.Карловича, К.Шимановського та К.Пендерецького.*

*Ключові слова: скрипка, концерт, жанр, форма, традиції, новації.*

Польський скрипковий концерт посідає важливе місце в розвитку скрипкового концерту як європейського, так і світового значення. Видатні композитори Польщі Кароль Ліпінський, Генріх Венявський, Мечислав Карлович, Кароль Шимановський, Вітольд Лютославський, Кшиштоф Пендерецький внесли вагомий вклад у музичну культуру свого народу, створивши низку творів, що складають “золотий фонд” концертуючого скрипаля.

Спеціальної літератури, яка б досліджувала зарубіжний скрипковий концерт XX ст., у сучасному українському музикознавстві немає, незважаючи на те що цей жанр був відображений у творчості найвидатніших композиторів і втілює в собі найбільш типові й характерні ознаки провідних стильових напрямів. Кожен із таких напрямів утворив при цьому свій стиль, власне трактування жанру та свою систему інструментальних вирішень.

Отже, актуальність даної теми полягає в дослідженні творчо-мистецьких та техніко-виразових особливостей польського скрипкового концерту в контексті загальної еволюції жанру у XX столітті. Вивчення інструментальної складової музичного процесу завжди актуальне й цікаве для музичного виконавства й педагогіки.

Метою публікації є спроба проаналізувати скрипкові концерти польських композиторів в аспекті стильових впливів, формотворення й трактування жанрової моделі.

Вирішення проблеми базується на прикладі концертів для скрипки М.Карловича, К.Шимановського та К.Пендерецького.

У наш час інтерес до творчості композиторів XX ст. безперервно зростає. Твори сучасної музики щораз більше привертають до себе увагу в концертних програмах, у педагогічній практиці, стають предметом спеціальних досліджень тощо.

Однак перехід до створення нової музики XX ст. не був раптовим. Мистецька діяльність багатьох композиторів, без яких неможливо уявити повну картину сучасної музики, бере свій початок ще з останніх десятиліть XIX століття. Одним із таких композиторів, у творчості якого вже проявилися риси новітніх течій наступного сторіччя, був Мечислав Карлович (1876–1909).

Період зрілості й розквіту таланту М.Карловича почався з його скрипкового Концерту. Прем’єра цього твору відбулася 13 березня 1903 р. у Варшаві (у рамках авторського концерту), а вже 21 березня Карлович диригує своїм твором у Берліні. 7 квітня того ж року композиторові аплодують у Львові. Прогресивні суспільні кола й преса дають високу оцінку диригентській і композиторській майстерності Карловича. Особливо позитивно критика відзначила його скрипковий Концерт.

Концерт для скрипки з оркестром *A-dur*, оп.8 (1901–1902) М.Карловича справедливо зараховують до видатних досягнень польської музичної класики. Цей твір тісно межує зі слов'янською традицією інструментального концерту. Від Шопена і Чайковського композитор перейняв трактування жанру інструментального концерту як симфонічної музики, тобто музики, яка покликана втілювати й художньо узагальнювати глибокі думки й образи. Таке трактування, що бере початок ще від класичної традиції концертів, відрізняється від притаманної багатьом західноєвропейським композиторам тенденції розглядати концерт як твір насамперед віртуозний.

Досвід Чайковського, перевтілений у скрипковому Концерті Карловича, не затьмарив національної основи творчості польського майстра. Вплив російського генія не призвів до епігонського наслідування, а сприяв утвердженню національно своєрідного і самобутнього творчого кредо М.Карловича.

Уже в першій частині скрипкового Концерту музика Карловича заглиблює нас у світ шляхетних людських почуттів і прагнень. Услід за короткою заключною темою вступу в оркестрі солююча скрипка починає першу тему частини. Матеріал цього музичного речення базується на поспівках, які часто зустрічаються в польських народних піснях. Він набуває великого значення в подальшому розвитку цієї частини та в побудові твору в цілому.

Пісенною виразовістю відзначається й чудова, побудована на широкому мелодичному диханні побічна тема цієї частини.

Перша частина Концерту написана у формі сонатного *allegro* зі вступом і кодою. Головна й побічна теми доповнюють одна одну, не створюючи різкого контрасту. Поєднання цих тем передає ліричну повноту та мужність почуттів. Навіть у розробці, центральній частині сонатного *allegro* теми лише поглиблюють свою початкову образність. Каденція соліста, що вводить у репризу, вирізняється блискучим, оптимістичним складом. Повнозвучний, ритмічний виклад першої теми в коді, яку проводить солююча скрипка разом з оркестром, закріплює це відчуття.

Друга частина Концерту виконується безпосередньо після першої, без паузи. Пісенний характер цієї частини підкреслюється її назвою *Romanza* (романс). У ній переважає елегантний настрій. Після короткого вступу оркестру скрипка грає мрійливу, замислену мелодію. Поступово ця мелодія розгортається аж до верхнього регістру, де повторюється після невеликого драматичного епізоду, який становить середину другої частини Концерту. Далі вона, за принципом тричастинної симетрії, повертається в оркестр у початковому регістрі, темпі й тональності, але зі зміненим супроводом.

У третій, останній частині твору, так само як у фіналі Скрипкового концерту Чайковського, переважають танцювальні ритми. Тричі у цій частині, написаній у формі рондо, звучить граціозна тема. Її ритм та інтонації споріднені з польською народно-танцювальною музикою (цікаве чергування низхідної та висхідної кварт, що притаманне взагалі слов'янській музиці). Радісне пожвавлення, яке переважає в цій частині, відтіняється елегичним епізодом. Та водночас саме цей епізод фіналу заглиблює у світлий, радісний настрій, що підкреслюється фанфарними закличками в партії солюючої скрипки.

Далі, уже до кінця фіналу, в коді якого звучить перша тема першої частини, розвиваються й закріплюються оптимістичні настрої.

Концерт для скрипки з оркестром М.Карловича – справді самобутній твір, пов'язаний із народними джерелами та класичними традиціями польської музичної культури, хоча цей твір належить романтичній епосі.

Скрипкові концерти Кароля Шимановського (1882–1937) є зразками вже нового часу – ХХ століття. Вони стоять в одному ряду з концертами І.Стравінського, С.Прокоф'єва, А.Берга, Б.Бартока, А.Шенберга тощо.

Жанр скрипкового концерту розвивався в польській музиці задовго до того, як Шимановський створив свій Перший концерт для скрипки з оркестром. Важко пов'язати цей твір композитора з “репертуарними” концертами Ліпінського та Венявського й навіть із прекрасним концертом його сучасника М.Карловича. Безперечно, в історії польської музичної культури всі

\*П. Чайковський, який також хотів підкреслити пісенний характер другої частини свого Скрипкового концерту, назвав її канцонетою (*Canzonetta*).

вищеназвані імена стоять поруч, оскільки саме з їхньою творчістю ототожнюється період істинно класичного розквіту польського симфонізму.

Свої два скрипкові концерти Шимановський написав у зрілому періоді творчості. Цей період можна поділити ще на два етапи: перший характеризується зацікавленням античною й давньосхідною тематиками; відмітна риса другого етапу – захоплення древніми пластами польського фольклору, що наближає композитора до творчих пошуків його сучасників – Б.Бартока, Д.Енеску, М. де Фальї. Різницю між двома еталонами зрілого періоду творчості Шимановського можна побачити на прикладі його двох концертів для скрипки.

Перший скрипковий концерт оп.35 (1916) означав поступове повернення на позиції “чистоти” музики. Це одночастинний твір, в якому легко виділити 4 розділи – відповідно до традиційного сонатно-симфонічного циклу. Лише два перші розділи, які нагадують класичні *Allegro* й *Andante*, мають програмний характер. Програмою для композитора тут слугував вірш Тадеуша Міцінського “Травнева ніч” (із циклу “У мороці зірок”). Саме він відіграв роль творчого імпульсу, який надихнув уяву митця на створення ліричних образів. Перший скрипковий концерт К.Шимановського – надзвичайно емоційний твір. Він досить легко здобув успіх у музичному світі.

Як відомо, у своїй роботі над скрипковими партіями обох концертів Шимановський користувався порадами й допомогою відомого польського скрипаля Павла Коханського, з яким композитора пов'язувала багатолітня дружба. Цей талановитий віртуоз був натхненним виконавцем присвячених йому Першого та Другого концертів. Коханський ознайомив свого друга зі всіма таємницями скрипкової техніки, різноманітні види якої використані у творах Шимановського, і особливо щедро – у концертах. Але віртуозний блиск ніде не перетворюється в них на самоціль, а музичні образи розвиваються в оркестрі й набувають такого значення, що можна говорити про новаторське перетворення жанру інструментального концерту шляхом насичення його рисами *sinfonia concertante*.

У цілому, твір побудований так, що скерцозні фрагменти утворюють наскрізний образно-тематичний пласт, який чергується з кантиленними епізодами. При цьому виникає жанровий контраст емоційно-сислового характеру, доволі спонтанний і непередбачуваний. Динамічно-активні теми стають раптом меланхолійними, споглядальними, а лірична відвертість перетворюється на вишукані капріччіо.

Перший скрипковий концерт композитора – надзвичайно світлий, навіть, можна сказати, “теплий” за своїм колористичним забарвленням.

Зустріч Шимановського з І.Стравінським стала приводом для змін у творчості першого. Він остаточно вирішив пов'язати свою манеру письма з польською народною музикою.

Другий скрипковий концерт оп.61 (1932–1933) теж одночастинний і складається з 3-х розділів. Перший побудований на розвитку мотиву, дуже близького до гуральських наспівів (лідійський лад, терцово-квартів інтонації). Другий розділ є ліричним відступом, він відповідає повільній частині сонатно-симфонічного циклу. Третій розділ – це своєрідний розгорнутий фінал. Епізоди, побудовані на короткому, закличному мотиві, чергуються з ліричними відступами. Сам мотив то передає ефект звучання національного ансамблю чи гри народного скрипаля, то звучить мужньо й енергійно, то скерцозно. Із жанрового розвитку цього мотиву виникає кода, що уособлює народне свято, гуляння.

В обох скрипкових концертах К.Шимановського партія солюючого інструмента – яскрава, віртуозна, багата. Автор використовує найрізноманітніші прийоми: подвійні ноти, пасажи, акорди, флажолети, трелі та майже всі види штрихів: від деташе й легато до спікато і сальтандо.

Кароль Шимановський пройшов шлях складної творчої еволюції. Звертаючись до різних манер письма, він поєднав національну традицію з прийомами сучасної композиторської техніки, давши таким чином початок польській музиці ХХ століття.

Музику другої половини ХХ ст. важко уявити без творчості композитора Кшиштофа Пендерського (нар. 1933 р.). У ній наочно відобразилися протиріччя й пошуки, притаманні післявоєнній музиці, її метання між протилежними крайнощами; прагнення до зухвалого новаторства в засобах виразності; відчуття органічного зв'язку з культурною традицією, що заглиблюється в минулі віки; граничне самообмеження в деяких камерних творах і схильність до монументальних, майже космічних звучань вокально-симфонічних творів. Динамізм творчої осо-

бистості спонукає митця випробувати на міцність різні манери й стилі, опанувати всі найновіші досягнення техніки композиції ХХ століття.

Для музики Пендеревського характерна театральність, яку слід розуміти не просто як розрахунок на сценічну інтерпретацію, а набагато ширше – як вираження особливої якості дії, втіленої рухом звукообразів-персонажів. В інструментальних творах композитора виникає ефект якоїсь театральної вистави, де передані в музиці події наче розігруються на уявних помостах. Унікаючи крайнощів інструментального театру, автор театралізує самі музичні процеси, де велику роль відіграє своєрідна пластика невимушеної гри інструменталістів-акторів. Самого ж композитора можна порівняти з майстерним режисером, що спрямовує сценічний рух.

У цьому плані Кшиштоф Пендеревський близький до російських композиторів ХХ століття: І.Стравінського, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича.

Усій творчості К.Пендеревського притаманна наскрізна тема – тема людини, її стосунків із навколишнім світом, пошуків духовних, не підвладних часу цінностей. Це споріднює митця з великими музикантами минулих віків, яких також хвилювали вічні проблеми сенсу людського буття та призначення людини на Землі.

Концертні жанри утворюють цілу групу у творчості Пендеревського. Усі ці твори об'єднуються не тільки за формальним принципом, а саме наявністю одного чи декількох солістів, чий інструментальні партії несуть основне драматургічне навантаження. Саме в концертних жанрах досягає граничної сили персоніфікація музичного матеріалу, його плакатне, спрямоване на слухача подання, а також театральний принцип розгортання цілого, як ланцюга контрастних сцен. Соліст стає “героєм”, який організовує всі навколишні події. Партія соліста (чи солістів) є аналогом основного драматургічного стержня в опері.

Концерт для скрипки з оркестром №1 був замовлений музичним товариством Базеля і вперше виконаний у цьому місті 1977 р. Ісааком Стерном. Цікаво, що свій твір автор присвятив саме І.Стерну – одному з найкращих у світі знавців класичного скрипкового репертуару: нова партитура є прямим продовженням лінії класичного й романтичного концерту як у стилістичному, так і в інструментальному аспекті. Велика одночастинна композиція концерту (понад 40 хвилин) абсолютно незвична для композитора: яскравий тематизм, чіткий інтервальний рельєф, елементи тональності, контури сонатної форми, багатство і компактність інструментальної палітри – усі ці риси нового концерту дозволяють говорити про нову естетичну позицію Пендеревського, яка поєднує в собі новаторські досягнення й глибоку ретроспективу, що йде від традицій Брукнера й Сібеліуса.

Концерт для скрипки з оркестром – третя за рахунком спроба композитора в цьому жанрі. Перший такий твір, написаний на початку 60-х років, автор у кінцевому результаті знищив (його матеріал частково увійшов у Капріччіо); другий – для віоліно гранде – був перероблений у віолончельний. Думка про створення скрипкового концерту всі ці роки не полишала Пендеревського, аж доки не втілилась, нарешті, у монументальній партитурі – одній із найбільших у концертному скрипковому репертуарі.

Сорокахвилинна одночастинна композиція Скрипкового концерту розгортається як величезний сувій. Тут уже немає масок, швидких змін ігрових і сюжетних ситуацій, несподіваних поворотів дій. Кожен образ подається нам у процесі свого вичерпного розвитку. Контури сонатного алегро розростаються до величезних розмірів і, втрачаючи традиційну форму, перетворюються на канву драматургічного розгортання подій. Слідкуючи за музичним розвитком Концерту, слухач відчуває театральний пафос композиторського висловлювання: сценічність і тут залишається характерною властивістю музики Пендеревського. Але в даному випадку сценічність розгорнутих монологів споріднена з монологіями персонажів класичних трагедій. Слухаючи Скрипковий концерт, ми спілкуємося з одним героєм, а не з багатьма діючими особами; розповідь йде від особи головного (якщо не єдиного) персонажа й набуває ознак монодрами.

В одночастинній формі Концерту виділяються три класичні розділи сонатної структури. Ідейна єдність Концерту підкреслюється своєрідною аркою, перекинutoю від вступу до коди. Композитор досить детально розробив архітектонічну будову твору.

Партія солюючого інструмента – надзвичайно технічна та інтерпретаційно складна, тому Концерт сприймається як твір напрочуд віртуозний. Але ця віртуозність завдячує скрипковій

романтичній та неоромантичній традиціям. Одночасно партія скрипки має у своїй основі й ліричні засади.

Оркестр і скрипка, партії яких так сильно зінтегровані, утворюють дві сфери, що одночасно заперечують і разом із тим взаємодоповнюють одна одну. Якщо оркестр є насамперед носієм елемента рапсодійно-епічного, то для скрипки характерні максимальна рухливість, заповненість звукового простору, вибагливі, арабескові лінії.

Загальний характер цього музичного твору – експресіоністичний. Наявність у ньому патетики, насиченості – це наслідок романтичних традицій Брамса, а в польській музиці – Карловича. Екстатичне є розвитком лірики Берга й Шимановського.

Другий скрипковий концерт “Метаморфози” К.Пендеревський почав писати 1992 р., а закінчив його лише навесні 1995 р. 24 червня того ж року в лейпцігському Гевандхаузі з великим успіхом відбулась прем'єра Концерту у виконанні симфонічного оркестру MDR\* (диригент Маріс Янсон). Першою солісткою була Анна-Софі Мутер. Саме їй і присвятив композитор свій твір.

Так само, як і перший, Концерт №2 є великою одночастинною композицією (перше виконання тривало 37 хвилин). Назва твору “Метаморфози” підтверджує основний принцип симфонічного розвитку, яким композитор послуговується і в Першому, і в Другому скрипкових концертах. Мова йде про безперервний розвиток, становлення певної початкової ідеї. Носієм цього ідейного зерна стає початкова тема, що її з перших тактів експонують низькі струнні. Малюнок теми – хроматичний хід у межах малої терції. У другому проведенні тема закінчується початковою інтонацією середньовічного “Dies irae”.

У процесі “Метаморфоз” ця музична ідея дає паростки ще двом “дочірнім” тематичним утворенням. Одне з них викликає прямі алюзії на музичний код імені Д.Шостаковича, друге є втіленням ліричного, глибоко захованого “я” головного “героя” Концерту.

При появі цих тем, що перебувають у похідному контрасті до основної, здається, що з'являються нові струмені. Але композитор поступово розкриває нам спорідненість вищезгаданих тем. Вершина їх злиття – фінальні такти Концерту, в яких усі три теми звучать одночасно, взаємно перетікаючи та впливаючи одна з одною.

Форма “Метаморфоз” – наскрізна, із прологом та епілогом, які є канвою тривалого дедуктивного процесу. У пролозі автор декларує загальнозначущу тезу, з якою відбуваються значні метаморфози, підпадаючи під дрібніший та деталізованіший розгляд, щоб у кінці дійти висновку.

Таким чином, К.Пендеревський втілює у своєму концерті філософську аксіому: “Усе є всюди й у всьому”.

#### Висновки

Окреслена в даній роботі лінія поступу польського скрипкового концерту відбиває загальну тенденцію розвитку європейського мистецтва ХХ століття. Цей вік, як ніякий інший, був позначений багатоманітністю художніх стилів та напрямів. Мистецтво, яке на початку сторіччя вийшло з коліски пізнього романтизму, опинилося на порозі двох світових воєн. У цей період більшістю європейських митців опанували песимізм і заперечення віковичних традицій. Але найпрогресивніші, гуманістичні течії в художній творчості не поривають зв'язків з єдиною міцною основою – своїм національним корінням.

Такою надзвичайною увагою до притаманних польській музиці емоційності, ширості, багатства мелодики позначена творчість М.Карловича й К.Шимановського. Неоромантичний погляд на саму сутність рідної музики знайшов яскраве втілення в кращих творах М.Карловича, особливе місце серед яких займає Скрипковий концерт. Лірико-жанрова основа цього опусу відбиває також і нові віяння в національному музичному мистецтві. Розвитком і збагаченням творчого доробку нової композиторської школи, яка вже “озброювалася” рисами французького імпресіонізму та німецького експресіонізму, опікувався К.Шимановський. І якщо у своєму першому Концерті для скрипки з оркестром автор тяжіє до естетики неокласицизму, то у другому творі він наближується до неофольклорних принципів. У цьому композитор ішов паралельними шляхами із представниками інших національних шкіл: І.Стравінським, Б.Бартоком, Д.Енеску, М. де Фалья.

\*Центральне німецьке радіо



Широка арка перекидається від розглянутих творів першої половини ХХ століття до концертів К. Пендерещького, написаних у другій половині сторіччя. Цей композитор є повноважним представником польської музичної культури у всьому світі. Віддаючи належне своєрідності сучасних виразових засобів, він культивує у своїй творчості традиційні темперамент та емоційність. Після певного періоду експериментування й захоплення авангардними техніками композитор урешті-решт приходиться до поміркованого синтезування традицій та новацій.

Площина розвитку сонатно-симфонічних жанрів залишається відкритою. Універсалізм та багатогранність цих форм доведені часом і творами багатьох композиторів. І у творчому надбанні цієї мистецької галереї гідне місце займають скрипкові концерти польських майстрів ХХ століття.

1. Бэлза И. Мечислав Карлович. – М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1951. – 182 с.
2. Голяховский С. Кароль Шимановский; Ивашкевич Я. Встречи с Шимановским. – М.: Музыка, 1982. – 143 с.
3. Энтелис Л. Встречи с современной польской музыкой. – Музыка: (Ленинградское отделение), 1978. – 142 с.
4. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерещкий: Монографический очерк. – М.: Советский композитор, 1983. – 126 с.
5. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины ХХ века. – М.: Музыка, 1970. – 504 с.
6. Никольская И., Крейннина Ю. Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации. – М.: Советский композитор, 1984. – 290 с.
7. Schwinger W. Krzysztof Penderecki. – Shott, 1994. – 387 s.

*The article describes some aspects style evolution of genre Polish violin concert in XX century. The main emphasis is put on the violin concerts of M. Karlovich, K. Shymanovsky and K. Penderecki.*

**Key words:** violin, concert, genre, form, tradition, innovation.

УДК 78.082.2:787.2

ББК 85.315.54

Марта Карапінка

### КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА АЛЬТОВА СОНАТА ХХ СТОЛІТТЯ В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПРОЕКЦІЯХ

*Статтю присвячено шляхам розвитку камерно-ансамблевої музики першої половини ХХ століття в проекції на жанр сонати для альту і фортепіано. Розмаїття його індивідуально-стильових моделей віддзеркалює широту композиторських обривів та зростання питомої ваги альту як концертуючого та ансамблевого інструмента.*

**Ключові слова:** камерно-інструментальний ансамбль, соната, альт, індивідуальний композиторський стиль.

**Метою** даної статті є детальний розгляд жанру альтової камерної сонати ХХ ст. з урахуванням національного та індивідуально-стильового способу мислення кожного автора.

На всіх етапах історичного формування західноєвропейська струнна соната була каталізатором глибоких і послідовних змін як в межах пануючих стильових напрямів, так і на рівні окремих композиторських позицій. Після Першої світової війни підвищується інтерес до камерної музики та зростає її роль у розвитку європейського музичного мистецтва. Характерна для цього часу “тенденція синтезу різних стильових компонентів, структур і систем мислення проявляє себе найповніше саме в камерно-інструментальному жанрі”, – вважає Л. Раабен [6, с.346]. Ця закономірність, на нашу думку, пов’язана з такими передумовами:

- 1) роллю камерно-інструментальної музики як осередку духовного життя особистості, втіленого в підкреслено концентрованій формі, де зростає значущість кожної деталі;
- 2) статусом ансамблевої сонати як масштабного інструментального жанру, здатного до узагальнення складних проблем філософського змісту;
- 3) тембровою природою струнно-смічкових інструментів, зокрема альту – своєрідного alter ego автора.

Основні віхи еволюції європейської скрипкової та віолончельної сонат ХХ століття окреслюється в монографіях та дослідженнях відомих музикознавців: Л. Раабена [6], Н. Гаврилової [1], Л. Кокоревої [2] та інших. В усіх джерелах акцентується ряд характерних, концептуально зумовлених ознак камерно-ансамблевих сонат:

- 1) значущість задуму;
- 2) багатоплановість змісту;
- 3) співвідношення драматургії окремих частин із драматургією циклу в цілому;
- 4) втілення в окремих частинах сонатної композиції, здебільшого, вільно трактованої;
- 5) паритетність та індивідуалізація інструментальних партій, їх діалогічне співвідношення.

Як відомо, розквіт інструментальної сонати зазвичай пов’язується з яскравими досягненнями в галузі фортепіанної музики. Однак у царині альтової ансамблевої і сольної сонат ситуація склалася дещо інакше: Гіндеміт, будучи чудовим альтистом, учасником відомого “Квартету Амара” власною майстерністю інспірував репертуарний ріст. Крім того, у 20–30-ті роки спостерігається криза віртуозно-романтичної естетики, натомість камерна музика не втрачає своїх ключових позицій. Власне “я” виконавців щоразу частіше відходило в тінь, висувуючи на перший план художній задум і своєрідність авторської концепції. Поступово жанр альтової сонати з периферії просувається ближче до центру загальномузичних зацікавлень, ускладнюється музична мова. Спробуємо переконатися в цьому в процесі аналізу найбільш вартісних та естетично досконалих творів.

**Соната для альту і фортепіано П. Гіндеміта, ор. 11 №4, (1919 р.)** відноситься до раннього періоду творчості, коли “композитор проявляв особливу цікавість до гостро специфічної грані інструмента, до неповторного в ньому” [3, с.268]. Соната, як і інші струнні сонати цього опусу, є яскравим свідченням доволі суперечливого становлення індивідуальної стильової позиції автора, експериментом із радикальними наслідками “вивільнення” мелодичних ліній, пошуком нових музичних форм – альтернативних традиційним.

Цикл складається із трьох частин, кожна має авторську назву: I. Фантазія, II. Тема з варіаціями, III. Фінал з варіаціями. Крім того, Гіндеміт окремо виписує свої рекомендації виконавцям. Він підкреслює, що всі частини повинні виконуватися attacca, зокрема, друга і третя, щоб у слухачів склалося враження єдиного цілого. Таке побажання автора цілком логічне, оскільки варіації на тему другої частини мають своє продовження у фіналі. Симптоматично, що в цьому творі композитор, дотримуючись традиційної тричастинності, цілком відмовляється від сонатної форми.

Перша частина – Фантазія – невелика за обсягом, виконує функцію інтродукції. Форма проста, двочастинна. Цікаво, що початкова мелодія, яку весь час проводить альт, є практично незмінною. Драматургічний розвиток переважно формує партія фортепіано.

Друга частина – Тема з варіаціями – не суперечить авторській ремарці – “виконувати просто, як народну пісню”. Це визначає характер теми: майже фольклорної діатонічної мелодії в тональності Ges-dur. Скупий акордовий акомпанемент фортепіано підкреслює найвиразніші інтонаційні звороти теми. Композитор, як завжди, обирає просту тричастинну форму, причому експозиційний тип викладу притаманний лише її першому періоду (11 тактів). Другий та третій періоди містять у собі елементи варіаційного розвитку. Чотири варіації розміщені в традиційному порядку – від простого до складного.

Фінал з варіаціями за масштабами дорівнює двом попереднім частинам. Він значно цікавіший у розумінні форми та драматургії й становить переконливий підсумок усього циклу. Перший розділ фіналу – це виразний, експресивний діалог між двома виконавцями. Альт і фортепіано звучать почергово; їх діалог нагадує неспішну, розважливу бесіду. Інтонаційною основою цього діалогу є вилучена з теми варіацій секундова поспівка, яка тут отримує свій подальший розвиток. Відтак нова тема звучить у ліричному варіанті. Змінюється фактура (соло альту на тлі акомпанементу фортепіано), зменшується динаміка, сповільнюється темп, знову вступає у свої права імітація (альт і верхній голос фортепіано). Поступове наростання призводить до появи ремінісценції теми із третьої частини. П’ятикратне проведення основної теми (вона ж тема варіацій) підводить до кульмінації. Раптова зміна динаміки – *fff* – *p* – знаменує появу матеріалу діалогу, який тут подано розгорнуто, у напруженому, драматичному характері. Після кульмінації знову з’являється проста танцювальна мелодія як ремінісценція фрагмента третьої частини.

Звучить вона тихо й спокійно. Знову з'являється основна тема варіацій і, розгортаючись в імітаційному русі, підводить востаннє до музики діалогу, цього разу лаконічного і ледь чутного. Сьома варіація повертає нас до основної теми в її експозиційному вигляді – простої діатонічної мелодії на тлі акордового супроводу фортепіано. Загальне зростання динаміки, ущільнення фактури призводять до коди, котра й завершує весь цей довготривалий процес складного драматургічного становлення.

Розглянута соната є оригінальним зразком жанру. Не застосовуючи в жодній із частин сонатної форми, Гіндеміт зумів створити цикл, в якому цілісність драматургії є просто вражаючою. Він знайшов ті форми та засоби музичної виразності, котрі переконливо відтворили всі перипетії задуманої ним “фабули”. Широке використання імпровізаційності (I ч.), застосування поліфонічних прийомів розвитку (II та III ч.), а також нестереотипне мислення в побудові форми (III ч. – “розосереджений варіаційний цикл”) дозволяють говорити про послідовне новаторство композитора в жанрі сонатного циклу.

Усі сольні й ансамблеві альтові сонати П.Гіндеміта відрізняються глибиною опори на історичні традиції, довершеністю, цільністю циклобудови. Крім того, серед суто авторських рис стилю слід особливо підкреслити серйозність задумів, розгалуженість взаємодії між яскраво контрастними образами, принцип монотематизму, логічні резюме в завершальних зонах кожної частини.

Зразком концептуального камерно-ансамблевого циклу є Соната in C для альту і фортепіано (1939), кожна частина якої репрезентує декілька формотворчих принципів: варіаційність, строфічну пісенність та фугатність.

Дві перші частини не мають конкретної назви, третя – Фантазія, четверта – Фінал із двома варіаціями.

Перша частина (Breit. Mit Kraft) написана у вільній стадіальній формі. Початок мужній, енергійний, ініціює розвиток партії альту, лише згодом у діалог вступає фортепіано. Відразу ж розпочинається варіантно-варіаційний розвиток, котрий призводить до першої кульмінації.

Другий розділ лірико-елегічного характеру, побудований на тому ж інтонаційному матеріалі. Поступово розвиток активізується, насамперед за рахунок синкопованого ритму; гармонічна вертикаль спрощується, фактура стає прозорішою.

У третьому розділі на перший план виходить партія фортепіано, з'являється синкопована остинатна фігура, яка набуває особливо широкого радіуса дії. Четвертий розділ демонструє неабияку майстерність Гіндеміта-поліфоніста: тему двоголосного фугато почергово проводять альт і фортепіано, причому тут знову розвивається монотематичне зерно.

Фугато органічно завершується своєрідним підсумком – кодою, де у вигляді ремінісценцій проходять фрагменти попередніх розділів. Це найбільш масштабна композиційна стадія цілого. Поруч із прозорою двоголосною фактурою звучать епізоди, вельми насичені контрапунктичними лініями. Найцікавішою рисою стилю першої частини Альтової сонати є постійна зміна “індексу щільності” фактури, чергування лінійності з вибагливою гармонічною вертикальністю. У заключному розділі партія фортепіано максимально активізується: тут ми можемо вирізнити і пісенність, і своєрідну гімнічність. Останні такти, де драматургічну ініціативу “виборює” альт, звучать на потужній динаміці *ff*.

Отже, масштабна, складна за формою перша частина циклу демонструє дивовижну інтонаційну єдність усіх композиційних стадій. Монотематизм, як блискуче досягнення німецької інструментальної традиції (Бетховен), доводить свою невичерпність, здатність драматичного перевтілення (похідний контраст).

Друга частина досить розгорнута, проте форма більш чітко окреслена: складна тричастинна з динамізованою репризою. В основі цієї частини два основні композиційні елементи: тема пісенно-ліричного характеру (партія альту) та незмінна остинатна фактура в партії супроводу.

Третя частина сонати значно лаконічніша. Повільний темп та довільна манера виконання, рекомендовані композитором, не суперечать імпровізаційності. Фантазія написана у вільній формі з ознаками репризності, складається з декількох контрастних розділів. Починається великим фортепіанним вступом, інтонаційний зміст якого є джерелом подальшого процесу теомоутворення. Наступний розділ – каденція альту – віртуозна і бравурна. “Завуальована” поліфонія пасажів нагадує принцип концертування бахівського типу. Завершальна ритмічна фігура

в альтовій партії стає основою фортепіанного супроводу. Згодом формується нова наспівна тема, котра потім звучить у партії фортепіано. Далі композитор вводить контрастний музичний матеріал більш рухливого ігрового характеру, викладений імітаційно. Під час детальнішого аналізу не важко помітити, що ця новизна позірна: елементи теми попереднього розділу переосмислені в іншому метро-ритмічному та темповому аспектах. Останній розділ – підсумовуючий: початкова наспівна тема, збагачена ритмічно, двічі проводиться в альтовій партії. У першому проведенні – це драматичний монолог, у другому – наспівна лірика, що передбачає наступний етап циклічного руху.

Четверта частина – Фінал з двома варіаціями – звучить аттасом після третьої частини. Основна тема моторна, танцювальна. Гіндеміту вдалося урізноманітнити цю досить просту тему за рахунок поліритмії фортепіанної партії (зміщення метричних акцентів, синкопування). Перша варіація є зразком поступового варіаційного розвитку теми: початковий чотиритакт залишається інваріантним, видозмінюється лише друга половина теми. Двічі проводиться незмінне інтонаційне зерно з різними варіантами продовження: 1) метро-ритмічні видозміни; 2) поліфонічні та фактурні прийоми розвитку.

Ця альтова соната є однією з наймасштабніших творів цього жанру. Майстерність автора в сенсі оновлення основного тематизму шляхом варіаційності дає право говорити про симфонізацію фінальної частини циклу.

Камерна музика А.Онегера є тією жанровою галуззю його спадщини, де кристалізувалися основні риси стилю, зокрема структурні закономірності майбутніх зрілих симфонічних партитур. Опуси композитора для різноманітних інструментальних ансамблів органічно вписуються в загальну картину європейської камерної музики кінця 1910-х – початку 1920-х років. У творах для сольюючих струнних інструментів він охоче використовує сонатну форму. Про це свідчать дві скрипкові сонати, сонатина для двох скрипок, сонати для альту та віолончелі й фортепіано. Критика того часу констатувала, що “Онегер – один з небагатьох сучасних композиторів, котрі майстерно володіють сонатною формою, знаходять нові комбінації учасників ансамблю” [7, с.84]. Це повною мірою стосується Сонати для альту та фортепіано.

Тричастинний твір написано 1920 року. Вагоме місце в композиційній та драматургічній структурі цілого займає тема вступу. Її обсяг – 29 тактів, викладених спочатку в партії фортепіано, згодом – у партії альту, причому почергово (фортепіано – альт, фортепіано – альт). Зміна темпу “andante” на “vivace” знаменує собою власне початок головної партії. За характером вона легка та моторна, викладена унісоном фортепіано й альту. В інтонаційній структурі вступу та головної партії важливу роль відіграє інтервал великої септими (або зменшеної октави), який композитор робить витокком усього наступного мелодичного розвитку. Розробку побудовано на трьох “хвилях” секвенційного розвитку, котрі зміщуються вгору й досягають своєї кульмінації в останньому проведенні. Двотактовий перехід підводить до репризи (tempo “vivace”).

Індивідуально-композиторське втілення традиційної сонатної форми виявляється не лише в біфункційності її розділів. Тема вступу, котра з'являється тричі (експозиція, розробка, кода), виконує інтонаційно-об'єднуючу роль у формі, створює обриси тричастинності в межах сонатної форми. Таку саму тричастинність демонструє й головна партія (експозиція, реприза і кода). Усе вищесказане є переконливим свідченням оригінальності мислення Онегера, нового підходу Майстра до проблеми сонатності.

У другій частині переважають ліричні образи. Діатонічність надає мелодії фольклорних рис. Розміреність метричного руху крайніх розділів створює образ спокою, нагадує коліскову.

Третя частина твору – Allegro non troppo. Написана також у сонатній формі із дзеркальною репризою. За характером нагадує галоп (особливо головна партія).

Відтак слід підкреслити, що Онегер, не порушуючи норм циклічної тричастинної сонати, зумів самотньо підійти до проблеми збагачення альтового репертуару. Застосоване композитором у першій і третій частинах сонатного алегро із дзеркальною репризою акцентує увагу на домінуючій ролі головних партій. Трикратне проведення теми вступу в першій частині ще раз підкреслює фазовість композиційного рішення. Те саме стосується й другої частини, де принцип тричастинності долає консерватизм класичного формотворення.

Даріус Мійо належить до тих мистців-новаторів, котрі значно розширили та збагатили уяву про виразові можливості камерно-інструментальної музики. “У цьому жанрі композитор

висловлює своє найпотаємніше, пише “для себе”, з найбільшою невимушеністю втілює свої пошуки” [8, с.122]. На шляху до оновлення музичної мови композитор звертався передусім до двох важливих джерел: фольклору різних країн та жанрів барокової музики. Звернемося до **Сонати №1 для альту та фортепіано**, написаної 1944 року й присвяченої Жермену Прево. Твір має підзаголовок: “На теми невідомих авторів XVIII століття”. Разом із “Провансальською сюїтою”, Квінтетом для духових “Прогулянка короля Рене”, Концертом для гармоніки входить до групи творів, де фольклорні теми подано у вигляді класичних мелодій XVIII століття. На думку Л.Кокоревої, це явище в музиці Мійо тісно пов’язане із всеосяжністю ретроспективної тенденції в мистецтві ХХ ст. Неокласицизм Мійо постає “як суто французький, що відроджує головним чином особливості французької музики XVIII ст.” [2, с.215].

Соната складається із чотирьох частин, кожна з яких отримує умовно програмну назву: Вступ, Франсез, Арія, Фінал. Відтак структура циклу більше нагадує сюїту, аніж сонату.

Першу частину – Вступ – написано в складній тричастинній формі, з ясною тональною основою F-dur. Реприза не виписана окремо, а ремарка “da Capo” звільняє автора від цього обов’язку. Мійо звернувся до прийому стилізації, наслідуючи барокові моделі. Діатонічна тема крайніх розділів викладається канонічно (спочатку в партії альту, пізніше – у партії фортепіано). Горизонтальний індекс вступу голосів дорівнює одному такту, вертикальний – октаві. У середньому розділі Мійо застосовує просту імітацію й контрастні до неї щільні акордові вертикалі. Характерним є й типовий для музики бароко принцип ладової світлотіні – мажор-мінор. У цьому розділі є моменти і полімелодизму, коли в партії альту звучить стилізована тема, а в партії фортепіано – акорди та співзвуччя нетерцевої будови або висхідні хроматизовані пасажи.

Друга частина – “Франсез” – різко контрастує із меланхолійним настроєм першої. Вона швидка і моторна. Як відомо, “франсез” – це французький варіант німецького контрдансу, танцю доволі рухливого характеру. Танцювальну стихію автор втілює поліфонічними прийомами: проста та канонічна імітація, контрастна поліфонія. Багатоголосну поліфонічну фактуру Мійо поєднує з гомофонно-гармонічними засобами – хоральністю, а також типово вокальними формулами – “мелодія-супровід”. Стилістично “чужими” є два початкових акорди, котрі з’являються на грані розділів форми. Виходячи з того, як основна танцювальна тема звучить і в основній, і в домінантовій (B-dur) тональностях, можна розглянути цю частину як триголосну інвенцію – одну із найпоширеніших інструментальних жанрів епохи бароко.

Третя частина, що названа Мійо Арією, має складну тричастинну форму з ознаками рондо та варіаційного циклу. За характером ця музика нагадує інтраду або симфонію, які зазвичай відкривали барокові інструментальні цикли. Як і в попередніх частинах, композитор вдається до стилізації. Слід зауважити, що партія альту протягом усієї частини виконується *con sordino*, що створює ефект таємничості. Основна тема частини (перші вісім тактів) повторюється неодноразово, що надає формі рондальності, замкнутості. Виклад цієї теми в різноманітних мелодико-інтонаційних варіантах дозволяє переконатися в пріоритетності варіаційного принципу розгортання форми.

Четверта частина – Фінал – своєрідний підсумок циклу, що поєднує складну тричастинність і фугу. Перший розділ – експозиція триголосної фуґи із нетрадиційним тональним планом: I–VI–V (друге проведення теми). Далі слідує додаткове проведення теми, точніше контр-експозиція в такій послідовності: III–VI–V. Другий розділ форми за масштабами вдвічі перевищує перший.

Слід підкреслити, що цикл Сонати Мійо свідомо потрактовано як сюїтний. На це вказує як назва самого твору, так і назви частин. Драматургія циклу теж далеко не сонатна, те саме можна сказати і про форми, використані автором. Створення ряду контрастних та характерних частин циклу, їх відносна самостійність та завершеність наштовхує на думку, що взірцем для композитора була барокова танцювальна сюїта з елементами поліфонії. Використання Д.Мійо арсеналу засобів виразності епохи бароко в поєднанні з модерністю музичної мови свідчить про риси неobaroko, послідовно відтворені на рівні цілого. Домінуюча роль поліфонічного мислення і водночас наявність естетичних “знаків” різних епох дозволяє говорити про полістилістику як невід’ємну стильову рису творчого методу Д.Мійо.

**Соната для альту і фортепіано Б.Мартіну** була написана 1955 року й відноситься до пізнього періоду творчості композитора. Стиль видатного чеського майстра ХХ століття є вельми оригінальним та багатоплановим. Його джерела охоплюють широкий історичний діапазон – від музики добахівської епохи та віденського класицизму до імпресіонізму, неокласицизму,

неофольклоризму. Пов’язано це розмаїття з тим, що більшу частину життя Мартіну провів поза Чехією, інтенсивно асимілюючи впливи переважно французької музики 20–30-х років.

Звідси ясність висловлювання, гармонійне сприйняття дійсності. Зі стильових напрямів першої половини ХХ століття найближчим для Мартіну виявився неокласицизм. “Правду кажучи, я людина типу *Concerto grosso*”, – неодноразово любляв повторювати композитор [4, с.75]. Паралельно розвивалася й національна неофольклорна лінія, яка весь час перехрещувалася з неокласичною. У результаті в індивідуальній музичній мові чеського композитора утворився своєрідний сплав, різні компоненти якого вступають між собою в неповторні, щоразу особливі співвідношення. Як справедливо зауважує Н.Гаврилова, “Мартіну не був творцем радикально нових систем, проте в усіх рисах його стилю є своя специфіка, що в цілому створює образ серйозного мистця. Музика його відзначається не тільки відкриттями, але й оригінальністю синтезу” [1, с.177].

В останні роки життя композитор звертається до масштабних жанрів і форм. Кількість камерно-ансамблевих творів є досить невеликою. Саме на цей період (50-ті роки) припадає komponування двох цікавих опусів – Концерту-рапсодії для альту з оркестром (1952 р.) та Сонати для альту і фортепіано (1955 р.). Обидва твори Мартіну пов’язані з виконавською діяльністю американської альтистки Ліліан Фукс, які їй і присвячені.

Чеський музикознавець Я.Мігуле, дослідник творчості Мартіну, у своїй монографії зазначає, що в 1946–1951 роках композитор почав відчувати деяку обмеженість неокласичного напрямку. Пошуки привели до нових оригінальних тенденцій, котрі ознаменували перехід “від стилю класицизму до стилю романтизму” [4, с.177]. Відмова від позиції неокласицистського дистанціювання веде Мартіну до усвідомлення необхідності емоційного самовиразу, до більш безпосередньої комунікативності. Власне в Концерті-рапсодії для альту композитор дозволив собі дати волю емоціям та почуттям, чого він не дозволяв собі в попередні періоди творчості.

“Двочастинна Альтова соната – твір майстерний і виразний, в якому використано не тільки технічно ефектні й віртуозні можливості альту, але й властиві цьому інструментові насичений звук, глибину”, – констатує С.Понятовський [5, с.132].

Першу частину написано за такою композиційною схемою – ABCA<sub>1</sub> B<sub>1</sub>. Мартіну не використовує традиційну форму сонатного алеґро, хоча ідея та принцип сонатності тут очевидні (A – головна партія, B – побічна), і до видозміненого повтору (експозиція – реприза), і до тріадності побудови (AB – експозиція, C – розробка-епізод на новому матеріалі, A<sub>1</sub>B<sub>1</sub> – реприза-підсумок). Переконливо сприймається симетричність самої форми: AB – 64 т., C – 78 т., A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> – 50 т., її цілісність та насиченість образних контрастів. Поява нового тематичного матеріалу завжди підкреслюється зміною темпу.

Перша речитативна тема “А” має урочистий характер. Функції інструментів чітко розмежовано: у партії фортепіано – поважні акорди, у партії альту – мелодія кантиленно-розповідного плану. Це ніби діалог між особистістю (альт) та зовнішнім світом (фортепіано).

Друга тема “В” – зовсім інший світ, світ народної чеської мелодики. Зміна акцентів та метру підкреслює танцювальну основу даної теми.

Друга частина сонати написана в концентричній формі за схемою: ABCDRABC<sub>1</sub>D<sub>1</sub>. Як і в першій частині, тут вражає пропорційність та симетрія, постійне контрастування образно-емоційних сфер. За задумом та формою ця частина масштабніша, ніж перша. Незважаючи на більшу, ніж у попередній частині, кількість нових тематичних утворень, друга достатньо струнка та цілісна в композиційному відношенні.

Матеріал А (*Allegro non troppo*) носить характер вступу (всього 6 тактів) і в емоційно-образному відношенні створює настрій на рівні цілої частини – емоційно-піднесеної та стрімкої. Проте точний повтор розділу А в подальшому розгортанні форми наштовхує на думку про його стабільно-незмінну конструктивну функцію в концепції форми другої частини.

Розділ В (*Poco meno*) контрастує з попереднім матеріалом, написаний у дусі чеського фольклору, з вираженою танцювальною ритмікою, діатонічним складом (перші 14 тактів). Згодом син-

\*Крім того, творчість Мартіну асимілювала традиції національних класиків: Сметани, Дворжака, Яначека, його вчителів Й.Сука та А.Русселя, а також Дебюссі і Стравінського.



копованість мелодики зникає, перетворюючись у рівний, дещо механічний рух шістнадцятками. Момент кульмінації розділу В накладається на початок наступного розділу С (Allegro).

Він різко змінює емоційний настрій: запановує сфера скерцозності та моторного руху, причому весь музичний матеріал викладено в партії фортепіано. Альт інтонує лише перші октави (6 тактів). Поступово встановлюється лірико-елегійний стан спокою й роздумів. Цей розділ досить чіткий за формою (розширений період), простий за гармонічною мовою. Після його завершення починається розділ R, свого роду розробка, стрімка та динамічна, у котрій можна знайти елементи всіх, без винятку, попередніх тем. Після бурхливих тріольних пасажів у партіях обох інструментів з'являється нова тема (партія альт), що має риси деякої спорідненості із першою темою першої частини. Вона звучить на динамічному нюансі *f*. Цілеспрямоване “проникнення” в партію фортепіано рівномірних остинатних фігур робить її ще рельєфнішою та місткою. Досягнувши кульмінації, тема викладається рівномірним рухом шістнадцятками, започаткованим партією фортепіано.

У пізньому періоді творчості, до якого, власне, і належить вищепроаналізована Соната для альту й фортепіано, Мартіну віддає перевагу формам “чистої” музики, котрі відкривають простір суто музичній фантазії. Не випадково, що найхарактернішою рисою музичного мислення композитора в 40–50 роки є поєднання імпровізаційності, вільного розгортання форми, фактури, з одного боку, і конструктивно логічного начала – з другого. Рисами вільних поемних форм позначено і будову частин (плинність при постійному оновленні), і тематизм (фрагментарність, що ґрунтується на комплементарному принципі), і фактуру (яскрава, філігранно деталізована). Усе це повною мірою відноситься до Альтової сонати. Перетворення чеського (моравського) музичного фольклору в джерело натхнення професійного композитора власне в сонаті здійснюється просто зразково: із цим тісно пов'язаний її ліричний характер, відсутність драматизму і подієвості, як це традиційно властиво першим частинам циклічних сонат. Поряд із цим очевидними є такі риси, як підвищена емоційність, перевага “вокальної” лінії над мальовничістю акордів і, безумовно, більш вільні форми.

Отже, яскрава ознака альтової сонати першої половини ХХ століття – посилення драматургічного фактора мислення. Унікальність концепцій, а значить і драматургічних задумів кожного твору несе із собою безмежне розмаїття способів їх реалізації. Це призводить до кардинального переосмислення традиційних композиційних структур і широкого розповсюдження атипових, оскільки процес активного творчого експериментування заторкнув глибинні засади композиторського формотворення.

1. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. – М.: Сов. композитор, 1974. – 218 с.
2. Кокорева Л.Д. Мийо: Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1986. – 335 с.
3. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
4. Мигуле Я. Богуслав Мартину. – Прага, 1978. – 177 с.
5. Понятовский С. История альтового искусства. – М.: Музыка, 1984. – 224 с.
6. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века: Очерки. – 1917–1945. – Ч. II. – Кн. I. – М.: Музыка, 1980. – С. 346–406.
7. Раппопорт Л. Артур Онеггер. – М.: Музыка, 1968. – 260 с.
8. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. – Л.: Музыка, 1983.

*The article is dedicated to the ways of the development of chamber-band music in the first half of the XXth century in the perspective of sonata genre for viola and pianoforte. The variety of the genre's individual style models reflects the breadth of the composer's horizons and the growth of significance of viola as a concert and band instrument.*

**Key words:** chamber band, sonata, viola, individual composer's style.

## ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

УДК 78.071

ББК 85.310.2

Віолетта Дутчак

### МУЗИЧНА І НАУКОВО-МЕТОДИЧНА СПАДЩИНА ГНАТА ХОТКЕВИЧА В УКРАЇНСЬКОМУ ЗАРУБІЖЖІ

*У статті визначено напрями наукової та музичної творчості Г. Хоткевича на ниві кобзарства. Проаналізовано здобутки учнів і послідовників Г. Хоткевича за кордоном, збереження ними традицій бандурного мистецтва. Зроблено спробу визначити роль наукової, методичної та музичної спадщини Г. Хоткевича для розвитку бандурного мистецтва в середовищі українського зарубіжжя.*

**Ключові слова:** Г. Хоткевич, кобзарство, харківський спосіб гри, традиція, еміграція, діаспора, репертуар.

Бандурне мистецтво українського зарубіжжя – складова частина загальноукраїнської культури. Сформоване впродовж ХХ ст., воно не лише стало консерватором традиції, але зуміло створити свій власний питомий стиль. Розвиток кобзарства в діаспорі неможливо не пов'язати з іменем Гната Хоткевича, оскільки саме його мистецькі здобутки, збережені й популяризовані учнями й послідовниками, стимулювали розвиток колективного виконавства на бандурі, формували навчальні традиції на основі харківської регіональної школи гри, розвивали репертуарні й педагогічно-методичні засади, визначені свого часу в його численних теоретичних працях.

Для узагальнення розвитку бандурних традицій Гната Хоткевича в українському емігрантському середовищі необхідно здійснити аналіз його творчої діяльності, протягом якої формувалася науковий ґрунт методично-теоретичної концепції Хоткевича, що започаткувала початок академізації професійного кобзарства.

Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) – усебічно обдарована творча особистість, його професійні здобутки суттєво вплинули на розвиток духовної культури українського народу. Г. Хоткевич здійснив вагомий внесок у літературу (прозаїк, драматург, публіцист, перекладач, літературознавець), театр (сценарист, режисер, актор, театрознавець), історію (дослідник і популяризатор національної історії), музичне мистецтво (віртуоз-бандурист, диригент, композитор, музикознавець), фольклористику (знавець народного інструментарію, обрядових дійств, організатор етнографічних концертів). Багатогранність культурно-громадської діяльності Гната Хоткевича продовжила традиції творчого універсалізму, властивого українській інтелігенції.

Літературна й театральна творчість Хоткевича на сьогодні є достатньо дослідженою, його художні та історичні твори доступні для ознайомлення широкому загалу. Проте його музично-теоретичні дослідження й нотні записи довго залишалися відомими лише вузькому колу спеціалістів. Лише в останні два десятиліття музична (творча й наукова) спадщина Гната Хоткевича повертається до широкого загалу. Однією з перших дослідниць феномена митця стала Надія Супрун, автор численних статей, кандидатської дисертації та монографії “Гнат Хоткевич – музикант” [21], [22]. В останні роки музична діяльність Хоткевича як фундатора професійного кобзарства, теоретика й практика бандурного мистецтва стала предметом численних наукових розвідок молодих науковців. Серед дослідників – Кость Черемський [28], [29], Любов Мандзюк [7], [8], Віктор Мішалов [9–17], Маргарита Семенюк [19], [20], Оксана Ваврик (Дубас) [1], [2] та автор цих рядків [3–6]. Однак метою пропонованої статті стає узагальнення здобутків Г. Хоткевича, його учнів і послідовників за кордоном, збереження ними традицій бандурного мистецтва в діаспорі. Окремим завданням постає спроба підсумувати роль наукової, методичної та музичної спадщини Г. Хоткевича для розвитку бандурного мистецтва в середовищі українського зарубіжжя. Певною гіпотезою пропонованої статті є визначення діяльності Г. Хоткевича 1906–1912 рр. у Галичині як “культурної праці української еміграції на західних українських землях” (за С. Наріжним) [18].

Як уродженець Слобожанщини (1877), Хоткевич не випадково став натхненним пропагандистом саме харківської традиції народного музикування. З дитинства він мав можливість чути різних кобзарів-виконавців – носіїв стародавніх дум та інструментальних мелодій, проаналізувати особливості їх манери гри та співу. Відмінності кобзарських виконавських шкіл визначалися постановкою рук і триманням інструмента: між колінами й перпендикулярно до корпусу (чернігівський спосіб) на коліні, паралельно до корпусу, струнами до слухачів (харківський), на коліні і в середньому положенні стосовно корпусу (полтавський). Кожен із цих способів мав свої переваги й недоліки. Чернігівський кобзар лівою рукою грає на бунтах (басах), права рука на приструнках. Через цей спосіб тримання інструмента, під час якого права рука грала винятково на приструнках, а ліва – на басах, кобзар втрачав можливість виконувати на інструменті багато прийомів. Зінківський (харківський) спосіб гри значно розширював кількість виконавських прийомів завдяки збільшенню позицій лівої руки (гра на басах та на приструнках – по всьому діапазону бандури). Полтавський тип гри об'єднував деякі риси чернігівського й харківського (ліва рука зосереджена на басах, як в чернігівському, права грає так само, як при зінківському).

Концертуючи з 1895 р., Г. Хоткевич формується як виконавець нового типу, який поєднує в собі особливості народного й академічного стилів музикування. Його знайомство з Миколою Лисенком (участь у гастрольних хорах М. Лисенка 1899 р.), їх подальша співпраця утворюють Г. Хоткевича в думці про необхідність розвитку кобзарства на професійно-наукових засадах, про важливість заміни усної традиції навчання гри на письмову. Ґрунтовні дослідження в галузі органології (походження інструментів), запис і вивчення фольклору, знайомство з кобзарями – носіями регіональних виконавських традицій, шліфування власної манери гри, композиторські спроби – усе це стало базою для виконавської й музично-педагогічної діяльності Г. Хоткевича.

У 1906–1912 роках Хоткевич перебуває в Галичині, яка входила до складу тодішньої Австро-Угорської імперії, у вимушеній еміграції. У цьому регіоні Г. Хоткевич записував галицькі народні пісні, які відразу перекладав і виконував на бандурі, заснував 1910 року із селян села Красноїлля Жаб'ївського повіту на Станіславщині (теперішня Івано-Франківська область) “Ґуцульський театр”, що вирізнявся оригінальним етнографічним спрямуванням. 1911 року в містах і селищах Західної України колектив дав 68 вистав, а також виступив у Кракові. 1914 року “Ґуцульський театр” у повному складі виїхав до Росії, але Перша світова війна перервала його гастролі.

У Галичині, поряд із літературною та театральною роботою, Хоткевич активно продовжує кобзарську діяльність: концертує, пропагуючи бандурне мистецтво, яке в західноукраїнських землях у той період було витіснене лірництвом, а також публікує перший в історії кобзарства “Підручник гри на бандурі” (1909, видавництво НТШ ім. Т. Шевченка). Преса систематично подавала рецензії концертів бандуриста з України, називаючи його “відомим”, “славетним”, “видатним”, відзначаючи “віртуозність виконання, тонкий художній смак, артистизм та музичність, приємний рівний і гнучкий баритон, добру вокальну дикцію” [22, с. 57]. Підручник для бандури Гната Хоткевича став першою спробою методично-теоретичного узагальнення способів звуковидобування, прийомів гри для діатонічного інструмента, якою була тоді бандура, на основі харківського типу гри. Видання носило характер самовчителя для бандуристів-початківців. Автор тут виходить за межі чисто технічного посібника й прагне розширити світогляд користувачів відомостями з теорії музики, у доступній формі викладаючи поняття ритму, тональності, інтервальних структур, ключів тощо. Також він висвітлює історію виникнення бандури, розповсюдження її в Україні. Не менш важливим був розділ технічно-інженерного спрямування: як виготовити і настроювати бандуру. Кобзарська діяльність Хоткевича в Галичині, виконавська та методично-наукова, у поєднанні з подальшою діяльністю бандуристів еміграції сприяла становленню галицької школи бандурного мистецтва в майбутньому.

Г. Хоткевич не лише першим створив підручник гри на бандурі (Львів, 1909 р.; пізніше – Харків, 1929–1930 рр.), але й дослідив походження та еволюцію кобзи-бандури, рішуче виступаючи проти теорії їх іноземного запозичення (монографія “Музичні інструменти українського народу”, статті “Кобза-бандура-торбан і їх еволюція”, “Про кобзу і бандуру”, “Нарис історії кобзарського мистецтва”, “Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва”), визначив напрями методики опанування й концертного функціонування інструмента (“Бандура і її можливості”, “Короткий курс науки гри на бандурі” та ін.). Праці Хоткевича відкрили шлях до ста-

новлення професійного педагогічного напрямку в бандурному мистецтві, окреслили сучасні йому проблеми кобзарства та передбачили майбутнє, зокрема в питанні інструментарію, репертуару, методики гри. Його педагогічна діяльність (у Харківському музично-драматичному інституті та в Полтавській капелі бандуристів) тісно переплітається з роботою майстра-винахідника, конструктора нового інструментарію та з композиторською творчістю.

Г. Хоткевич став одним із фундаторів “нового кобзарства”, напряму, що узагальнював виконавські традиції різних регіонів та орієнтувався на академічну професіоналізацію народного виконавства. Хоткевич-бандурист, досконало вивчивши кобзарський традиційний інструментарій, репертуар, способи гри, збагатив їх талантом дослідника, композитора, блискучого віртуоза та інтерпретатора. “Я дав цілу нову галузь мистецтва – бандурне мистецтво. Я підвів під нього науковий фундамент...” – так узагальнював свої здобутки сам Хоткевич [25, ар. 23].

Хоткевичу належать різноманітні за жанрами, формою, характером твори (усього понад 130, з них для бандури – 70). Переосмисливши комплекс усіх можливих на бандурі колористичних і віртуозних прийомів гри, Хоткевич значно підвищує роль інструментального супроводу в традиційних думно-пісенних жанрах кобзарського репертуару. Власні композиції для бандури Г. Хоткевича повністю засновані на національному характері музичної мови. Його віртуозні інструментальні та вокально-інструментальні твори для соліста-бандуриста і для “бандурної оркестри” (капели) сформували новий тип репертуару, що відповідав потребам часу й ставив за мету піднесення бандури до рівня повноцінного інструмента поряд із класичними, показ усіх її незаних можливостей. Серед найбільш відомих творів – “Невільницький ринок у Кафі” (сольний інструментальний), “Пісня про Нечая”, “Про смерть козака-бандуриста” (соло з бандурою), “Байда”, “Буря на Чорному морі”, “Залізник” (для капели бандуристів) та ін.

Необхідною умовою для побутування бандури на професійній основі Г. Хоткевич вважав створення відповідного інструментарію. Щодо вибору ним типу гри, то перевага надавалася харківському як найбільш повному, для якого київський є одним зі способів. Хоткевич обґрунтував ідею створення бандури з асиметрично поставленим грифом, випробував різні види перемикачів для зміни тональностей.

Трагічне завершення життя письменника (1938), якого безпідставно репресували, позначилося й на долі його творчого доробку. Проте, якщо літературна спадщина все ж була опублікована, то для музичної обставини склалася вкрай несприятливо. Більшість рукописних композицій були втрачені, частина вивезена за кордон. Теоретичні праці стали бібліографічною рідкістю. Харківський спосіб гри на бандурі та харківський тип інструмента, пропагований Хоткевичем і найбільш відповідний для виконання творів героїко-епічного репертуару, поступово зникає з ужитку.

Послідовники Г. Хоткевича, згідно з настановами свого учителя, незважаючи на несприятливі умови, усе ж продовжили його справу. Класи бандури відкриваються у всіх музичних освітніх закладах України. Активно розвиваються ансамблеві форми бандурного музикування, уперше започатковані Хоткевичем.

Більшість учнів Гната Хоткевича вимушені були емігрувати за кордон (Григорій Бажул, Леонід Гайдамака та ін.). Саме в середовищі української діаспори традиції Хоткевича отримали активне впровадження. Особливо це стосувалося вдосконалення інструментарію, розвитку методики гри. Якщо майстри бандур в Україні за основу взяли київсько-чернігівський тип інструмента й відповідний спосіб гри, хроматизували інструмент шляхом збільшення кількості струн (додатковий півтоновий ряд), застосували тотальну систему перемикачів тональностей (за аналогом арфи), то майстри зарубіжжя, як і свого часу Хоткевич, надали перевагу харківському типу інструментарію та способу гри, використанню індивідуальних перемикачів (на кожній струні), вирішуючи проблему хроматизації й розширення діапазону одночасно. Проблема нової конструкції бандури на еміграції присвятили свої пошуки такі майстри, як Микола Лісківський, Семен Ластович-Чулівський, Василь Ємець, Антін Чорний, брати Олександр і Петро Гончаренки, Василь Гляд, Юхим Приймак, Федір Деряжний та ін. Результатами їх діяльності стали нові інструменти для вжитку в навчальній та концертно-виконавській практиці. Найпопулярнішою серед них стала бандура братів Олександра й Петра Гончаренків, названа “Полтавкою” (перші її експериментальні зразки були створені в Німеччині 1946 р. для Капели бандуристів ім. Т. Шевченка).

Саме в середовищі української еміграції активно впроваджується в життя й започаткована Хоткевичем форма ансамблевого музикування, що стає домінуючою поряд із хоромим співом у культурно-мистецькій сфері діяльності українців за кордоном, оскільки сприяє групуванню українців, збереженню їх мови, звичаїв і музики. З 50–60 рр. ХХ ст. створюються численні осередки бандуристів діаспори, переважно на теренах Канади, США, Австралії, де започатковуються школи гри на інструменті, ансамблеві колективи. Ім'я Гната Хоткевича було присвоєно ансамблю бандуристів у м. Сідней, Австралія (керівник Григорій Бажул), ансамблю бандуристів у м. Торонто, Канада (керівник Валентина Родак).

Активне впровадження в практику репертуарних і педагогічно-методичних принципів Г.Хоткевича здійснили члени Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (Детройт, США). З ініціативи керівника капели Григорія Китастого розгортається процес навчання бандуристів: запроваджуються щорічні кобзарські табори, курси й семінари для молоді, на яких формуються нові кобзарські кадри, інструктори гри на бандурі, керівники молодіжних ансамблів бандуристів. Даний процес значно активізується у 80-х роках, коли до нього долучається діяльність Школи кобзарського мистецтва Нью-Йорка, створена 1972 р. Методика гри на бандурі Гната Хоткевича не лише лягла в основу навчання, але й була опублікована на сторінках журналу Школи кобзарського мистецтва “Бандура” в 1985–1989 рр. Також у журналі періодично друкуються неопубліковані архівні статті Хоткевича, як наприклад “Бандура і її можливості” (за редакцією В.Мішалова), та його твори для бандури (“Терціяльний етюд”, мелодекламації, обробки народних пісень) [23], [26], [27].

Розгорнуті великі твори Гната Хоткевича для “бандурної оркестри” також знайшли за кордоном своїх виконавців і пропагандистів. Новий керівник Капели бандуристів ім. Т.Шевченка Володимир Колесник, який очолював її у 1984–1996 рр., спрямував усі зусилля на опанування капелянами усіх тонкощів харківського способу гри, що були детально описані Хоткевичем і використані в його мистецькій спадщині. Шедеври Г.Хоткевича, такі як “Байда”, “Буря на Чорному морі”, “Заповіт”, органічно входять до репертуару капели. У першому турі капели бандуристів ім. Т.Шевченка на історичній батьківщині 1991 року (під символічною назвою “Ми знов з тобою, Україно”) уперше для вітчизняного слухача прозвучали твори: “Заповіт” (на сл. Т.Шевченка), “Корчомка” (соліст – Павло Писаренко), “Байда” (солісти – Андрій Сорока та Богдан Чаплинський), “Невільничий ринок у Кафі” (інструментування для капели Віктора Мішалова), “Буря на Чорному морі (солісти Ярема Цісарук і Теодозій Пришляк). Капела розпочала роботу й над іншими творами Хоткевича – поемою “Залізняк” та “Піснею про Нечая” [30].

Крім того, Капела бандуристів ім. Т.Шевченка проводила й проводить значну навчальну діяльність. Так, зокрема для молодіжних таборів 90-х рр. Капелою були перевидані всі випуски “Підручника гри на бандурі” Гната Хоткевича, оскільки навчання здійснюється на основі харківської школи, а також ряд нотних репертуарних збірників (для початківців, інструментальних і вокально-інструментальних, колядок і щедрівок, кантів і псальмів), що охоплюють віднайдені й відредаговані сольні та ансамблеві твори Хоткевича.

Одним із перших популяризаторів і дослідників творчості Гната Хоткевича за кордоном (в Австралії, Канаді й США), а пізніше і в Україні став Віктор Мішалов, який продовжив спадкоємність традицій Хоткевича як учень його учня – Григорія Бажула. Саме в Австралії вперше за кордоном були опубліковані методичні матеріали Гната Хоткевича для навчання молоді.

В.Мішалов відшукав і повернув на концертну сцену інструментальні (“Полтавський марш”, “Терціяльний етюд”, “Невільничий ринок у Кафі”) та вокально-інструментальні (мелодекламації “Я знав один”, “Рано спустилися” на сл. М.Філянського, “У тієї Катерини” на сл. Т.Шевченка) композиції Г.Хоткевича. Наслідком діяльності Мішалова стало створення ансамблів у містах Австралії; заснування “Українських Кобзарських семінарів Австралії”, що ставлять за мету щорічне проведення курсів навчання гри на бандурі; організація Канадської фундації “Бандура” в Торонто. Нині Мішалов бере активну участь у редагуванні багатотомного видання музичної спадщини Г.Хоткевича в Україні [13], [15], [17], завершує дисертаційне дослідження про розвиток харківської бандури.

Традиції Г.Хоткевича в репертуарній політиці та в концертно-виконавській манері продовжують плекатися багатьма його послідовниками. Так, з 1994 року в польському місті Перемишль започатковується фестиваль “Дні бандурової музики”, що отримує статус Міжнародного

та ім'я Гната Хоткевича. Метою фестивалю стає об'єднання зусиль музикантів для пропаганди старовинного за коренями інструмента – бандури в контексті його сучасного побутування. У концертах фестивалю пропонувалися різноманітні форми сольного й ансамблевого музикування, започатковані ще Хоткевичем (однорідні й мішані дуети, тріо, ансамблі, капели), а також широке тематичне репертуарне спрямування: старовинна українська епіка, класичні твори українських та зарубіжних композиторів, духовна релігійна музика, авангардне мистецтво тощо. У межах фестивалю проводяться й наукові симпозиуми, присвячені актуальній проблематиці кобзарського мистецтва, що торкається еволюції інструмента, дослідницьких пошуків, виконавських і методико-термінологічних питань.

Пророцтво Хоткевича щодо достойного місця для бандури поряд із класичним інструментарієм у виконавському мистецтві підтверджується внесенням з 1995 року програмних вимог для бандуристів у Музичний конкурс імені С.Людкевича, що проводиться в Канаді в рамках Українських музичних фестивалів. Поряд із творчими виступами піаністів, скрипалів, вокалістів уперше змагалися й бандуристи. Першими лауреатами цього конкурсу стали Олег Созанський та Олена Симонова з України.

Проблематика навчання гри на бандурі в Україні та діаспорі була також піднята і в межах семінарів на Міжнародному фестивалі бандурної музики в 2000 році в Торонто (Канада).

Бандурне мистецтво діаспори відіграло важливу роль у збереженні й розвитку стародавніх кобзарських традицій, методично-педагогічних засад гри на бандурі Г.Хоткевича, здійснило певний вплив і на подальший розвиток бандурного виконавства в Україні. Так, наприкінці 80-х – початку 90-х років після концертних турне Капели бандуристів імені Т.Шевченка (Детройт, США) та бандуриста Віктора Мішалова (Австралія–Канада), які, крім популяризації творчості визначного бандуриста, пропагували й харківський тип інструментарію, що активно вдосконалювався в середовищі української діаспори, демонстрації яскравих технічно-звукових можливостей несправедливо забутої в Україні харківської бандури, розпочинається процес активного відродження цього типу інструмента, пошуки його технічних і виразових резервів. Професор Львівської музичної академії ім. М.Лисенка В.Я.Герасименко конструює за кресленнями Хоткевича харківський варіант авторської бандури “Львів'янка” із системою індивідуальних перемикачів, що зберігав весь комплекс можливостей харківського способу гри і водночас розширював тональне коло інструмента. Новий тип бандури відразу ж був запроваджений у навчальну практику у Львові та практично апробований виконавцями. Перший Міжнародний конкурс бандуристів ім. Г.Хоткевича (Київ, 1993 р.), виступи учнів професора В.Герасименка – Тараса Лазуркевича, Олега Созанського – переконливо засвідчили доцільність повернення до несправедливо забутих широких бандурних можливостей. Відродження харківської бандури й відповідного способу гри, пропагованих Хоткевичем, завдяки бандуристам українського зарубіжжя усе переконливіше входить до практики виконавства й методики гри в Україні.

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. – Тернопіль: Збруч, 2006. – 221 с.
2. Дубас О. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина ХХ ст.): Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2002. – 200 с.
3. Дутчак В. Гнат Хоткевич і бандурне мистецтво України // Українознавство: документи, матеріали, раритети. – Івано-Франківськ, 1999. – С.319–348.
4. Дутчак В. Мистецтво бандуристів українського зарубіжжя // Українознавчі студії. – 2/2000. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С.283–293.
5. Дутчак В. Методико-педагогічні засади Гната Хоткевича та їх розвиток у кобзарському мистецтві зарубіжжя // Мистецтвознавчі записки – В.1. – 2001. – С.193–203.
6. Дутчак В. Традиція ансамблевого виконавства на бандурі // Збірник наукових праць “Традиція і національно-культурний поступ”. – Харків: НТУ “ХПІ”, 2005. – С.171–177.
7. Мандзюк Л. Шлях становлення бандури в Харківському інституті мистецтв // Бандура. – Нью-Йорк, 2002. – №78. – С.34–38.
8. Мандзюк Л. Підручник гри на бандурі Гната Хоткевича // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Х., 1998. – С.127–132.
9. Мізинець (Мішалов) В. Трагічна доля видатного бандуриста (Про Гната Хоткевича) // Bاندura. – 1988. – №23–24. – С.22–30.
10. Мішалов В. Гнат Хоткевич – до 100 ліття народження // Молода Україна. – Торонто (Канада). – 1977. – Листопад.



11. Мішалов В. Видатний будівничий бандурного мистецтва – Гнат Хоткевич. – Сідней (Австралія), 1983. – 68 с.
12. Мішалов В. До 110 річчя з дня народження Г.Хоткевича // Молода Україна. – Торонто (Канада). – 1987. – Грудень.
13. Мішалов В. “Музичні інструменти українського народу” Гната Хоткевича // Вступна стаття до видання “Гнат Хоткевич. Музичні інструменти українського народу”. – Харків, 2002 (Репринтне видання). – С.5–9.
14. Мішалов В. Кобзарська спадщина Гната Хоткевича у діаспорі // Традиції і сучасне в українській культурі (Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича). – Харків, 2002. – С.97–98.
15. Мішалов В. Підручник гри на бандурі Гната Хоткевича // Вступна стаття до видання “Гната Хоткевич. Підручник гри на бандурі”. – Харків: Глас, 2004. – С.3–17.
16. Мишалов В. Гнат Хоткевич и разработка номенклатуры харьковской бандуры // Проблемы инструментальной терминологии: Тезисы и рефераты международной конференции. – С.-Пб.: РИИМ, 2005. – С.15–17.
17. Мішалов В. Гнат Хоткевич і його праця “Бандура та її можливості” // Вступна стаття до видання “Гнат Хоткевич. Бандура та її можливості”. – Харків: Глас, 2007. – С.3–21.
18. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. – Прага, 1942. – Ч.І. – Репринтне видання. Львів – Кент – Острог, 2008. – 372 с.; ілюст.
19. Семенюк М. Гнат Хоткевич. Музичні твори та мистецтвознавчі матеріали з особистого архіву: Джерелознавчий покажчик. – Львів: Фенікс, 2004. – 180 с.
20. Семенюк М.В. Музична діяльність Гната Хоткевича в контексті української культури першої третини ХХ століття (на матеріалах Центрального Державного Історичного Архіву м. Львова: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – 303 с.
21. Супрун Н. Г.Хоткевич – теоретик і практик кобзарського мистецтва // Народна творчість та етнографія. – 1989. – №2. – С.30–36.
22. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне: Ліста, 1997. – 279 с.
23. Хоткевич Г. Бандура і її можливості // Бандура. – 1985–1989. – №13–22, 25–28.
24. Хоткевич Г. Матеріали до підручника гри на бандурі. – ЦДІАЛ – Ф.688. – Оп.1. – Од.190.
25. Хоткевич Г. Листи. – ЦДІАЛ – Ф.688. – Оп.1. – Спр.332. – 205 ар.
26. Хоткевич Г., Філянський М. Я знов один (мелодекламація) // Бандура. – 1989. – №29–30.
27. Хоткевич Г. Терціальний етюд // Бандура. – 1988. – №25–26.
28. Черемський К. Повернення традиції / К.Черемський. – Харків: Центр Леся Курбаса. – 1999. – 288 с.
29. Черемський К. Шлях звичаю / К.Черемський. – Харків: Глас. – 2002. – 444 с.
30. <http://www.bandura.org>. – Веб-сторінка Капели бандуристів ім. Т.Шевченка.

*The scientific and musical art of G.Khotkevich directions in the field of cobsar art are defined in presented article. The foreign pupils and followers of G.Khotkevich achievements are analysed both with the one's bandura art traditions preservation. The attempt to define scientific, methodical and musical heritage's role for the bandura art development in the media of the Ukrainian diaspora all over the world.*

*Key words: G.Khotkevich, cobsar art, the Kharkiv's kind of performance, tradition, emigration, diaspora, repertoire.*

УДК 78.071:78.022

ББК 85.315.32

Віктор Мішалов

### ГНАТ ХОТКЕВИЧ І КОНСТРУКЦІЯ БАНДУРИ

*У статті аналізуються етапи становлення Г.Хоткевича як майстра-дослідника бандури. Детально визначено напрями пошуків Хоткевича в удосконаленні інструмента з темброво-колеристичної та технічно-виконавської позицій. Узагальнені конструктивні зміни, запропоновані Г.Хоткевичем для уніфікації бандури, можливостей її хроматизації, вибору оптимального строю та діапазону, перемикання тональностей.*

*Ключові слова: Г.Хоткевич, конструкція бандури, стрій, уніфікація, хроматизація.*

Окрім діяльності в різних галузях української культури, особливо у розвитку сучасного кобзарського мистецтва, Гнат Хоткевич зробив значний внесок у сфері конструкції бандури. На

Мішалов В. Гнат Хоткевич і конструкція бандури

жаль, цей напрям його діяльності висвітлено недостатньо, інформація в більшості розпорошена в різних виданнях [7; 8; 18; 19; 20]. Тому автор вбачає мету у висвітленні як шляху й змісту конструктивних удосконалень, запропонованих Г.Хоткевичем для уніфікованого зразка бандури, так і їх актуального значення для сьогодення академічного бандурного мистецтва. Крім того автор статті вперше вводить до наукового обігу раніше не відомі публікації самого Хоткевича, що репрезентують його ставлення до проблеми конструкції інструмента [25; 26; 27; 28].

Першу свою бандуру Гнат Хоткевич замовив 1893 р. у сільського майстра народних музичних інструментів, відомого скрипаля Арсентія Мови (Остапенка) із села Деркачі біля Харкова. У Деркачах молодий Хоткевич щороку перебував влітку, де його мати працювала домашньою робітницею в харківського купця М.Михайлова. Саме там він уперше мав можливість ближче познайомитися з життям та побутом сліпих слобожанських кобзарів, спостерігати за їхньою технікою виконавства. Пристосовуючи до вивчення бандури методику, яку він засвоїв для вивчення гри на скрипці (у проф. Льницького в Харкові), Хоткевич за один-два роки в опануванні бандури досяг досконалості, яка межувала з віртуозністю. Бандура Г.Хоткевича (майстра А.Мови) мала 16 приструнків та 4 баски з дерев'яними кілочками. Струни на ній були кишкові, кріплення пружин під декою не було.

1894 р. Г.Хоткевич після закінчення гімназії вступає до Харківського технологічного інституту. Про свої студентські роки він згадував: *“Це роки посиленних університетських занять. Це було основним. А надбудовами були посилене читання, початок літературно-наукової діяльності й музика учня (учився на скрипці), як також музика віртуоза-концертанта, – це вже на бандурі, якою я встиг не тільки оволодіти, а й розвинути до рівня дуже інтересного інструмент”* [24, с.457].

1896 року 18-річний Г.Хоткевич уперше професійно публічно виступає з бандурою як соліст у Полтаві [23, с.29]. Молодий Хоткевич уже в цей час почав думати над удосконалюванням та покращанням звуку своєї народної бандури. Перше його нововведення стосувалося заміни кишкових струн сталевими. Тонкі сталеві струни були в той час новиною, їх щойно почали серійно виготовляти у Відні 1891 р. Незабаром вони стали доступними в Росії, завоювавши популярність у скрипалів. Сталеві струни мали переваги над кишковими: вони були тривалі та стійкі, непохитні та надійні. Кліматичні зміни мало впливали на їх стрій, а для бандури, де було не 4, а 20 струн, це було дуже важливим. Сталеві струни рідше рвалися й не змінювали стрій під час гри під впливом вологості пальців та змін погоди, а також від сильних ударів пальців. Сталеві струни можна було натягнути набагато сильніше й у зв'язку із цим вони звучали набагато голосніше при коливанні. Тембр при цьому був ясніший – сріблястий, різко відрізнявся від теплого мелодичного, але тихішого звука кишкових струн. Яскравий і дзвінкий звук був бажаний для інструментів, які хотіли використовувати в тодішніх концертних залах.

Г.Хоткевич замінив усі кишкові струни на своїй бандурі сталевими, настроюючи їх “до відказу”, тобто до того пункту напруги, де ще не рвалися струни і можна було надійно на них грати. В інструменті відкрився несподівано голосний і красивий тембр, сильний проникливий звук. Із цим інструментом Хоткевич почав свою концертну кар'єру, виступаючи на естраді, де яскравий та дзвінкий звук інструмента міг заповнювати приміщення і захоплювати публіку. Отже, перше нововведення стосовно заміни струн уперше ввів у практику саме Г.Хоткевич.

На жаль, перша бандура довго не витримала напруги металевих струн. Верхня дека цієї бандури була розрахована на незначний натяг кишкових струн і незабаром здеформувалася від більшої напруги сталевих. Г.Хоткевич змушений був розібрати свій інструмент та переробити й укріпити дека.

Г.Хоткевич також узявся за проблему вдосконалення акустики бандури. За методологічну основу пошуків Хоткевич взяв від свого професора Льницького кілька німецьких книг про вдосконалення скрипки (серед яких книга Августа Отто “Досліди над будовою й зберіганням смичкових інструментів”, 1817 р.), ретельно застосовуючи прочитане стосовно конструкції бандури.

Того часу студентська кімната Г.Хоткевича “...була вщерть заповнена кресленнями бандур та різноманітним столярним і слюсарним інструментом. Тут завжди щось креслилося, тесалося, склеювалося...” [23, с.60]. Крім ремонту деки Хоткевич почав застосовувати й інші свої задуми відносно покращення конструкції та акустики своєї бандури. Він згадував, що ручку (гриф) інструмента пересунув асиметрично, бо при симетричному положенні майже половина деки бандури зоставалася без струн. Подібна зміна у формі інструмента із часом почала застосовуватися у всіх бандурах [26, с.129].

Зміна товщини задньої деки бандури дозволила інструментові вібрувати при малій вазі корпусу. До внутрішньої частини деки Хоткевич приклеїв 3 рипи (пружини), розставлені у формі віяла. Якщо на скрипці була лише одна “душа”, то Г.Хоткевич ставив на своїй бандурі для підструнника аж 3 “душі” (хоча в підручнику 1909 р. він радить ставити лише одну або дві душі). Чимало часу Г.Хоткевич потратив на вивчення техніки виробництва та випробовування різних лаків і клеїв, підбір різного роду струн. Із цією удосконаленою бандурою Г.Хоткевич не розлучався вже до кінця свого життя. Відносно тембру звучання своєї бандури Хоткевич писав: *“Я мало знаю інструментів, які могли би сперечатися з моїм (в тому міг перекопатися кожний, хто чув мій інструмент)”* [25, с.31].

У підручнику 1909 року Г.Хоткевич детально обговорює форму бандури і підказує думки стосовно глибини спідняка, ручки-грифа (“чи робити порожньою чи ні”), головки, поріжка, пружини, душі та гнізда для кілків [27]. Він чимало уваги звертає на арматуру бандури, кільки, підставки гріт і струнника, а також на вибір струн для бандури. Ці матеріали були першими вказівками для виробництва бандури, які були надруковані, і саме вони стали основою для виготовлення всіх бандур.

Ще одна проблема, що не давала спокою Хоткевичу, стосувалася хроматизації бандури. Він мав нагоду подивитися й випробувати різні способи вдосконалення звукоряду бандури, що їх ввели інші бандуристи, але після перегляду та ретельного аналізу вважав, що ці удосконалення змінювали бандуру, негативно впливали на спосіб гри на ній.

Ще 1907 р. Хоткевич описав ідею розташування струни на бандурі цимбалоподібним способом – на 20 років раніше, як це почали застосовувати бандуристи Київської капели бандуристів. І хоча цей спосіб хроматизації київської бандури стали використовувати чимало виконавців України, та Хоткевич його в подальшому не підтримував.

Ідея, яку Хоткевич обмірковував, – вистроєння всіх струн на бандурі хроматично в один ряд. Це дало б інструмент, на якому чимало проблем і труднощів конструкції можна було б уникнути, але на той час Хоткевич відмовляється від такого задуму, оскільки на такій бандурі було неможливо грати традиційною технікою народних кобзарів. Якби такий хроматичний інструмент вибрали в той час, бандурне мистецтво розвивалося б зовсім іншим напрямом.

Проблеми та погляди Г.Хоткевича стосовно вдосконалення та хроматизації бандури детально були описані в статті **“Бандура и ее место среди современных музыкальных инструментов”**, що з’явилася 1914 р. на сторінках Московського журналу *“Украинская жизнь”* [28, с.39–58]. На жаль, ця стаття довгі роки була недоступна бандуристам і дослідникам через те, що її редактором був визначний політичний діяч Симон Петлюра. У зв’язку із цим журналі були виключені із загального обігу та заховані в спецфондах.

Стаття висвітлює чимало цікавого й актуального нині з позиції глобалізації музичного мистецтва. На Заході існує сьогодні ціла індустрія народного музичного мистецтва (World Music – тобто світова народна музика). З великим успіхом проходять фестивалі автентичної народної музики. На жаль, рідко бувають там виступи бандуристів, які пройшли вишкіл у вищих навчальних закладах України. Організаторам та слухачам цих фестивалів і концертів не цікаво слухати переклади класичної музики у виконанні на народному інструменті, їх більше захоплює оригінальність народного репертуару. І тут Хоткевич став пророком, якого не зрозуміли його сучасники: *“Оригінально побудована річ. Передаваючись на жодному іншому інструментові не може, бо кожний інструмент дасть своє темброве оточення і воно буде не таке. Цієї істини – що кожна річ має свій тембр, не знають перекладачі музичних творів, перекладають зря (особливо для так званих народних інструментів) і література таким чином не росте, а калічитьсья. Всі оці концерти Брамса на балалайці, ноктюрни Шопена на гармошці – це глибоке безсмаччя, це данина малокультурності. Як дикун бере від європейської цивілізації фрак і краватку, забуваючи надіти пантелони, так і це...”* [25, с.151].

Коли відкрилися перші класи бандури в харківському Музично-драматичному Інституті 1926 р., прийшлося Хоткевичу проаналізувати, що було зроблено на ниві кобзарського мистецтва до того часу. Постало питання: як зберегти народну бандуру й разом із цим дозволити їй функціонувати в нових умовах у ХХ столітті? Проблеми були чималі в галузі виконавства, розвитку техніки, репертуару, інструментарію. У тодішніх умовах старосвітська бандура з 20 струнами не задовольняла вимог часу. Разом із Леонідом Гайдамакою було вирішено створити новий стандартний тип інструмента для студентів класу бандури, який би відповідав

сучасним реаліям та зберіг народну основу бандури. Чимало часу пішло на обговорення нового інструмента. Інструмент був побудований на традиціях конструкції й строю старосвітської бандури. До діапазону були додані струни для поповнення басового та середнього регістру (їх число зросло з 20 до 31 струни).

До створення нового інструмента Хоткевич підійшов по-науковому. У праці **“Бандура та її можливості”** він описує раціональність свого ходу думок: *“Практика установила, що 10 мм віддалення струни від струни, дає можливість подолати всі технічні труднощі. Отже 10 мм, але де? В якому місці? На бандурі, як видно, струни йдуть не рівнобіжно, а як радіуси від якогось центра; отже, коло кобилки віддалення між струнами одно, коло поріжка друге – то де ж саме має бути 10 мм?”* [25, с.231].

Хоткевич також шукав відповіді на питання: скільки струн поставити на бандурі. *“За умови 10 мм віддалі між приструнками і 11 мм між басами можна вільно розмістити на бандурі 4 октави: від ДО контроктави до ДО третьої октави, тобто 22 приструнки й 7 басів”* [25, с.231].

Хоткевич своєрідно підходив до проблеми хроматизації бандури. Він вважав, що хроматизм треба вводити дуже обережно, щоб усі властивості інструмента збереглися. Хоткевич негативно оцінив свій попередній задум цимбалоподібного способу кріплення хроматичних струн до бандури. Він вважав, що такий спосіб кріплення додаткових струн *“дає можливість взяти лише голий хроматичний звук та ще й зовсім іншого тембру, бо струна, взята посередині дає один звук, а в наближенні до точки опертя – інший... Не чути лівої руки. Відібрано половину, і навіть три чверті ресурсів. Мало того. В самій правій руці відібрано дуже багато технічних можливостей. Скажімо глісандо. Це один з органів мови бандури...”* [25, с.232].

Г.Хоткевич сформулював основні засади та принципи навчання гри на бандурі нової конструкції. Серед параметрів, що гарантували ергономічність гри та повне звучне виконання, Г.Хоткевич виділяє: форму інструмента та його розмір, кількість і розташування струн, довжину робочої частини струни, силу її натягування.

Були виділені державні кошти для замовлення чотирьох інструментів нової конструкції. Цю справу Г.Хоткевич доручив Л.Гайдамаці, який приготував креслення для нової бандури й звернувся до майстра Герасима Ігоровича Снегірьова з проханням виготовити перший пробний інструмент. Після схвалення пробного інструмента Г.Хоткевичем, було вирішено оголосити конкурс між кращими харківськими майстрами. Два майстри, дізнавшись, що буде конкурс, відразу відмовилися брати в ньому участь, тож Г.Снегірьов зробив усього разом три бандури, а його учень А.Горгуль – одну. Бандура А.Горгуля справила на Г.Хоткевича прегарне враження. Вона відрізнялася від інструментів Г.Снегірьова тим, що коряк був склеєний із клепок, як сучасні *“Львів’янки”* конструкції В.Герасименка. На підструннику струни переходили через дві шурупи в зигзаг, і інструмент мав гарний, чистий звук. Г.Хоткевич залишив цю бандуру собі. Вона зображена в книжці **“Музичні інструменти українського народу”** [26, с.131].

Хоткевич стисло обговорює проблеми вдосконалення конструкції бандур у своїй праці, що вперше побачила світ 1930 р. У ній він, окрім описування частин та удосконалення, звертає увагу на спроби хроматизувати інструмент. 1934 р. Г.Хоткевич написав працю **“Бандура та її можливості”**, яка так і не була надрукована в Україні за життя автора [25]. У ній було закладено чимало задумів Г.Хоткевича стосовно конструкції бандури. З гумором він висміює винаходи провінційних майстрів, які створювали *“дивотвори”*, та прирівнює їх до забутих інструментів, *“які іноді з’являлися в історії і про яких людська пам’ять вже давно забула”*.

У праці цілий розділ присвячений опису різного роду способів хроматизації бандури, яка й надалі залишилася *“колючим”* питанням удосконалення бандури. У розділі, де обговорюється острунення бандури, Г.Хоткевич обговорює, крім цимбалоподібного способу, і другий спосіб кріплення додаткових струн навпаки, так, щоб струни причеплення (півтони) виходили біля підструнника. Цей спосіб кріплення струн сьогодні застосував конструктор В.Герасименко на власному варіанті Харківської бандури *“Львів’янка”*. Хоткевич пише, *“що права рука мусить триматись занадто високо, а це її втомлює. Спуститись нижче неможливо, бо та струна, що йде під низом, хоча фізично виступає на верх попереду, але перешкоджати починає далеко раніше: навіть іще тоді, коли її не можна зачепити, вам усе здається, що от-от її зачепите і це вносить неспокій у гру. Отже і цей спосіб треба признати невдалим”* [25, с.38].

Незабаром Г.Хоткевич розширив свою працю “Бандура та її можливості”, додаючи до неї іще 5 розділів про історію бандури, її конструкцію, указівки стосовно подальшого вдосконалення, аналіз репертуару фольклорного та скомпанованого, додаткові матеріали. Рукопис цієї надрукованої праці Г.Хоткевича “Бандура” був складений біля 1935–1936 рр., зараз знаходиться у Львові, у ЦДАЛ. У цій праці закладено всі думки та узагальнено досвід Г.Хоткевича про бандуру та кобзарське мистецтво.

Перша частина описує історію бандури, на базі вже надрукованого в праці “Музичні інструменти українського народу” (1930 р.) з додатковими матеріалами.

Друга частина праці присвячена конструкції бандури. Автор детально аналізує всі матеріали щодо кобзарства та конструкції бандури, які були надруковані до того часу, аналізує іконографічні джерела, порівнюючи кількість струн, традиційні матеріали для виготовлення бандури. Подано аналіз строїв кобзарів та їх вплив на форму самої бандури, а також про вплив форми самої бандури на стрій, використаний певним кобзарем.

Хоткевич також визначає способи гри, як функцію конструкції бандури і, навпаки, як конструкція бандури впливала на спосіб гри на інструменті. Він обговорює проблеми стабілізації інструмента й параметри для створення нового концертного зразка, визначає форму інструмента, кількість струн, віддалі між струнами на підструннику й на обичайці для раціонального вживання виконавцем.

Хоткевич далі подає принципи виробництва коряка (матеріали, які традиційно вживали в народі, як наслідок – звукові властивості в порівнянні). Він детально описує важливість і причини відповідного сушення матеріалу (на 5–8 років).

Автор порушує проблеми найраціональнішої товщини деки, кількість, розмір та форму голосника, кількість пружин, душ та спосіб їхнього прикріплення. Далі Хоткевич обговорює значення ручки (грифу) і її місце стосовно основного корпусу.

Значне місце в праці Хоткевич приділяє лакам для покриття бандури. Подає понад 20 рецептів лаків і фарб для вишліфування бандури, способи їх приготування в домашніх умовах.

У відділі про струни Хоткевич подає стислий аналіз довжини й діаметра кожної струни на бандурі, демонструє в графічній формі кривини, що дають уяву про напругу для кожної бандурної струни, щоб вона звучала якнайкраще.

Чимало уваги автор знову приділяє проблемі хроматизації бандури. У розділі він розглядає понад 40 методів хроматизації бандури, подає ілюстрації. Також обговорюються системи кріплення додаткових хроматичних струн, кути їхнього прикріплення, різні форми механізмів.

Окрему увагу автор приділяє швидкому перестроюванню бандури. Тут Хоткевич детально описує власні винаходи (пересувної кобилки, поворотної кобилки) для тотального перестроювання бандури. Окремо подається хроматизація басів.

Вищезгадані рекомендації були розписані як детальні коментарі для майстрів і винахідників народних інструментів. Обсяг та унаочнення матеріалів підтверджують ґрунтовні знання Хоткевича в галузі технології виготовлення всіх деталей бандури.

У праці також вміщений стислий україномовний варіант рекомендацій, висланих Хоткевичем у Москву на клопотання НКО\*. У цих рекомендаціях подано виклад загальної форми бандури, її розміри, діапазон; проаналізовано конструкцію спідняка, верхньої деки, форми грифа, підгрифка, кобилки, поріжка, кілків; визначено проблеми звучання бандури, вирівнювання регістрів звука, естетичної ролі бандури; подано типи бандур – пріма, бандура-бас та пікколо,

\*З великим гумором Хоткевич писав: “В Москві існує інститут наукового дослідження музичних інструментів – ГИМН. В українському НКО виникла думка використати досвід московського ГИМН’у для можливого удосконалення нашої бандури. В тій цілі НКО звернувся до автора сеї книжки на предмет поставлення відповідних тез і вказання пунктів куди треба звернути дослідчу увагу. Автор не відмовлявся дати потрібні тези, але висловлював думку, що далеко краще було би ті кошти, які добере московська організація, повернути на устаткування відповідної майстерні тут в Україні. Тоді в такій майстерні можна було би дослідити не тільки бандуру, а й ліру й інші наші музичні інструменти. Взагалі автор тримається думки, що коли мати діло з ГИМН’ом, то по крайності хоч із своїм... – НКО відповів, що такої організації у нас іще немає й невідомо коли буде, а в Москві справу вже налагоджено, отже треба ті можливості використати. Автор виготовив відповідні креслення й дав пояснюючу записку, де вмістив зверх 60 пунктів, які, з погляду автора треба було би розслідувати” [27].

поставлена проблема демпфірування бандури тощо.

Після того як Г.Хоткевич довідався про те, що деякі його винаходи приписали іншим майстрам, він запатентував свої винаходи в Комітеті по винахідництву при СТО: Авторське свідоцтво ч. 28768, видане 1934 р., “для приспособлення для смены строя музыкального щипкового струнного инструмента типа бандуры” [19, с.138].

Репресії припинили творчу роботу Хоткевича над удосконаленням бандури. Ще 1934 р. перестали друкувати його твори й статті, а після арешту та розстрілу 1938 р. ім’я видатного діяча української культури стало практично невідомим. Після його посмертної реабілітації 1956 р. вето на друкування його творів у Радянському Союзі офіційно начебто зняте, але з його музичної спадщини нічого не друкували.

Підручник для бандури його вихованця В.Кабачка зовсім не згадує імені видатного бандуриста й не містить його творів, етюдів та вправ. Як і не згадано його ім’я й не включено будь-які твори Г.Хоткевича в підручники М.Опришка, А.Омельченка та С.Баштана.

До 100-річного ювілею Г.Хоткевича видавництво “Музична Україна” запланувало видання й перевидання низки музичних творів ювіляра, але нічого з цього так і не вийшло. Ф.Погребенник писав: “... Минуло сторіччя з дня народження письменника – і не було перевидано жодного його музичного твору; минуло вже 110-річчя, а музична частина спадщини письменника фактично невідома, недоступна нашим сучасникам...” [15, с.11]. На думку Н.Супрун, “в Україні після загибелі Г.Хоткевича (1938 р.) розвиток його досягнень в галузі кобзарства був зупинений, і бандурне виконавство пішло непередбаченим шляхом, тоді, як воно (із закладеного в ньому концепцією Г.Хоткевича) поширилась в Америці, Канаді й Австралії” [19, с.73].

Кожна національна культура, представником якої була б постать універсальної людини, яка б об’єднувала в одній особі таланти інженера, письменника, композитора, майстра виконавця та етнографа, гордилася б ним. Важливо, що така людина – Гнат Хоткевич – з’явилася в українській культурі, але сумно, що політичні умови життя її знищили. Проте величезна спадщина цього велета українського духу повинна стати стимулом до подальшої праці дослідників.

Аналіз конструктивних ідей Г.Хоткевича дозволяє дати відповідь на питання: чому так мало старосвітських інструментів дійшло до наших днів? На початку ХХ століття, перед тим, як сталеві струни стали більш доступними, бандури мали легеньку конструкцію й були зроблені для використання кишкових струн. Коли сталеві струни стали популярними та легкодоступними, усі кобзарі застосували їх на своїх інструментах. Це означало, що майже всі інструменти будуть покороблені та самознищені. Крім того, у 20–30-х роках, коли стало популярним додавати хроматичні струни до бандури, у процесі переробки-хроматизації багато інструментів було знищено, бо додатковий ряд струн негативно вплинув на зберігання цих інструментів.

Завдяки своїм численним концертним виступам Г.Хоткевич чимало зробив для популяризації бандури по всіх кутках українських етнічних земель. Завдяки своїм численным статтям, де він описував конструкцію бандури й різні думки щодо її хроматизації, він вплинув на багатьох майстрів і “підказав” використання різних способів хроматизації бандури, застосованих пізніше. Більшість ідей Хоткевича були пророчими, випередивши багатьох його сучасників. Так, хроматизація бандури київського типу (цимбалоподібний спосіб кріплення струн), запропонована Г.Хоткевичем майже на 20 років раніше її популяризації на київських концертних бандурах. Тоді ж, у 30-х роках, він уперше подав креслення способів тотального перестроювання бандури важелькової системи, що було на чверть століття раніше ніж І.Скляр запровадив на бандурах своєї конструкції.

1. Бажул Г. Гнат Хоткевич // Новий Обрій. – №2. – Мельбурн, Австралія, 1960. – С.142–149.
2. Гуменюк А. Иван Скляр. – М.: Советский композитор, 1962. – 34 с.
3. Гуменюк А. Українські народні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – 243 с.
4. Дутчак В. Методико-педагогічні засади Гната Хоткевича та їх розвиток у кобзарському мистецтві зарубіжжя // Мистецтвознавчі записки. – 2001. – В.1. – С.193–203.
5. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1981. – 110 с.
6. Мандзюк Л., Стандара Б. Актуальність відродження Харківської бандури // Традиції і сучасне в українській культурі // Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. – Х., 2002. – С.30–31.



7. Мандзюк Л., Стандара Б. Проблеми відродження Харківської бандури в Україні // Традиція і національно-культурний поступ // Збірник наукових праць. – Х., 2005. – С.165–170.
8. Мацієвський І. Музикознавча діяльність Гната Хоткевича в перспективі науки // Вступна стаття до видання: Гнат Хоткевич. Музичні інструменти українського народу. (Репринтне видання). – Х., 2002. – С.3–4.
9. Мінківський О. Конструкції сучасних бандур // НТЕ. – 1962. – №3. – С.106–109.
10. Мішалов В., Мішалов М. Українські кобзарі-бандуристи. – Сідней, Австралія, 1986. – 132 с.
11. Мішалов В. “Музичні інструменти українського народу” Гната Хоткевича // Вступна стаття до видання: Гнат Хоткевич. Музичні інструменти українського народу. – Х., 2002. (Репринтне видання). – С.5–9.
12. Мішалов В. Кобзарська спадщина Гната Хоткевича у діаспорі // Традиції і сучасне в українській культурі // Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. – Х., 2002. – С.97–98.
13. Мішалов В. Підручник гри на бандурі Гната Хоткевича // Вступна стаття до видання: Гнат Хоткевич. Підручник гри на бандурі. – Х.: Глас, 2004. – С.3–17.
14. Омельченко А. Гнат Хоткевич (до 100-річчя від дня народження) // Музика. – 1977. – №6. – С.26–27.
15. Погребенник Ф. Наша дума, наша пісня. – К.: Музична Україна, 1991. – 208 с.
16. Семенюк М. Гнат Хоткевич: Музичні твори та мистецтвознавчі матеріали з особистого архіву (Джерелознавчий показчик). – Львів: Фенікс, 2004. – 180 с.
17. Семенюк М. Архівні дослідження музичної спадщини Г.Хоткевича // Традиція і національно-культурний поступ // Збірник наукових праць. – Х., 2005. – С.153–158.
18. Супрун Н. Гнат Хоткевич – теоретик і практик кобзарського мистецтва // НТЕ. – 1989. – №2. – С.30–36.
19. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне: Ліста, 1997. – 280 с.
20. Хай М. Генеза і еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Х., 1998. – С.117–126.
21. Хоткевич Г. Матеріали до підручника гри на бандурі // ЦДІАЛ. – Ф.688. – оп. 190/1. – 201 а.
22. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі: І-ша частина. – Львів: НТШ, 1909. – 20 с.
23. Хоткевич Г. Моя автобіографія // Твори. – Х., 1928. – Т.1. – 328 с.
24. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми // Выбранные творы. – К.: Дніпро, 1966. – Т.1. – С.455–518.
25. Хоткевич Г. Бандура та її можливості // Заг. редакція В.Мішалова. – Торонто–Харків: Глас – Майдан, 2007. – 92 с.
26. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. (Репринтне видання). – Х., 2002 – 290 с.
27. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Ч. I, II, III. (Репринтне видання). – Х., 2004. – 240 с.
28. Хоткевич Г. Бандура и ее место среди современных музыкальных инструментов // Украинская жизнь. – 1914. – №5–6. – С.39–58.
29. Черемський К. Гнат Хоткевич і традиційне кобзарство // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Х., 1998. – С.96–101.
30. Mishalov V. A Short History of the Bandura // East European Meetings in Ethnomusicology. – Romanian Society for Ethnomusicology, 1999. – Volume 6. – С.69–86.

*This article analyses the developments introduced by Hnat Khotkevych as a instrument maker and designer of banduras. It details the experiments that he undertook to perfect the instrument in timbre and tone colour and also the optimisation of playing technique. Changes in construction introduced by Khotkevych for the unification of the bandura-styles, the development of chromaticism, optimal tuning and range, and mechanisms for the retuning of the instrument are also analysed.*

**Key words:** *H.Khotkevych, bandura construction, tuning, unification, chromaticisation.*

УДК 792.03  
ББК 85.330

Анатолій Грицан

## ТЕМА ОПРИШКІВСТВА В ДРАМАТИЧНОМУ, ТЕАТРАЛЬНОМУ ТА КІНОМИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

*У хронологічній послідовності стаття висвітлює історію створення образу легендарного народного героя Олекси Довбуша, видатного керівника антифеодального руху селян-опришків на західноукраїнських землях у 30–40 рр. XVIII ст. у літературі, театральному і кіномистецтві України. Особливий науковий інтерес у статті приділяється пошукам першоджерел драматургії, першооснов розкриття теми опришківства у художній практиці національного театрального та кіномистецтва.*

**Ключові слова:** *Олекса Довбуш, література, театр, кіно, образ, сценічне втілення.*

Хто був недавно князем і владикою тих гір,  
орлом того воздуха, оленем тих борів,  
паном тих панів аж ген по Дністрові води?

Довбуш!

Перед ким дрожали смілі і сильні, корилися горді?

Перед Довбушем!

Іван Франко

В історико-мистецькій ретроспективі України образ легендарного народного героя Олекси Довбуша, видатного керівника антифеодального руху селян-опришків на західноукраїнських землях у 30–40 рр. XVIII ст. посідає особливе місце. Історична постать Довбуша здавна хвилює творчу уяву багатьох діячів української літератури, театру і кіно. Про нього написано чимало п'єс і повістей, музичних творів і художніх полотен. Образ Довбуша знайшов своє відображення в українському театрі й кіно. Митці минулого й сучасного зображають його таким, яким народ зберіг його у своїй пам'яті, опоетизував у піснях, переказах, легендах, оповіданнях.

**Мета статті** – відтворення літопису сценічних утілень драматичних творів, створення художніх фільмів та діафільмів, телевізійних програм про національно-визвольну боротьбу селян Західної України під проводом Олекси Довбуша та його соратників.

Особливий науковий інтерес у статті приділяється пошукам першоджерел драматургії, першооснов розкриття теми опришківства в художній практиці національного театрального та кіномистецтва. Для цього автором опрацьовано науковий доробок, який належить доктору історичних наук, професору Володимирі Грабовецькому, а також архівні джерела, публікації в українській періодичній пресі кінця XIX – початку XXI сторіччя, збережені театральні програмки, афіші, свідчення театральних діячів, епістолярію, мемуарну літературу тощо. Унікальним явищем у цьому контексті є дисертація американського скрипаля й диригента Адріана Бріттана “Олекса Довбуш у музиці. Опришки в музиці і літературі”, в якій він досліджує останню оперу С.Людкевича “Довбуш”, написану 1952 р.

Перші відомості про театралізацію й сценічне втілення літературно-драматичних творів про опришківство відносяться до середини XIX ст., коли за твердженням В.Грабовецького, цієї теми торкнувся польський драматург Ю.Коженювський у драмі “Карпатські горяни” (“Карпассу górale”) [1, с.9], яка сколихнула читацьку й глядацьку аудиторію, утримувала велику популярність упродовж половини століття [2, с.185]. В основі твору – автентичний переказ про драматичну загибель стрільця, яку почув автор драми в Жаб'єму (нині – Верховина) під час свого перебування там у 1830 і 1840 роках. Як зазначала літературна критика, в т. ч. і польська, у створенні образу головного героя Антося Ревізорчука Ю.Коженювський використав сюжет оповідання “Опришки в Карпатах” невідомого автора, надрукованому в журналі “Halichanin” 1830 р. [1, с.21–22, 27].

У червні 1841 р. львівський актор Антон Бенза писав Ю.Коженювському: “Навіть якби ти більше нічого не створив, то загальне визнання цієї драми обвилло лаврами твої скроні” [1, с.9–10]. Контакт із львівськими акторами й театральною громадськістю давав можливість автору адаптувати п'єсу до сцени, бо для нього головним було не читання, а її бачення: “що значить

драма, читана без театру, без актора, без його голосу, всіляких чарів спектаклю...” [3]. Прем’єра вистави відбулася у Львові 21 червня 1844 р. Про популярність п’єси “Карпатські горяни” можна судити з того, що до перекладу її українською мовою зверталися кілька українських авторів, зокрема М.Устинович, С.Тобілевич, Г.Хоткевич.

Можна припустити, що поява першої п’єси на опришківську тематику дала підґрунтя для теми новітнього національного героя в українській літературі. 1869 р. журнал “Правда” у Львові друкує два акти першої в українській драматургії віршованої трагедії на історичну тему “Довбуш” Ю.Федьковича (повна назва – “Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест”). Над цим твором Федькович працював найбільше, створивши три редакції українською мовою (1867, 1876 та 1884) і дві – німецькою (третя українська та друга німецька редакції ідентичні). Під назвою твору зазначалося: “Дивоглядія в п’ятьох звездах”. Одним із головних героїв першої редакції драми, яка так і не була завершена, є Василь Довбуш – батько майбутнього ватажка опришків. На превеликий жаль, історія перших сценічних постановок “Олекси Довбуша” Ю.Федьковича маловивчена, оскільки втрачено багато документів. Другу редакцію драми в листопаді 1876 р. тодішній редактор “Правди” В.Барвінський прочитав акторам мандрівного українського театру Товариства “Руська бесіда”, що на той час перебував на гастролях у Львові. У листі до автора він писав, що артисти “залюбилися у тій трагедії і конче забажали представити его (“Довбуша”. – А.Г.) світові на нашій сцені”. Виставу готували поспіхом, українська громадськість Львова нетерпляче чекала прем’єри.

Несподівано для всіх виставу, що відбулася 20 грудня 1876 р. у переповненій залі Народного дому, як публіка, так і критика сприйняла надто прохолодно, звинувативши її в художній недосконалості. М.Павлик писав: “Сум побирав дивитися на Довбуша, коли представляювано його на руській сцені у Львові 1876 р. Герої нічим не схожі на гуцулів, показали ще чуднішими тому, що актори показували їх як тільки можна ненатурально” [4, спр.4, арк.45].

Невдача з першою постановкою “Довбуша” так вразила Ю.Федьковича, що він заборонив продовжувати вистави. Проте театр, помандрувавши зі Львова на провінцію, продовжував вистави, чим ще більше роздратував автора.

Зазнала критики й прем’єра “Довбуша” польсько-української театральної трупи 27 грудня 1877 р. у Вишніці, на постановку якої отримав дозвіл автора директор театру О.Бачинський. Незважаючи на невдачу, 1881 року до репертуару театру “Руська Бесіда” О.Бачинський у черговий раз включає драму “Довбуш” у новій, цілком переробленій редакції (Ю.Федькович не полишав роботу над удосконаленням драматичного твору). Однак і цього разу вистави не користувалися популярністю у глядачів. До третьої редакції трагедії Ю.Федьковича “Довбуш” театр “Руської Бесіди” ще раз повертається наприкінці 1888 р. (невдовзі після смерті автора). І знову прем’єру спікала невдача, а після дошкульної рецензії І.Франка в газеті “Kurjer Lwowski” театр зняв її з репертуару.

Як бачимо, сценічне життя драми “Довбуш” за п’єсою Ю.Федьковича на українській сцені було коротким. Проте незаперечним є новаторський підхід автора, котрий розробкою сюжету про долю опришківського ватажка розширив тематику західноукраїнської драматургії, першим на Буковині створив жанр драматичного твору на фольклорних джерелах [5].

Дещо пізніше опришківську тему в драматургії продовжив Михайло Старицький, створивши драму “Юрко Довбуш” за мотивами роману австрійського письменника Карла Францоza “Боротьба за право” (1882 р.), де змальовано повстання гуцулів під проводом Довбуша [6, с.329; 2, с.172]. Обидва письменники використали багатющий опришківський фольклорний матеріал. У драмі М.Старицького замінено імена відповідних персонажів роману К.Францоza. Головним героєм драматичного твору став Юрко Довбуш, його образ має багато аналогій з історичним Олексою Довбушем. Драматург, очевидно, був добре обізнаний з історією опришківського руху, оскільки колоритно наділив свого героя Юрка рисами, подібними до рис Олекси Довбуша. 1891 р. інсценізація “Юрко Довбуш” була поставлена театальною трупю М.Садовського, а з 1895 р. – не сходять з афіш театральної трупи М.Кропивницького (позаукраїнські гастролі у Варшаві, Мінську, Петербурзі та ін.), згодом – П.Саксаганського. На превеликий жаль, інших відомостей про сценічне втілення цього драматичного твору в літературних та історико-культурологічних джерелах до цього часу не виявлено.

З 80-х років XIX ст. починає розширюватися жанрова палітра театральної добушіани. На цей час галицький композитор, музикознавець і фольклорист Порфирій Бажанський\* створює низку музичних творів для театру, серед яких – музичну п’єсу “Олекса Довбуш, ватажок чорногорський в гуцульском наречію” з оригінальною гуцульською музикою, яку 1882 р. композитор передає для Руського театру у Львові й постановка якої очікувалася 1883 р. [2, с.202–203]. На жаль, в архівних джерелах не зустрічається інформація щодо сценічної долі цієї п’єси, натовість С.Чарнецький у своїх “Нарисах історії українського театру в Галичині” зазначає, що актор і режисер цього театру Андрій Стечинський “збагатив театральний репертуар оригінальними творами”, згадуючи серед них “Олексу Довбуша”, мьєлодраму в 3 діях з музикою С.Воробкевича” [7, с.187]. Щоправда, у репертуарі Львівського театру, який гастролював по містах Галичини, ця вистава існувала лише кілька сезонів [8]. Тут варто зазначити, що постановки вистав тільки з натяком на національно-визвольну тематику як в Галичині, так і на Лівобережній Україні постійно супроводжувалися цензурними та адміністративними утисками.

Обходячи заборони окупаційних властей, у серпні 1910 р. у с. Краснолілля прем’єрою вистави “Антін Ревізорчук” (переробленою для самодіяльної сцени й перекладеною Г.Хоткевичем “на гуцульський діалект”\*\* п’єсою “Каграссу górale” (“Верховинці”) Юзефа Коженювського)) розпочав свою діяльність створений Гнатом Хоткевичем Гуцульський театр. Вистава пройшла з великим тріумфом. Окрилений успіхом, Г.Хоткевич написав ще декілька п’єс на гуцульську тематику, серед яких – історичну драму “Довбуш”.

Сюжет п’єси “Довбуш” Г.Хоткевич запозичив із популярної народної пісні “Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький”. У процесі над нею письменник використав багато оповідань і легенд про опришків та їхнього очільника Олексу Довбуша. Народність і життєвість п’єси, що яскраво виступають у фольклорно-етнографічному її наповненні, підсилювалися чіткою соціальною ідеєю. У кожній сцені й картині висловлювалися вільнолюбні тенденції й змальовувалося наростання справедливого протистояння пригнобленню.

На початку березня 1911 р. Гуцульський театр вирушив на свої перші тріумфальні гастролі містами Галичини, Буковини і Польщі. З незмінним успіхом вистави пройшли в 60-ти містах, з поміж них – у Львові та Кракові, отримавши численні схвальні рецензії в газетах “Wiadomości ilustrowane”, “Dzennik ilustrowany”, “Nowa reforma” [9, с.36–37]. У ролі Олекси Довбуша незмінно виступав Іван Порайко, в інших ролях – Марія Ілійчук-Кірикова (Дзвінка), Юрій Соломійчук-Юзенчук (Дзвінчук), Михайло Сінітович (батько Олекси), Ганнуня Гулейчук (матір Олекси), Олекса Ремез (Михайло з України), Йосип Гулейчук (гуцул-багатій Дідушко) [10, с.67–69].

На запрошення Г.Хоткевича 1909 р. село Криворівня відвідали видатні діячі російського театру К.Станіславський, В.Немирович-Данченко, Л.Суляржицький. Вони були зачаровані красою Карпат, мистецтвом гуцулів. Пізніше між Г.Хоткевичем і К.Станіславським відбулося листування щодо можливості постановки вистави “Довбуш” на сцені Московського художнього академічного театру. К.Станіславський запросив Г.Хоткевича до Москви для постановки вистави, але перша світова війна перешкодила здійснити цей задум.

Після Першої світової війни відроджений місцевим учителем, письменником і громадським діячем Василем Костинюком Гуцульський театр поставив виставу “Довбуш” в інтерпретації Г.Хоткевича перед мешканцями Краснолілля, Косова і Кутів. Як відзначають джерела, у виставі “Довбуш” масові сцени були зіграні досить реалістично. Актори театру зображали опришків не темними й пригнобленими людьми, а вільними, незалежними ні від кого народними героями, що віддають своє життя за волю простих людей, за справедливість.

\* Порфирій Бажанський – галицький композитор другої половини XIX століття, священик, автор музичних драматичних творів: “Маруся”, “Олеся”, “Довбуш”, “Параня Сибірчак”, поставлених у руському (українському) театрі у Львові. Друкувався в галицьких українських часописах (стаття “Характер малоросійської музики” та інші).

\*\* У деяких джерелах переклад п’єси “Каграссу górale” Ю.Коженювського приписується Петру Шекеріку-Дониківу, який був учасником Гуцульського Театру, і в складі якого 1911 р. виступав у більшості міст Галичини та в Чернівцях.

У 20–30 рр. ХХ ст. вистави “Олекса Довбуш” (інші назви – “Довбуш”, “Верховинці” за п’есою Ю.Коженювського “Карпатські горяни” (“Karpaszu górale”) не сходили зі сцен аматорських драматичних колективів, що діяли при філіях і читальнях Товариства “Просвіта” по всій Галичині [11, с.120–127]. Аматорське театральне мистецтво було справжньою школою патріотичного виховання, його репертуар формував національну свідомість українців, виховував любов до рідних слова й пісні, в умовах бездержавності був запорукою збереження мови і культури української нації.

Напередодні Другої світової війни, у квітні 1941 р., вистава “Олекса Довбуш” за п’есою Л.Первомайського була поставлена на сцені Львівського національного академічного українського драматичного театру (режисер І.Богаченко, художник Ю.Стефанчук, композитор Б.Крижанівський).

У роки війни тема опришківства не знайшла свого відображення на сценах українських театрів, які працювали на окупованій території, у т. ч. і в Галичині, яка стала частиною т. зв. “генерал-губернаторства”. Очевидно театри, в яких звучала українська мова, тим більше національна-визвольна тематика, сприймалися ворогом як потенційна небезпечна сила. Їх доля виявилася залежною від дискримінаційної національної політики загарбників [12, с.9, 274].

У повоєнні роки, поряд із театральними постановками вистав про Олексу Довбуша, у театрах переважно Галичини з-під пера львівських композиторів виходить низка музично-сценічних творів. Зокрема, це балет Р.Сімовича “Сопілка Довбуша” (1947 р.) і балетна вистава А.Кос-Анатольського “Хустка Довбуша” (1951). Проте найвищу оцінку глядачів і театральної критики одержала опера “Довбуш” С.Людкевича (1955), над якою він працював протягом багатьох років. У 1947 р. Львівський театр імені Марії Заньковецької, продовжуючи свої національні традиції, відновив довоєнну постановку вистави “Олекса Довбуш” за однойменною драматичною поемою Л.Первомайського.

Таким чином, незважаючи на появу театральних творів на ідеологічне замовлення в кінці 1940-х – на початку 1950-х років, як зазначає професор Л.Кияновська, особливу увагу драматургів привертають національно-легендарні образи, насамперед Довбуш, ватажок гуцульських опришків, оскільки ця тематика дозволяла авторам якомога ширше залучити фольклорні джерела, спертись на здобутки попередників [13].

У 1970–1980 рр. українське мистецтво вкотре переживає важкі часи – радянське керівництво в Україні обирає національну свідомість українців головною ідеологічною мішенню. Без сумніву, у “новій історичній спільноті – радянському народові” напевно знайшлося б місце й для Шевченкового “Кобзаря” (правда, сильно цензурованого), і для карпатського “Довбуша” (з гуцульським колоритом), тобто те, що натякало б на етнічну особливість українців, але не перетворювало українське питання в питання політичне – пам’яті про своє історичне минуле. Тому репресії були спрямовані, насамперед, проти тих видів мистецтва, в яких ця пам’ять проступала найвиразніше – проти літератури, театру й кіно.

Оцінюючи тогочасні події з позицій сьогодення, слід зазначити, що в часи утисків та заборон українського слова не могло бути й мови про всебічний розвиток театру. Проте надзвичайними зусиллями передової частини суспільства в складний період життя все ж таки тема національно-визвольної боротьби знаходила своє місце як на сценах професійних, так і аматорських театрів. Зокрема, на початку 1970-х років виставу за мотивами драматичної поеми Л.Первомайського “Олекса Довбуш” було поставлено художнім колективом Хустського народного театру на Закарпатті (режисер В.Майданний, композитор В.Асановський).

Середина 80-х років ознаменувалася початком т. зв. “перебудови”, яка відіграла позитивну роль у підготовці майбутніх змін у національній культурі. Реформування театральної справи в УРСР надало значної свободи театрам і кіностудіям у виборі репертуару: у театральній афіші України чільне місце займає національно-визвольна тематика. У березні 1985 р. вистава “Олекса Довбуш” за однойменною п’есою В.Босовича з’являється в репертуарі Львівського академічного театру імені Марії Заньковецької (режисери Б.Суслівський, Ф.Стригун). Буквально через рік герої-опришківці оживають на сцені Івано-Франківського обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка (інсценізація В.Фащука за романом В.Гжицького “Опришки”, режисер В.Нестеренко). 2000 року в рамках Х Міжнародного гуцульського фольклорно-етнографічного свята й 300-річчя від дня народження легендарного народного героя, прем’є-

рою “Олекса Довбуш” розпочав свій черговий театральний сезон найстаріший професійний театр Галичини в Коломиї (режисер Д.Чиборак).

У наш час, коли навальна, агресивна пропаганда західних цінностей певною мірою деформує національну традицію, робить привабливими для молоді “героїв” західного світу, чужих нашій моралі й нашому менталітету, національний театр і кіномистецтво повинні протиставляти масовій культурі образ національного героя, борця за волю народу. Виключно із цих позицій 2006 р. була взята до роботи курсова вистава зі студентами кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка “Дзвінка і Довбуш”, за лібретто однойменної опери й віршами Ігоря-Богдана Антонича на камерній сцені Львівського академічного театру імені Марії Заньковецької (режисер Т.Литвиненко). Майбутні актори доказали, що в сучасному зглобалізованому світі мають право на життя споконвічні національні цінності.

Образ Олекси Довбуша знайшов своє відображення й в українському кіномистецтві. Наприкінці 1930-х рр. у середовищі українських кінематографістів зародився задум щодо створення стрічки про героя опришківського руху. Навесні 1941 р. режисер Іван Кавалерідзе в Карпатах розпочав зйомку художньої кінострічки “Пісня про Довбуша” за сценарієм Любомира Дмитерка [14]. Цікаво, що на головну роль Олекси було запрошено молодого актора Коломийського театру Василя Симчича, до масових сцен – аматорів середньоберезівського драмгуртка, яким він керував. Проте робота над фільмом була зупинена війною. До того ж, повертаючись до Києва, знімальна група фільму натрапила на німецько-фашистські війська, у сутичці з якими були втрачені всі відзняті матеріали кінострічки.

У повоєнні роки митці Київської кіностудії імені Олександра Довженка повернулися до реалізації творчого задуму про легендарного отамана гуцулів, який захищав знедолених від панської несправедливості й жорстокості, Олексу Довбуша. Події 30–40 рр. ХVІІІ ст. на західно-українських землях були відтворені в однойменному фільмі режисера Віктора Іванова за сценарієм Любомира Дмитерка 1959 р. Образ народного месника Олекси зіграв видатний російський актор Афанасій Кочетков, а роль Марічки – уродженка Івано-Франківщини, народна артистка України Наталія Наум. Науковим консультантом фільму було запрошено Володимира Грабовецького (нині професор Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника).

В останнє десятиріччя ХХ ст. до теми опришківства частково зверталось українське телебачення. Серед небагатьох версій найбільш вдалою слід вважати телевізійну передачу “Олекса Довбуш і опришківський рух” за сценарієм В.Грабовецького (1995 р., перезапис 1996 р.), присвячену 250-річчю загибелі національного героя.

У перші роки незалежності з історико-художнім переосмисленням постаті героя, великим масивом гуцульського фольклору до теми Довбуша й опришківства звернулися київські сценаристи Марина і Сергій Дяченки. На студії імені Олександра Довженка сценарій пройшов етап затвердження, і режисером фільму був призначений відомий український митець Леонід Осика. Однак з невідомих причин реалізація творчого задуму авторів фільму до сьогоднішнього дня не відбулася, можливо, з тієї причини, про яку висловився сам автор: “...він (сценарій. – А.Г.) викликав великий спір серед традиційних гуцулів, істориків” [15].

У цей же час популярний мистецький журнал “Кіно – Театр” друкує літературний сценарій повнометражного художнього фільму про опришків “За кривду гір” (автор – відомий український кіносценарист Василь Портяк) [16], а часопис “Вітчизна” – кіноповість Ярослава Яроша “Ходить Довбуш” [17]. Якою буде доля сучасної національної кінодраматургії про легендарного гуцульського опришка Олексу Довбуша і його побратимів, покаже час. Наразі інформації про зйомки художніх чи телевізійних фільмів на означену в дослідженні тему немає.

А тим часом, українство переживає добу трансформаційних перетворень, де руйнуються національні традиції, відбувається переоцінка цінностей, створених попередніми епохами, а молоді покоління українців, на жаль, наслідує героїв масової американської та російської культур. Тому в суспільстві визріває потреба засобами літератури і мистецтва повертати із забуття героїв національно-визвольної боротьби багатостраждальної української історії, на прикладі яких виховувати талановитих, освічених, патріотично налаштованих трудівників, будівничих нової України.



1. Józef Korzeniowski. *Karpaccy Gorale / Dramat w trzech aktach / Opracował Stefan Kawin.* – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969. – 107 s.
2. Грабовецький В. Олекса Довбуш. – Львів: Світ, 1994. – С.185.
3. Гупало Сергій. Зачарований Україною: Джерела натхнення Юзефа Коженювського // День. – №158. – 2005. – 2 вересня.
4. ЦДА у Львові. – Ф.663, оп.1, спр.4. – Арк.45.
5. Волошинський Б. Перед лицем музи // Агро. – №39. – 1990. – 22 вересня.
6. Пилипчук Р. Український театр // Історія української культури: В 5 т. – К.: Наукова думка, 2005. – Т.4. – Кн.2: Українська культура XIX століття. – С.392; Грабовецький В. Названа праця. – С.172.
7. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – С.187.
8. Бойко А. Фундатор професійного музичного мистецтва. – Режим доступу: [www.lib.if.ua/info/publish/2000/bajansky.html](http://www.lib.if.ua/info/publish/2000/bajansky.html). – Назва з екрана.
9. Стеф'юк В. Керманіч Гуцульського театру. – Косів: Писаний камінь, 2000. – С.36–37.
10. Бурдуланюк В. Образ Олекси Довбуша на сцені Гуцульського театру Гната Хоткевича // Тези доповідей обласної науково-теоретичної конференції, присвяченої 250-річчю від початку антифеодалного руху селян-опришків під проводом Олекси Довбуша. – Івано-Франківськ, 1988. – С.67–69.
11. Грицан А. Просвітня зоря Прикарпаття: Нариси про історію товариства “Просвіта” на Прикарпатті між двома світовими війнами (1921–1939 рр.). – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2000. – С.120–127.
12. Гайдабуря Валерій. Театр між Гітлером і Сталінін: Україна. 1941–1944: Долі митців. – К.: Факт, 2004. – С.9, 274.
13. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Режим доступу: [www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kyanovsk\\_gal.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html). – Назва з екрана.
14. Макаренко Д. Зустріч: Іван Кавалерідзе і Улас Самчук // День. – №91. – 2007. – 8 червня.
15. Хрещатик. – 2004. – №7(2410). – 2004. – 21 січня.
16. Портяк В. За правду гір // Кіно – Театр. – 2002. – №1–7.
17. Ярош Я. Ходить Довбуш: Кіноповість // Вітчизна. – 2005. – №11, 12.

*In a chronologic sequence the article lights up history of creation of appearance of legendary folk hero Oleksy Dovbusha, prominent leader of motion of peasants-oprisky on the West Ukrainian earths in 30–40 XVIII item in literature, to theatrical and cinematographic art of Ukraine. The special scientific interest in the article is spared the searches of original sources of dramaturgy, fundamental principles of opening of theme of oprishkivstva in artistic practice national theatrical and cinematographic arts.*

**Key words:** *Oleksa Dovbush, literature, theater, cinema, appearance, stage embodiment.*

УДК 792.03:792.028.3  
ББК 85.334.07

Надія Грицан

## СЛОВО АКТОРА У ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА

*У статті автор висвітлює питання культури сценічного мовлення у театрі Леся Курбаса як важливої домінанти творчості актора у вихованні дикційної виразності та чистоти, інтонаційної мови, інтелектуального емоційного слова.*

**Ключові слова:** *Лесь Курбас, театр, слово, актор.*

Ім'я Леся Курбаса, режисера і мислителя, театрального педагога, теоретика, основоположника українського модерного театру XX століття, безпідставно звинуваченого й знищеного тоталітарною радянською системою, довгий час було під забороною. Тому для цілого покоління українців його діяльність залишилася невідомою або маловідомою. Сьогодні ми маємо змогу знайомитися із творчою спадщиною Леся Курбаса через великий масив уперше опублікованих документів. Автор ставить за мету з'ясувати тенденції розвитку театру Леся Курбаса в аспекті виховання культури сценічного слова.

Безпідставними є твердження про те, що Лесь Курбас недооцінював сценічне слово й особливу увагу надавав, насамперед, рухові актора, віртуозному володінню тілом. Однак багаті на суперечності творчо-експериментальні пошуки театру нової доби свідчать, що робота над словом провадилася із практичним і теоретичним усвідомленням різноманітності його впливу. Про це, зокрема, йдеться в спогадах сучасників. Рецензентом багатьох вистав Курбаса був

Ю.Смолич. Він писав: “Актор “Березоля”, йдучи за системою Курбаса, досконально володів своїм тренуваним і загартованим у тій пресловутій акробатиці тілом, так само непогано володів він і виробленою на психотехнічних етюдах мімікою. Гірше опанував він слово (за винятком найталановитіших, з акторським досвідом А.Бучми, М.Крушельницького, І.Мар'яненка, Л.Гаккебуш). Але було це не тому, що сама “система” нехтувала словом, а тому, що мистецтво слова, цей найтонший і найважливіший інструмент в акторському арсеналі, за короткий, лише кількарічний період існування театру “Березіль” ще не встигло вийти на високий рівень майстерності. Ідучи за Курбасовою вимогою лаконізму та виразності інтонації і жесту, актор раніше встигав опанувати міміку та жест – це виявилось простішим і легшим, ніж інтонацію, тобто слово, що в акторській професії найтрудніше” [1, с.210].

Заслужений артист УРСР, режисер, театральний педагог Г.Ігнатюк говорив, що культура мови в театрі Леся Курбаса була поставлена на високий рівень, а в навчальній, експериментальній і творчій роботі виняткового значення надавалось роботі над мелодикою мови та різноманітним її інтонуванням.

У студіях при Молодому театрі, Київському драматичному театрі і “Березолі” Курбас вимагав від акторів фанатичної відданості своїй професії. Мистецьке об'єднання “Березіль” на початку своєї діяльності включало п'ять майстерень, що провадили активну виробничу й педагогічну роботу. У них працювало понад 150 акторів, деякі – зі значним театральним досвідом (І.Мар'яненко, А.Бучма, В.Василько, Л.Гаккебуш, С.Бондарчук та інші). Курбас, поруч із заняттями з танку, пластики, фехтування, з усією рішучістю ставив перед студійцями завдання опанувати багатогранну майстерність слова.

Художня мова на сцені по-різному відображає життєву мову літературних творів чи авторську мову. Текст літературних творів тільки тоді звучить органічно й правдиво, коли сценічне слово служить засобом мислення, “виявленням почуття і волі” [2, с.154]. Саме роботі над таким словом присвячувалися прослуховування Курбасом поезій Тараса Шевченка “Мені однаково, чи буду...”, “Садок вишневий коло хати”, “До Основ'яненка” й інші, де режисер аналізував декламацію акторів, даючи вказівки щодо суті звучання Шевченкового слова, виявлення його світоглядних позицій, сили й глибини, а також зверталась увага на збереження ритмомелодики віршованих творів, уміння акцентувати слово шляхом зміни сили звуку. Так, в аналізі вірша Т.Шевченка “Світе ясний! Світе тихий!” на занятті 8 квітня 1926 року Курбас наголошує: “... треба вправлятися в тому, щоб знаходити у ... ролі, п'єсі, віршеві певний центр, колесо, котре само собою крутиться... Ви знаходите основне слово, воно стає для вас основним настроєм... лейтмотивом, ви мусите стати в його, цього слова, крузі, бачити його очима, слухати вухами і вимовляти вустами” [3, с.228]. Аналізуючи виконання акторами театру поезії Шевченка “До Основ'яненка”, Курбас говорить про перспективу читання твору, бачення його в цілому, “у рамках певної цілісної концепції” [3, с.229].

Робочий день у “Березолі” починався із тренажу, що був обов'язковим не тільки для студійців, а й для всіх акторів. Серед його різноманітних видів (танок, акробатика, ролики, велосипед, фехтування, вокал) особливе місце відводилося сценічному слову. Заняття включали вправи на розвиток мовного апарату, дихання, а також художнє читання. Учні вчилися визначати зміст твору, будову й взаємодію його частин, аналізувати з погляду дієвості, розкривати логіку і т. ін. Поряд із тим старанно вивчали й удосконалювали українську мову. Поза увагою Л.Курбаса не залишився жодний компонент сценічного слова. Ще на початку діяльності, очолюючи професійну трупу “Тернопільські театральні вечори” (1915–1916 рр.), він вимагав від акторів дикційної чіткості та яскравості. Дикція стала одним з основних елементів майстерності актора, його професіоналізму. “З особливою вимогливістю ставився Олександр Степанович до... артикуляції як основного чинника сценічної виразності. За чистотою вимови ретельно стежили не лише під час праці й перерв, але й на дозвіллі”, – згадувала народна артистка УРСР С.Федорцева [4].

Дихання Л.Курбас вважав найважливішим процесом людського організму. У лекції для акторів 1 квітня 1926 р. він пропонує деякі технічні вправи і радить робити їх економно, поволі, опановувати поступово, щоб не втомитись. Крім того, рекомендує обережно вибирати самі вправи. Неправильне дихання заважає сприйняттю вистави, порушує зв'язок з глядачем, голос звучить неприємно, з'являється крик, тому “треба виховувати і довиховати звичку – не вміти сказати безформне слово. Воно мусить бути організоване в акцентуації... Тут мають значення:

план, тембр, висота, сила, тобто емоція на певному місці, щоб слово дійшло згідно зі своїм завданням” [3, с.253].

Великого значення надавав Курбас голосу актора. Коли 1918 року було організовано “Незалежну студію при Молодому театрі у Києві”, він запросив відомого педагога з постановки голосу Лунда, оперного співака Ф.Орешкевича, який вів курс практичних лекцій, Й.Куніна, що викладав систему постановки голосу і з яким установився особливо тісний контакт. Після заснування “Березоля” Й.Кунін улітку 1922 року прочитав цикл лекцій на тему: “Передача почувань голосом і настройка голосового інструмента”. Олександр Степанович вважав, що його метод в основному дуже співзвучний з вимогами театру. Було вирішено питання про співпрацю Куніна в експериментальних роботах майстерні “Березоля”.

У центрі уваги режисера були й орфоепічні норми, тобто культура усної мови. У час, коли питання нормалізації як писемної, так і усної мови стояло досить гостро, театр теж мав сказати своє слово. У країні розширювалися функції усно-розмовної мови. Однак робота в театрі над правильною літературною вимовою ускладнювалася відсутністю підручників, довідкової літератури. Театр часто звертався до Академії наук, спирався на результати наукових досліджень у галузі театральної термінології та художньої мови. Логіку мови, характер пауз Курбас підпорядковував розкриттю й донесенню авторської думки. У зауваженнях щодо постановки вистави “Комуна в степах” М.Куліша Курбас зупиняється на розмірності тексту, на акцентуванні головного у фразі: “Заважає те, що фрази стискаються, рвуться, замість того, щоб були подані свobodно і плавно. В словах уся сила цієї п’єси. Коли, скажімо, Василько каже смішну фразу і говорить її з тиском емоціональним – фраза не доходить, бо доходить емоція. І так у всій першій картині всі веселі фрази пропали. Немає спокою, свободи. Фрази треба виказувати так, між іншим, але чітко, ясно. Фраза, перед котрою зробите для звернення на неї уваги паузу, ця фраза візьме більше” [3, с.618]. Для режисера була важливою не тільки чіткість вимови, а й мелодика, форма слова, його подача. Він приділяв велику увагу виразним засобам вимови слова: з’ясовував висоту тону, силу звука, темпоритмічний малюнок, тембральні модуляції голосу залежно від емоційного стану актора, добивався органічного поєднання слова з жестом, рухом. При цьому вимагав точності виражальних засобів.

Зі словом у театрі Курбаса поводитись дуже обережно. Тільки на другому році навчання студійцям дозволялося вживати в етюдах одне-два слова. Для вправи називалось слово – образ і за допомогою рухів актор мав передати асоціації, які породжувало бачення й ставлення до цих слів і, навпаки, через зовнішню форму виявляли внутрішній зміст. Актриса Г.Мацкевич згадувала зауваження Курбаса після багаторазового виконання етюдів зі словом “дощик”, що звучало штучно, хоч і змінювався ритм та емоційне забарвлення вимови: “Ніколи не домагайтесь емоційного ефекту і художньої виразності абстрагованими засобами. Ви захопились мелодією слова “дощик”. Завдання було не ілюструвати дощ, а діяти, користуючись лише одним словом “дощик”, і діяти так, щоб усім були зрозумілі зміст і думка створеної вами картини. Ви ж поринули в якийсь внутрішній, лише вам одній зрозумілий світ настрою, асоціацій... Бійтесь цього! Наше мистецтво мусить будити думки, асоціації, емоції у тих, для кого воно створюється, а не лише у тих, хто його створює. Через вас – нам, а ви лишили все у собі” [3, с.773]. Так систематично велася практична робота над розкриттям внутрішнього змісту слова в поєднанні з динамікою руху, пластики, тобто виразна художньо-образна форма слова мала впливати не тільки на актора, а й на глядача.

Курбас багато часу, енергії віддавав заняттям з акторської техніки – роботі над словом, жестом, ритмікою, а водночас і над підвищенням загального культурного рівня акторів: “Культура мови поряд з культурою жеста... мусить стати в угол нашої роботи... Треба щоб через деякий час у глядача виробився не лише смак, а навіть звичка сприймати тільки висококультурний спектакль” [5, с.59].

Окрім практичних занять Лесь Курбас займався проблемами сценічного мовлення теоретично. При знайомстві з його рукописною спадщиною вражає різноманітність лекційного матеріалу. Тут і ідейно-естетична програма сучасного театру, і проблеми репертуару, і завдання колективу відповідно до нової доби. Проте найбільше статей, лекцій, виступів – про майстерність актора та режисуру. Так, у лекції “Практика сцени” від 5 квітня 1925 року: “Театр піднімає культурність країни... театр мусить бути тим центром, де виробиться жива мова, зразкова,

чиста мова... театр завжди був культиватором мови” [3, с.181]. У вступній лекції до постановки “Золотопуза” Ф.Кроммелінка 11 лютого 1926 р. Курбас говорить про роботу над мімікою і жестом, а ще більше над словом, бо: “У нас так говорять, що слухати не можна. Слово без ніякої культури” [3, с.210]. Він застерігає актора від побутової манери мовлення, яка часто звучить на сцені. “Немає в ньому культури тої, котра максимально доцільна для того, щоб передати свою думку, чи навіть передати свою емоцію, максимально доцільно будувати інтонації, будувати ритм мови, вміти передихнути, де треба, зробити паузу, вміти підняти тон, опустити тон, оперувати ним...” [3, с.213]. У конспектах лекцій Л.Курбаса знаходимо думки про акцентуаційне розрізнення слова, органічне поєднання мови жестів з усним звучущим словом, про його силу, роль інтонації, мелодії, узагальнення особливостей російської і української вимови, які режисер пов’язував із закономірностями наголошення звуків. Навіть записи в його щоденнику свідчать про те, що Курбас постійно шукав засоби сценічної виразності, з яких перевагу віддавав, насамперед, образності слова і руху.

Велику роль відіграла в “Березолі” станція фіксації й систематизації досвіду, перше засідання якої відбулося 9 грудня 1924 року під головуванням Л.Курбаса\*. Станція вивчала досвід усіх ділянок театру: що таке система, що таке режисер, роль драматургії, сприймання спектаклів глядачем. За пропозицією Курбаса, на одному із засідань 1925 року були створені дві комісії: з голосу (І.Мар’яненко, П.Кудрицький, Л.Гаккебуш, О.Сердюк) і з питань слова (В.Чистякова, Р.Нещадименко, З.Пігулович, І.Стешенко, В.Василько). Згодом їх довелося об’єднати в станцію праці мови та термінології при режштабі. 2 серпня 1925 р. обговорювався план роботи станції. Ось деякі пункти:

“I. Завдання.

1. Станція мови та термінології має завданням зразково удосконалити мову в МОБІ:

а) з боку чистоти;

б) з боку правдивості як цілих зворотів, так і окремих термінів, наголосів, вимови.

2. Виробити і прищепити українську термінологію в галузі театрального мистецтва. В цій роботі спиратися на досягнення Української Академії Наук в галузі наукової та художньої мови.

II. Загальні положення.

г) ...потрібно самим нам досконало розмовляти українською мовою, і раз назавжди покінчити з усякими жаргонами. Вживати тільки такі звороти мови, які властиві природі живої української мови. Так само вимова, наголоси мусять мати своє оправдання в джерелах народної і літературної мови.

III. Засоби.

б) ...прочитати лекції, чи доповіді на тему “Мистецтво актора і мова”, “Українська мова і завдання часу”.

4) Для товаришів, що вже володіють українською мовою, заснувати гурток для удосконалення її. Заняття проводити один раз на тиждень. Курс триватиме 3 місяці. Для товаришів, які не володіють українською мовою, або погано володіють, влаштувати лекції української мови. Заняття провадити 2 рази на тиждень протягом 3-х місяців.

5) Всі п’єси до праці в матеріалі повинні пройти через станцію для перевірки мови.

б) Кожен член станції слідкує за мовою на репетиціях і в приватних розмовах, занотовує, і коли питання не спірне, виправляє сам. Коли ж є суперечки, тоді на засіданні станції це обговорюється, з’ясовується в Академії Наук, і прийнята постанова є обов’язковою для всіх.

7. Для вироблення української термінології – зібрати всі терміни, що вживаються в театрі, дослідити їх, знайти їх походження і прищепити” [3, с.528]. У своєму виступі 27 листопада 1930 р. на зборах колективу в справі “Лабораторії слова” Л. Курбас сказав: “Справа мистецтва виголошення слова – центральна справа культури, останнє завдання. Театр є передусім мистецтво слова. Всі зусилля останніх років клалися на слово...” [3, с.252].

Отже, як свідчить режисерська й педагогічна практика, Л.Курбас створив свій стиль у театрі, розширив діапазон засобів сценічного мовлення. *Вимоги* режисера щодо засвоєння елементарних знань з майстерності сценічної мови, дотримання принципів високої культури, створення

\* Спеціальна художньо-мистецька організація (рада) при Мистецькому об’єднанні “Березіль”.

теоретичної бази українського театрального мистецтва, пошуки місця слова-образу у виставах розкривали вагу сценічного слова, як одного з основних чинників театрального мистецтва.

1. Смолич Ю. Лесь Курбас // Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе: Литературное наследие / Сост. М.Г.Латинский, Л.С.Танюк. – М.: Искусство, 1988. – 463 с.
2. Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені: Навч. посібник. – К.: Вища школа, 1989. – 327 с.
3. Федорцева С. Горіння // Культура і життя. – 1987. – Ч.8. – 22 лютого.
4. Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М.Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 917 с.
5. Довбищенко Г.В., Лабінський М.Г. На сцені “Гайдамаки”: До 175-річчя з Дня народження Т.Г.Шевченка. – К.: Мистецтво, 1989. – 176 с.

*In the article an author lights up the question of culture of a stage speech in a theater Lesya Kurbasa as an important dominant of creation of actor in education of dikciynoy expressiveness and cleanness, intoned language, intellectual emotional word.*

*Key words: Les Kurbas, theater, word, actor.*

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.07

ББК 85.310.71

Олена Афоніна

### КОНЦЕПЦІЯ “СИНТЕЗ-FUSION” У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ

*Синтез різних видів композиторської техніки, тематизму, різних ладо-гармонічних типів, різних засобів організації матеріалу зумовлює синтез-fusion у виконавстві. Камерний хор “Київ”, “Київська камерата” та ін. – сучасні колективи, які, використовуючи весь арсенал інтонаційних, штрихових, колористичних можливостей голосів та інструментів, утілюють своє інтерпретаційне бачення модерного музичного мистецтва. Сучасне музичне виконавське мистецтво дає підстави розглядати його в загальноєвропейському контексті.*

*Ключові слова: алеаторика, жанр, колористика, політональність, поліфонія, ритм, синтез, сонористика, тематизм.*

Картина художнього життя кінця ХХ – початку ХХІ ст. не порівнянна з минулими епохами за своєю різноманітністю й парадоксальністю. “Сьогодні ми вступаємо у період великого Синтезу, нового fin de siecle. Переоцінюється все, що створено в нашій сторіччі” [1, с.120]. “У сучасній музиці немає ніякої кризи. Навпаки, вона переживає свій найбільш багатий період. Уперше композитор отримав можливість синтезувати різні типи мислення” [2, с.34].

Синтез різних видів композиторської техніки, тематизму (акордово-гармонічного, мелодичного, сонорного); різних ладо-гармонічних типів (тональність, політональність, атональність, модальність); різних засобів організації матеріалу (гомофонного, поліфонічного, алеаторичного) зумовлює синтез-fusion у виконавстві. Для найкращого втілення композиторських задумів поєднання традиціоналізму й нестримного новаторства, відсутність стильової єдності набуває нової якості й слугує взаємозбагаченню різних стилів і форм виконавства.

Ситуацію, що склалася в сучасній світовій та українській виконавській практиці досліджують музикознавці, культурологи: К.Біла, О.Берегова, Д.Дувірак, Л.Кияновська, О.Козаренко, О.Пономаренко, І.Строй, І.Тукова та ін.

Проте сучасне музично-виконавське мистецтво все ж на сьогодні є недостатньо вивченим і потребує окремих наукових досліджень. Це зумовило вибір теми даної роботи “Концепція синтез-fusion у сучасному виконавстві”. Музичне мистецтво сьогодення часто складно сприймається сучасниками й тому синтез, який використовується виконавцями, виявляється необхідним.

Камерний хор “Київ”, художнім керівником якого є М.Гобдич, володар численних міжнародних регалій, один із колективів, який вдало застосовує синтез різних народних виконавських традицій. Колектив виступав у США та Франції, Великій Британії та Австрії, Данії та Італії, був удостоєний честі співати на екуменічному богослужінні у Ватикані за участі Папи Римського. Новаторський колектив, який використовує багато неординарних творчих задумів, звертається до сучасної української духовної музики й фольклорних обробок композиторів Ю.Алжнева, Л.Дичко, В.Сільвестрова, М.Скорика, Є.Станковича, В.Степурка. Кожен співак одночасно виступає ще і як інструменталіст і актор, створюючи загальну театралізацію твору, що йде ще від традицій давньогрецького виконавського мистецтва. Родоначальник давньогрецького хорового виконавства Фалес із Гортіди у виховних цілях поширив критське мистецтво танцювально-хорової музики у Спарті. В особливих хорових об’єднаннях-спілках співаків і танцюристів розучувалися складні музичні твори (з VII по V століття до н. е.). Так, традиції давньогрецького виконавського мистецтва продовжують своє існування і на початку ХХІ століття. У циклі обробок та аранжувань різдвяних пісень світу для солістів, хору та симфонічного оркестру В.Степурка “Різдво з хором “Київ” виконавці поєднують неперевершений спів з грою на ударних інструментах, танцювальними рухами, ходінням по залу, різноманітними жартівливими діями. Виконавці імітують звучання різних музичних інструментів, танцювальні ритмоформули, гукання тощо. Диригент увесь час знаходиться на сцені й стоїть спиною до залу, що створює додатковий штрих до всього театралізованого дійства. Хоча манера сценічного вираження в кожному творі своєрідна, від суворо-аскетичної до нестримано-вільної, академічний вечір із



хором “Київ” – яскраве шоу. У слухача мимоволі виникає відчуття, що хористи на репетиціях учаться танцям, акторській майстерності та грі на ударних інструментах. Але головна принада й загадка колективу в тому, що кожен артист одержує можливість виявити свою індивідуальність, залишаючись при цьому невід’ємною частиною монолітного, ювелірно налагодженого ансамблю.

Людина XXI ст. знаходиться в колі музичної аури, яка наповнена безліччю музичних явищ. Дуже важко слухачеві знайти орієнтири в цьому розмаїтті. Тому сучасні композитори й виконавці продовжують традиції “музичних змагань”, в яких колись перевірялася життєздатність творів на “досить вимогливій публіці”, а творчі особистості обмінювалися власним виконавським досвідом.

Синтез камерної музики і театру, поєднання талантів композитора й режисера в музично-театральній містерії “Симфонія діалогів” молодого композитора З.Алмаші є характерним прикладом музичного мистецтва сьогодення. Музика “Струнного квартету” З.Алмаші надихнула відомого режисера О.Балабана на постановку вистави “Симфонія діалогів”. Так, на основі музики “Струнного квартету” виникла музично-театральна містерія “Симфонія діалогів”. Її виконавцями стали камерний склад ансамблю “Київська камерата” (керівник В.Матюхін). Банальний сюжет із любовним трикутником (композитор, суперник-віолончеліст та дівчина в чорному) знайшов новаторське втілення як в музиці, так і в театральній дії. У ході підготовки містерії “Симфонія діалогів” композитор та режисер поставили собі мету: наблизити творчий процес до життя, стерти межу, яка відділяє виконавця від оточуючої дійсності. Мізансцени, поведінка музикантів, акторська гра “оживили” зміст “Струнного квартету” З.Алмаші та зробили його доступним для слухача. За принципами симфонічного розвитку побудовано не тільки музичну канву твору, а й театральну виставу, де показано кілька конфліктів. Театральне дійство стало тим допоміжним засобом, яке донесло до слухача емоційний, майже істеричний стан головного героя-композитора в складній ситуації. Отже, звернення авторів до такої жанрової моделі, як симфонія в “Симфонії діалогів” розкриває тему взаємодії головних образів через контрастно-інтонаційні пласти (бароківі – інвенція, речитатив, менует, ларго, каденція й фінал та неокласичні – дисонансна партія віолончелі). Синтетичність жанру музично-театральної містерії більш поглиблено та рельєфно виявляє основні драматургічні лінії твору, дає можливість розглянути динаміку їх взаємодії та досягнення кінцевого результату. Сценічне втілення “Струнного квартету” розкриває нові грані твору: стає зрозумілою темброва палітра, акторська гра, художнє оформлення. Більш рельєфно проявляються композиційні особливості. До речі, за словами автора музики З.Алмаші, одним із його улюблених композиторів є Л.Бетховен – звідси ясна композиційна логіка твору.

Різні види композиторської техніки, тематизму, вимагають від музикантів вільного володіння сучасним музичним матеріалом. Характерною ознакою ансамблю “Рикошет” Київської організації Національної спілки композиторів України є сміливе втілення задумів сучасних композиторів. Ансамбль був створений в середині 90-х років для виконання не тільки сучасної музики, за словами художнього керівника і композитора С.Пілютікова і диригента М.Кузіна, а й для нової музики взагалі. Так, у музиці композиторів з Нідерландів, епізоди атональної й тональної музики, алеаторичні фрагменти зумовили відкритість до інноваційних прийомів виконавства, до постійного конструювання нових засобів і технік виконавства: гри на струнах фортепіано (Гууса Янсена “Пошук”, Робіна де Раафа “Тріо”, Гяйсбрехта Рое “Без назви”), спеціально підготовлених духових (С.Пілютіков “Трени” для квартету кларнетів), володіння неспецифічними прийомами вокалу (Л.Грабовський “Пастелі” на вірші П.Тичини).

Сучасне музичне виконавське мистецтво, використовуючи весь арсенал інтонаційних, штрихових, колористичних можливостей голосів та інструментів, утілює своє інтерпретаційне бачення модерного музичного мистецтва шляхом синтезу різних форм, стилів, напрямів, і дає підстави розглядати його в загальноєвропейському контексті.

1. Пендерешкий К., Зейфас Н. Осінь “Варшавської осені” // Сов. музика. – 1988. – №2. – С.120.
2. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: Учеб. пособие. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
3. Степурко В. Не дійти до аномалій! // Музика. – 1990. – №1. – С.5–6.

*The synthesis of the different kinds of composer techniques, thematics, different key harmonic types stipulates synthesis, different means of material organization – fusion in performance. The chamber choirs “Kyiv”, “Kyiv Camerata” and others are modern collectives, which using all the mighty arsenal of the intonational, shading and colloristic possibilities of voices and instruments embody their interpretation vision of the modern musical art. The contemporary musical performance gives reasons to consider it in the general European context.*

**Key words:** *alleatorics, genre, colloristics, polyscale, polyphony, rhythm, synthesis, sonority, thematics.*

УДК 781.6

ББК 85.310.71

Лариса Опарик

## КОНЦЕПЦІЯ АДРЕСАТА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ В АСПЕКТІ ХУДОЖНЬОГО СПІЛКУВАННЯ МУЗИКАНТІВ І СЛУХАЧІВ

*У статті розглядається комунікативна функція музичного виконавства, як чинника художньої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у процесах музичного спілкування. Аналізується вплив слухачького сприйняття на становлення музично-виконавської інтерпретації.*

**Ключові слова:** *комунікативна функція музичного виконавства, концепція адресата музично-виконавського висловлювання, художнє спілкування, виконавська інтерпретація.*

Спостереження за динамікою музичного життя останніх років виявляють помітне скерування представників академічного виконавства у сферу пошуків активних форм музичного спілкування із широкою слухачькою аудиторією. Нерідко такі пошуки створюють ілюзію розмивання культурних полюсів високої (“серйозної”) та масової музики, зорієнтованої на видо-вищність, розважальність.

Апофеозом постмодернового плюралізму у співіснуванні елітарного мистецтва та маскульту можна вважати практику спільних концертних виступів зірок академічної естради та шоубізнесу (Башмет – Стінг, Кабальє – Басков та інших), що привернули до себе увагу багатомільйонної аудиторії. Подібні заходи ілюструють передусім соціальну спільність виконавських комунікативних ролей представників різних музичних світів, головна з яких полягає в консолідуванні публіки довкола музичної події. “Музикант має проявляти організаторську діяльність, – стверджував Б.Л.Яворський. – Його спеціальність – об’єднання” [3, с.66].

Проте дублювання комунікативних функцій високої та розважальної музики має чітке обмеження, зумовлене вартісними параметрами самого предмета естетичного спілкування – музичного твору, що у сфері академічного мистецтва апелює до космосу людської особистості, до інтелектуально та духовно напруженого буття її свідомості.

Показовими у зв’язку із цим видаються різнобічні дослідження комунікативних аспектів музично-виконавської інтерпретації, здійснені в сучасних музикознавчих працях В.Москаленка, О.Катрич, О.Зінькевич, Т.Рошиної, Т.Сирятської, І.Сухленко та інших. Разом із тим фактично відкритим залишається питання розробки системного підходу до вивчення комунікативної функції музичного виконавства та виконавської інтерпретації у сфері художнього спілкування.

Це пояснюється низкою причин, головна з яких полягає в предметному розгалуженні музикознавчих досліджень комунікативних факторів виконавського мистецтва, що вивчаються і теорією виконавства, зорієнтованою на комунікативну ланку “виконавець – композитор” (виконавець – твір), і музичною соціологією, у центрі уваги якої перебуває співвідношення “виконавець – слухач”.

Отже, завданням нашого дослідження є спроба об’єднання “композитороцентричного” та “слухачького” дослідницьких векторів у руслі системно-мовленнєвого підходу з метою виявлення ключових комунікативно-психологічних механізмів ефективного функціонування музично-виконавської інтерпретації в процесах художнього спілкування.

Сучасна музична наука трактує виконуваний інтерпретований твір, як “особливий вид музичного висловлювання” (В.Медушевський), “комунікативну форму” (В.Москаленко), яка в ситуації свого сценічного втілення стає ареною зустрічі та предметом музичного спілкування

особистостей композитора, виконавця та слухача. При цьому постать музиканта-виконавця розглядається як визначальна, адже від його комунікативної ініціативи, спрямованої як “вглиб” твору – до безпосереднього звучання, тобто в напрямі композитора, так і “назовні” – у напрямі до слухачів-адресатів естетично-інформаційного повідомлення, залежить становлення музичного твору, як цілісного художнього феномену.

Одним з основних “пускових механізмів” такого становлення є, на наш погляд, втілення певної концепції адресата в музично-виконавському висловлюванні інтерпретатора. Поняття концепції адресата висловлювання в нашому розумінні включає в себе уявний образ людського начала, закладений у комунікативній програмі музичного твору. Узагальнене трактування комунікативних принципів музичного твору міститься у сформульованій Б.Асаф’євим “спрямованості форми на сприйняття”, що передбачає здатність музичної форми емоційно впливати на слухача, забезпечувати його активність, підтримувати його інтерес і таким чином сприяти досягненню художньої ідеї твору.

Конкретизуючи це асаф’євське положення, А.Сохор, зокрема, пише: “Створюючи музику, композитор – свідомо чи несвідомо – адресується до більш або менш визначеної за своїми смаками, інтересами та рівнем аудиторії, враховуючи та відображуючи у своїй творчості як загальні психологічні закономірності музичного сприйняття... так і ті конкретні соціально-історичні особливості, котрі властиві потенційним “адресатам” його твору” [7, с.222].

Як бачимо, А.Сохор установлює багаторівневість комунікативної адресованості в музичній творчості та намічає в даному випадку два аспекти цього явища: внутрішньоконпозиційний – психологічно-сприйняттєвий та зовнішньоконпозиційний – соціально-історичний чинники творчого кореспондування.

Виразною ілюстрацією обопільності зазначеного процесу видаються записи В.Фуртвенглера щодо інтерпретації П’ятої симфонії Бетховена: “Характер зв’язку будь-якого композитора зі своєю публікою ми можемо сповна розшифрувати психологічно по манері подачі матеріалу. Бетховен до слухача ставиться принципово серйозно, навіть незвичайно серйозно. <...> У ставленні Бетховена до свого слухача говорить його потреба в обов’язковій логіці дії, яка не може і не повинна перерватися ані на мить. Ця потреба доводить, як цінує композитор тісний контакт із слухачем, як важливо для нього бути дійсно зрозумілим.

Слухач – це гідний партнер для Бетховена, котрий бачить у ньому ближнього, якого треба полюбити як самого себе, у справжньому християнському сенсі. Бетховен ставиться до слухача так само серйозно, як і до самого себе. Тому він не задовольняється констатацією наявності повноцінного слухача, але й вимагає його. Тому кожне правдиве виконання бетховенського твору в ідеалі неначе створює спільноту, колектив” [9, с.430–431].

Показовим у цих записах є те, що виконавське прочитання-розпізнавання композиторської концепції адресата поєднує, з одного боку, аналіз композиційних прийомів Бетховена, з другого, – глибоке проникання в загальнолюдську сутність творчості композитора через досягання його художньо-комунікативної позиції. Таким чином, виконавське усвідомлення композиторської концепції адресата-слухача стає стильовою домінантою інтерпретаційної стратегії В.Фуртвенглера, котрий вважається представником так званого об’єктивного, класицистичного напрямку у виконавстві.

Осягання виконавцем-інтерпретатором комунікативної позиції композитора є водночас і витлумаченням його індивідуального стилю, адже саме в стилі виявляє себе активна воля митця. Проблема стилю в музичному виконавстві тісно пов’язана з проблемою музично-виконавської інтерпретації. Стиль як такий у мистецтві завжди виступає корелятом тої чи іншої історичної епохи, свого роду каналом циркуляції ідей, образів, цінностей. Отже, стиль, втілений у музично-виконавській творчості, увиразнює здатність інтерпретації функціонувати в конкретному соціально-історичному контексті, а це, як відомо, є одним із головних критеріїв ціннісних параметрів виконавської інтерпретації.

Із цього погляду цікавим видається ще один приклад взаємодії виконавського та композиторського стилів, в основі яких виявляється власне спільна концепція образу слухача. Наведемо епізод із мемуарів Артура Рубінштейна, в якому музикант описує свій виступ на П’ятому Всесвітньому конкурсі піаністів імені Антона Рубінштейна, зокрема власне виконання ремініорного концерту свого видатного однофамільця – засновника конкурсу.

“Мене покликали, – згадує Артур Рубінштейн, – пальці мої були мов лід. Я поклонився і сів, почувачи себе на грані непритомності. Однак, при перших акордах оркестру я став іншою людиною; я увійшов у стан трансу. Я грав неначе під дією невідомої сили. Моя інтерпретація була, мабуть, електризуючою, бо схвальні вигуки пролунали перш, ніж я закінчив каденцію. З останньою нотою вибухнув грім аплодисментів. Публіка плескала, гупала ногами, ревіла. Жюрі повставало з місць та аплодувало. У перерві всі члени журі прийшли в артистичну привітати мене. Глазунов сказав: “Мені здавалось, я чую Антона Григоровича (Рубінштейна)”. Пані Єсіпова обійняла мене та розцілувала. Я був на сьомому небі” [6, с.140].

В описі концертної ситуації музичного спілкування звертає увагу, насамперед, самовідчуття артиста. “Стан трансу”, “дія таємничої сили”, почутий Глазуновим “голос” самого композитора немовби натякають на спиритичний характер музичної події, в якій виконавцю відводиться роль медіума. Показово, що стан перебування на межі “двох світів” – цей пожаданий апогей багатьох особистісних поривань у руслі романтизму – розпізнається сучасниками й у грі Антона Рубінштейна.

Помітна співзвучність світовідчужань композитора і виконавця пояснюється не тільки спільністю естетико-стильових індивідуальних виражень епохи, але й, очевидно, суголосністю їх розуміння самої природи виконавства, як істинної творчості, пройнятої імпровізаційністю, безпосередністю та щирістю спілкування зі слухачами. За свідченням сучасників, одна й та сама програма ввечері та наступного дня вдень часто трактувалась Антоном Рубінштейном зовсім по-різному.

“Справжній концерт – завжди імпровізація”, – вторить Артур Рубінштейн, будучи вже зрілим майстром, котрий і на зорі своєї щасливої артистичної кар’єри, напередодні першого в житті конкурсного виступу відмовляється від репетиції рубінштейнівського концерту з оркестром, “вважаючи, що без такої підготовки інтерпретація здаватиметься більш безпосередньою” [6, с.140]. Він також пише, що завжди відчував “таємну потребу в слухачах”, адже “атмосфера напруження та збудження в залі сприяє добрій інтерпретації” [6, с.141].

Промовистою видається та обставина, що Артур Рубінштейн у дні конкурсу звертається до свого великого однофамільця й під час виконання творів інших композиторів. Наприклад, інтерпретація другої частини сонати ор.90 Бетховена, за словами піаніста, містила такий підтекст: “Професор Барт говорив мені, що Антон Рубінштейн у цій частині зворушував слухачів до сліз. Із цієї думкою в голові я вклав у сонату всю душу, надаючи кожному повторенню чудової мелодії нового та більш сильного вираження” [6, с.142].

Таким чином, *внутрішнім адресатом* музично-виконавського висловлювання піаніста стає інший піаніст, тобто набирає сили творчий діалог двох індивідуальних фортепіанно-виконавських стилів – по-своєму унікальних та водночас багато в чому споріднених саме через подібність втілених у творчості концепцій образу адресата-слухача. Це породжує, судячи з опису самовідчуття артиста та реакції публіки на його виступ, ефект художнього відкриття в конкурсній події музичного спілкування.

Звертання виконавця до реальної слухачької аудиторії унаочнює ситуація концертного спілкування. Живий контакт із публікою, наявність зворотнього зв’язку тією чи іншою мірою зумовлюють відповідні до психологічної атмосфери залу коригування попереднього задуму виконавцем. Разом із тим виконавець уже в період підготовки твору до виступу прагне заздалегідь передбачити реакцію на твір слухачької аудиторії, з якою він зустрінеться в концертному залі.

Отже, реальне або прогнозоване слухачьке розуміння так чи інакше ситуативно або випереджено, свідомо чи підсвідомо включається в структуру музично-виконавського висловлювання, зумовлюючи комунікативно-інтерпретаційну позицію артиста. Тут виникає паралель із теорією аргументації в античних вченнях про ораторське мистецтво, для якої “характерне розуміння аудиторії як великої кількості людей, на котрих хоче вплинути оратор своєю аргументацією незалежно від того, чи присутні вони “фізично” на його виступі” [1, с.51].

Явище комунікативно-інтерпретаційної позиції музиканта-виконавця також формувалося в конкретних історичних умовах музичного спілкування. Наприклад, аналізуючи відношення між музикантом і публікою в доромантичну епоху, А.Ейнштейн пише, що церковний музикант “повинен був ясно розмовляти з усіма конгрегаціями та бути зрозумілим для всіх. Якщо в католицькій

церкві музикант ще міг зберігати певну міру відстороненості, то в протестантській церкві він мав так нести слово Боже, щоб воно якнайглибше усвідомлювалося парафіянами” [10, р.37–38].

Показово, що кризь міркування вченого про взаєморозуміння між музикантом і публікою проступає явище комунікативно-виконавської дистанції – характер та міра особистої психологічної відстороненості або наближення музиканта-виконавця до аудиторії. Комунікативна дистанція, яку свідомо чи підсвідомо встановлює артист між собою та слухачами, породжує відповідну інтонацію музичного спілкування – довірчу, інтимну, експресивну, владну, пафосну, іронічну, елітарну тощо, яка стає важливим визначником стилю індивідуального музично-виконавського висловлювання.

Отже, індивідуальні творчі програми митців – представників різних музичних жанрів, культурних епох та стилістичних напрямів характеризуються тими чи іншими оригінальними концепціями адресата, зумовленими соціально-історичним контекстом свого часу. Показовим у цьому сенсі є мистецтво ХХ століття, коли “різко, якісно зростає творча роль читача, слухача, глядача, який повинен – кожний... по-своєму – разом з художником... формувати, доводити, завершувати полотно, граніт, ритм, партитуру до цілісного навічного здійснення. Такий “додатковий” читач або глядач проектується автором, художньо винаходиться, передбачається” [2, с.271].

І не тільки проектується, а ще й провокується митцем. Прикладом такого талановитого провокування в музично-виконавському мистецтві минулого століття стала творчість Г.Гульда. Відмовившись від публічних виступів, артист “заявив, що у вік техніки концертне життя взагалі засуджене на вимирання, що тільки грампластинка дає артисту можливість створити ідеальне виконання, а публіці – умови для ідеального сприйняття музики. <...> “Концертні зали зникнуть, – пророчив Гульд. – Їх замінять платівки” [4, с.111].

Відхід від концертної естради в момент завоювання світового визнання мотивувався Гульдом насамперед причинами творчого характеру. Він говорив: “Музикант, виходячи на сцену, опиняється віч-на-віч з масою слухачів. І “маса” вимагає того, за що вона платить. Якщо одного разу музиканту щось вдалося, у наступних концертах публіка вже чекає саме цього. Прагнення виконавця до повторення веде до “величезного консерватизму”. <...> Немає можливості сказати: Ні! Я хочу зробити це по-іншому. <...> На подібних концертах я відчуваю себе приниженим. Ніби я учасник водевілю” [8, с.119].

Розірвавши зв’язки зі слухачами – живими людьми, артист усамітнюється серед звукозаписних автоматів-роботів, щоб створювати власний світ, віддаючи йому всю свою душу. Ось думка Г.Фріда із цього приводу: “У жодній науково-фантастичній новелі не зустрічав я подібної справжньої трагедії сучасної людини, наділеної найвищим інтелектом і творчим генієм! Тому Гульд – фігура трагічна” [8, с.120–121].

Проте відмова від безпосереднього контакту з публікою зовсім не означає небажання продовжувати з нею художній діалог, мало того – дискутувати з нею на основі музичної інтерпретації. І полярність відгуків (від цілковитого захоплення до роздратованого заперечення) слухачів, критиків на виконавські шедеври Гульда, створені в повній ізоляції, це підтверджує.

При цьому маємо на увазі, що “спілкування – завжди дія, навіть якщо це відмова від спілкування, байдужість, індивідуальність. Активність і пасивність, бажання говорити з іншими та відмова від спілкування, прагнення до контактів та відхід від них, жвава суперечка та вперте мовчання – усе це форми взаємодії, спілкування людини зі світом, в якому завжди є певний зміст, інформація про особистість та її відношення з дійсністю, конкретна мета” [5, с.56].

Насправді Гульд хоче спілкування, розуміючи, наскільки небезпечним є для музиканта відрив від людей. Тому він створює автобіографічну серію “радіодокументів”: нарисів, уявних бесід, діалогів. В есе “Ідея Півночі” музикант говорить: “Найбільша небезпека самотності – заблудитися”.

Вражає те, що творчість Г.Гульда постає перед нами повнокровною, життєстверджуючою, без будь-яких натяків на хворобу, яка переслідувала музиканта все життя. Думається, що такий феномен відбувся в тому числі й завдяки тому, що музично-виконавське висловлювання Гульда передбачає власне ідеального слухача, позбавленого рутинних слухачьких забобонів, готового до сприйняття несподіваних інтерпретаторських рішень, до вишуканої естетичної полеміки з митцем, відкритого для повноцінного рівноправного творчого діалогу, в якому народжується істина.

До таких думок спонукають високий художній ценз і виняткова популярність виконавських трактувань Гульда, зафіксованих у звукозаписі. Принципове надання переваги дистантним формам художнього спілкування ілюструє скерування музично-виконавського висловлювання саме до ідеально програмованого слухача, актуальність якого, з одного боку, ознаменувала розквіт епохи зростаючої інтелектуальності мистецтва, з другого, – її кризу – цивілізаційний наступ уніфікованої масової культури.

Підсумовуючи розглянуте, можна зробити висновок, що втілення в музично-виконавському висловлюванні оригінальної концепції свого адресата увиразнює комунікативно-психологічні, відтак – і стильові чинники музично-виконавської інтерпретації, що суттєво позначається на її здатності функціонувати не тільки в певному соціально-історичному контексті, але й у конкретній ситуації музичного спілкування. Завдяки цьому музично-виконавське мистецтво стає ефективним засобом взаєморозуміння особистостей, їх ідейного та духовного об’єднання, що забезпечує зберігання як людської культури в цілому, так і музичної культури зокрема.

1. Безменова Н.А. Неориторика: проблемы и перспективы // Семиотика. Коммуникация. Стил: Сборник обзоров. – М.: ИНИОН, 1983. – С.37–83.
2. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
3. Гаккель Л. О новой исполнительской личности // Советская музыка. – 1984. – №4. – С.63–68.
4. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. – 2-е изд. – М.: Советский композитор, 1990. – 416 с.
5. Петрова А.Н. Сценическая речь: Учебн. пособие. – М.: Искусство, 1981. – 191 с.
6. Рубинштейн А. Дни моей молодости (Фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1981. – Вып.9. – С.113–166.
7. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Сборник статей. – Л.: Советский композитор, 1981. – Т.2. – 295 с.
8. Фрид Г. Музыка – общение – судьбы. – М.: Советский композитор, 1987. – 240 с.
9. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Дирижерское исполнительство. – М.: Музыка, 1975. – С.398–437.
10. Einstein A. Music in the Romantic Era. – New York: W. W. Norton & company, inc., 1947. – 369 p.

*The article deals with the communicative function of the musical performance as the factor of communicative interaction between composers, performers and listeners in processes of musical communion. The influences of the listeners' perception on the forming of the musical-performing interpretation is analysed.*

**Key words:** *communicative function of musical performance, conception of addressee of musical-performing expression, artistic communion, performing interpretation.*

УДК: 78.03+74.580

ББК 85.310.70

#### Олена Реброва ДО МЕНТАЛЬНИХ ОЗНАК МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ

*У статті розглядаються аспекти феномену ментальності в різних галузях науки, визначено поняття ментального досвіду, актуалізована проблема ментальних ознак музично-виконавської підготовки, запропоновані методичні рекомендації щодо врахування ментальності в процесі музично-виконавської підготовки студентів-іноземців.*

**Ключові слова:** *музично-інструментальна підготовка, ментальність, ментальний досвід, інтерпретація, художній образ.*

Останнім часом особливої уваги у філософії, психології, етнології, педагогіці та інших науках набуває категорія ментальності. Ця категорія розглядається в контексті соціально-психологічних процесів, як образ мислення, поводження, стереотипів та установок тієї чи іншої соціально-професійної групи; як образ мислення, свідоме та безсвідоме прийняття традицій певного народу та етносу; як психологічний розумовий процес (В.Андрущенко, В.Бех, В.Буряк, О.Баришполець, Г.Гачев, Б.Гершунський, А.Гуревич, О.Донченко, Р.Додонов, М.Захарченко,



Ф.Кремень, О.Кривцун, С.Лурьє, Д.Оборіна, М.Холодна). У сучасній гуманітарній парадигмі складається міждисциплінарна взаємодія та взаємозалежність різних аспектів ментальності, у тому числі етнічної, педагогічної та художньої [3; 4; 5]. Таке поширене коло наукових ракурсів ментальності дозволяє звернутись до цієї категорії як механізму здійснення інтегрованих процесів у навчанні, у тому числі і в навчальних дисциплінах музично-виконавської діяльності студентів вищих закладів освіти.

**Метою** даної статті є висвітлення ментальних ознак музично-виконавської підготовки студента-музиканта, майбутнього вчителя музики.

Найважливішою складовою професійного становлення майбутнього вчителя музики є досконала музично-виконавська підготовка. Різні аспекти цього процесу досліджено в працях Г.Саїк, Є.Йоркіної, Є.Гуренка, М.Давидова, В.Клина, В.Ражникова, Г.Ципіна. Методичною основою є узагальнення досвіду музикантів – педагогів минулого: О.Гольденвейзера, Г.Когана, Я.Мільштейна, Г.Нейгауза, С.Савшинського, С.Фейнберга.

Основна функція музично-виконавської підготовки – художньо-виконавська інтерпретація музичного образу, її поєднання з творчим усвідомленням та перетворенням. Це потребує від студента-музиканта певного рівня художньої зрілості, художньо-естетичного досвіду, тобто ментального досвіду. Винятково широкі розвиваючі можливості містить у собі сама література для фортепіано, а також навчально-педагогічний репертуар, що охоплює безліч найрізноманітніших художньо-стильових явищ. Таким чином, змістовна складова музично-виконавської підготовки поширює “ментальне коло” студента-музиканта, майбутнього вчителя музики. Ментальний аспект музично-виконавської підготовки інтегрує в собі:

1) Багатогранність музичного образу, його тримірний простір, що виникає на перетині авторської, виконавської та слухацької інтерпретації. Це створює “транстекст” [3] – ментальну структуру музичного твору.

2) Прилучення до етноментальних традицій, до художньої культури певного етносу шляхом формування образної художньо-інтонаційної репрезентації певного музичного стилю, композиторської школи. Отже, не лише фольклор та народне мистецтво мають ментальні ознаки й відповідні функції, але й композиторська творчість, оскільки композитор є носієм певного етносу, його культурних, художніх, музичних традицій.

3) Розвиток музичного мислення та сприйняття, як складових специфічної музично-педагогічної ментальності через когнітивні процеси: поширення художнього кругозору, вивчення історичної складової музичних творів.

4) Формування власного індивідуального стилю виконання, як можливість самовираження на основі особистісного ментального досвіду.

5) Ще один ракурс функціонування ментальності в контексті інтеграції пов'язаний із характерною ознакою сучасного освітнього простору України: поширення практики підготовки студентів-іноземців. Етноментальні ознаки відбуваються в декількох площинах: вплив слов'янської музики на ментальність іноземних студентів через притаманні їй властивості, що дуже відрізняються не за програмністю, а за ментальністю: слов'янська музика – це не споглядання за природою, за переживаннями інших, за історичними подіями, це – “вживання” в них, глибинне співпереживання усьому, що складає простір буття людини; художньо-ментальний досвід відбивається на виконавській підготовці студентів-іноземців; так, наприклад, чинником слабкого музично-поліфонічного мислення китайських студентів може бути одноголосність народної музики Китаю.

Зупинимось докладно на кожному з визначених складових музично-виконавської підготовки в контексті ментальності.

Перша ознака ментальності, безумовно, визначається художнім образом твору. Саме він створює своєрідну “канву художнього тексту” і ментальна репрезентація тут визначається у двох площинах: інтерпретаційній та педагогічній. Процес художньої інтерпретації заснований на глибинному поєднанні знання (художня поінформованість), відчуття (емоційна культура, художньо-емпатійна здатність), художньої інтуїції (позасвідомі процеси щодо передачі внутрішньо переробленого образу) та творчого самовираження (індивідуально-стильові характеристики інтерпретації) [3]. Поєднання усіх цих складових дає нам інтегрований критерій адекватності інтерпретації образу.

Педагогічна площина також має ментальну ознаку: свідомі, позасвідомі (інтуїтивні), емоційні, емпатійні, комунікативні процеси спрямовані до формування адекватного сприйняття образу іншим через вербальну його інтерпретацію. Таким чином, можна визначити, що ментальність художнього образу твору багатогранна, звідси й багатогранність процесу його розуміння. Як стверджує О.Бочкарьова, розуміння знаходить якість тривимірного простору, що створюється перетинанням авторської, виконавської та слухацької інтерпретації. Але педагогічний ракурс наділяє процес розуміння чотиривимірністю, додаючи до цього інтерпретацію педагога. Транстекстуальність (ментальна структура музичного твору) як художня цілісність відновлює єдність між індивідуальними свідомостями, здійснюючи тим самим місію справжнього мистецтва – подолання самотності людської свідомості [3].

Друга ментальна ознака, яку ми визначаємо, – прилучення до етноментальних традицій – здійснюється також за двома напрямками. Перший – це безумовно творча музично-мовна складова композитора, який прямо або опосередковано використовує етно-інтонаційний ресурс. І мова тут може йти не про конкретні музичні цитати, а про дух, інтонаційний фон певного культурного етносу. Прикладом може бути цикл Прелюдій і фуг Д.Шостаковича, в якому чітко прослуховуються інтонації російської народнописенної творчості. Чимало інтонацій музики В.Моцарта нагадують фольклорні інтонації німецького етносу. Це приклади опосередкованого використання етноінтонацій. Приклади прямого використання – Угорські рапсодії Ф.Ліста, Угорські танці Брамса, Мазурки Ф.Шопена. Прикладом може слугувати безліч романтичних творів, оскільки етнічна спадщина та фольклорні особливості музичної культури стають улюбленою тематикою композиторів-романтиків.

Інший шлях – програмні твори, що цілеспрямовано відображують історію певного народу. Звернемося до циклу “Відгомін століть” Г.М.Сасько. Цикл написаний 1982 року і присвячений 1500-річчю Києва. Своєрідними асоціаціями композитору для створення циклу послужили літературні пам'ятки, такі як “Повість временних літ”, “Київо-Печерський патерик”, “Житіє Феодосія Печерського”. Музика не є ілюстрацією до літературних першоджерел, проте до кожної п'єси подається епіграф із названих пам'яток. Ментальність циклу реалізується у вигляді поєднання історії, створення колориту певної епохи завдяки використанню літературних пам'яток, етнічних, релігійних особливостей минулого Київської Русі.

Для адекватної інтерпретації творів циклу обов'язковим стає занурення в культуру давнини. Наприклад, “Весняні хороводи на Болонії” – це веснянка, хоровод, що був улюбленим на перехресті двох рік, у місцевості, яка мала назву Болонія (сьогодні Оболонь). Там були багаті заливні луки, стояла скульптура Велеса – покровителя тваринництва. Чепурні дівчата танцювали, а хлопці обирали собі наречену. Музична інтеграція досягається поєднанням інтонаційної архаїки (тема написана в народному дусі) та сучасної гармонійної сфери. Композитор прагне до виявлення сонорних якостей фортепіано, що притаманне й іншим українським композиторам, таким як: М.Колесса, І.Шамо, М.Скорик, Ж.Колодуб та ін. Утім, Г.Сасько використовує сонорність як художній засіб передачі образу, що символізує саме “відгомін століть, дзвонів, архаїчної молитви”. Це найбільш яскраво прослуховується у творах “Софія Київська”, “Аскольдова могила”. Інший за образом твір “Бабин торжок” – це характерна замальовка, що передає свято, гуляння. Прослуховується гомінливість, притаманна люду, що торгує, лунають теми скоморохів, характер сумбурний, хаотичний. Отже, вивчення та виконання цього циклу передбачає обов'язкове використання методу “занурення в епоху”, ознайомлення з літературними першоджерелами, усвідомлення особливостей світогляду стародавніх киян. Через це ми відчуваємо причетність до стародавнього етносу.

Третій ракурс ментальності пов'язаний із когнітивними процесами, тобто з безпосередньо музичним мисленням. Звісно, що розвинене мислення людини характеризується здатністю утворення змістовних абстракцій, що допомагають відтворювати цілісність явища чи процесу його розвитку. Це дозволяє в стислому виді охоплювати різноманіття предметів, зводити їх у визначені класи, а потім оперувати ними. У музичному мистецтві таку роль може виконувати інтонація, але в тому значенні, якого їй надавав Б.Асаф'єв. Отже, інструментарій музичного мислення – образ-інтонація, а процес музичного мислення сполучений із трьома етапами збагнення образу-інтонації: сприйняття, розуміння та рефлексивність у контексті попередніх двох.

Сприйняття музики є передумовою розуміння музики. Але М.Бонфільд стверджує, що процес розуміння музики ніяк не може бути обмежений передумовою [2]. Він виділяє ряд стадій цього процесу, що представляє поступовий перехід зі сфери насолоди до сфери пізнання через: перебування, споглядання, переживання, спостереження, вислуховування, аналіз [2].

Обов'язковим завершальним етапом є художня рефлексія, тобто процес осмислення власного ставлення до сприйняття й розуміння музичного образу. Ментальною ознакою музичного мислення є поєднання раціонального й ірраціонального, емоційного й пізнавального в процесах, що керуються музичним мисленням, а саме: сприйняття музики та її виконання, художньо-творча інтерпретація.

Саме із цими ознаками пов'язаний і наступний ментальний аспект виконавської підготовки – формування власного індивідуального стилю виконання, як можливість творчого самовираження на основі особистісного ментального досвіду [1]. Кожна особистість є носієм ментального досвіду. Ментальний досвід у наших дослідженнях ми розуміємо як процес індивідуального освоєння картини світу, входження в її границі в рамках культури конкретної історичної епохи шляхом формування ментальної репрезентації (образ-поняття) й адаптації особистості до етнічної і соціальної спільності. У результаті формується визначений, опосередкований таким входженням спосіб світосприймання, світовідношення й поведіння, що складає ментальний досвід особистості. Таким чином, ментальний досвід є соціально-психологічним, багатоканальним компонентом структури особистості, що регулює й регламентує систему відносин людини, її цінностей і поведіння (О.Білик, М.Каган, В.Кудін, Л.Левчук, Н.Лейзеров, Ю.Лукін, Е.Г.Яковлев, В.Мясищев, О.Лазурський, О.Кривцун). Мова йде про досвід, що формує уявлення про картину світу на підставі досвіду попередніх поколінь конкретного етносу чи соціальної групи, визначеної субкультури чи навіть стійких родинних, сімейних традицій. Загальнофілософське розуміння досвіду визначається як особлива форма освоєння світу, якісною характеристикою якого є здатність акумулювати явища життя (А.Аверін, П.Копнін). Таким чином, спираючись на тлумачення ментального досвіду, на чинники, що його формують, логічно визначити індивідуальну, унікальну якість ментального досвіду кожної особистості, як носія певних взаємин із довкіллям, носія родинних, сімейних традицій. У той же час ментальний досвід особистості містить і універсальні, об'єктивні ознаки внаслідок того, що особистість представляє певний етнос, певну професійну групу. Отже, на музично-виконавській діяльності відбиваються й об'єктивні, й суб'єктивні якості ментального досвіду. Вони проявляються завдяки типам художньо-естетичного виконання музики: суб'єктивний, об'єктивний, суб'єкт-об'єктний (Вахнянська), переважно раціональний та переважно емоціональний типи. Значення мають і чинники впливу професійної викладацької школи. Наприклад, слов'янська виконавська традиція, західноєвропейська виконавська традиція. Існують і сформовані традиції викладання в провідних педагогів-музикантів. Практика свідчить, що яскрава викладацька виконавська школа – це сукупність методів роботи, художньо-образних уявлень, глибинного розуміння художніх явищ, авторами якої є провідні викладачі, професори вищих музичних навчальних закладів. Під час державних іспитів, академічних концертів завжди можна на рівні перцепції визначити, представником якої виконавської школи є студент, що виконує твір. В Одеській музичній академії такими школами вважалися школа професорів О.Бугаєвського, Л.Гінзбург. Нині плідно й самобутньо працює професор Г.В.Попова. Але останнім часом більшість студентів Г.В.Попової – китайці.

Збільшення кількості студентів-іноземців актуалізує питання: чи наявні ментальні ознаки виконавської підготовки в роботі з іноземцями, а саме з китайцями, чи їх немає.

У всі часи китайська музика була пов'язана з філософією, специфічною для сходу, в якій присутній погляд на зв'язок із природою, космосом, з одного боку, з другого, – зв'язок із суспільним устроєм. Саме тому китайський народ вкладав у свою музику великий і важливий ідейно-емоційний зміст. Китайці вірили у високу моральну силу та вплив музичного мистецтва. Саме тому ця музика надзвичайно багата та характеризується низкою специфічних особливостей, серед яких можна назвати зображальність, образність, програмність, яскравість тембральної забарвленості.

Почесне місце в музичній культурі Китаю займає фортепіанне мистецтво, що характеризується високим рівнем розвитку його основних атрибутів: фортепіанної композиторської твор-

чості, виконавства. Воно являє собою унікальний соціокультурний феномен ХХ ст., в якому знайшли відображення не лише загальноєвропейські тенденції становлення та розвитку сучасної композиторської творчості, теорії та практики піанізму ХХ ст., але й специфічні риси генезису традиційної культури Китаю. Саме на такій музиці й навчаються студенти музично-педагогічного профілю в Китаї. Тому найбільш вдалою щодо інтерпретування стає для них західноєвропейська музика (винятком є поліфонія) і найбільш складною є слов'янська, особливо російська музика. Саме споглядальність сприйняття, що є в музичній ментальності студентів не дає можливості повною мірою проникнути в духовно-образний світ східнослов'янської музики.

Варто зауважити, що йдеться про студентів, які не отримали належну професійну підготовку в Китаї, тому є якраз прикладом цієї чистої східнокультурної ментальності.

Отже, виділимо основні завдання викладачів. По-перше, ми починаємо з вивчення термінології, мається на увазі не звичні латинські музичні терміни, які перекладені англійською й швидко вивчаються студентами, а так звані словник музично-емоційний (В.Ражніков, О.Ростовський). Він дуже складно перекладається на китайську, бракує спільності тлумачення емоційних станів та особливого їх відчуття. По-друге, на уроках під час вивчення слов'янської музики зі студентами слід дуже багато співати, лише через спів вони згодом відчують співучість інтонації слов'янських мелодій. По-третє, особлива увага приділяється слуханню гармонії, яку слід вивчати окремо напам'ять. Студентам бракує гармонійного слуху. По-четверте, особливе значення має робота над програмними творами. У цьому напрямі є деяка спільність між слов'янською та китайською фортепіанною музикою. Наприклад, наявність програм, що часто зустрічаються в китайській, російській та українській фортепіанній музиці, особливо романтичній.

**Український романтизм:** Я.Степовий “Колискова”, “Сніжинки” (Співи), “Прелюд пам'яті Т.Г.Шевченка”, М.Лисенко “Пісня Лисички” (співи), “Враження від радісного дня”, “Елегія” фа-дієз мінор, Н.Нижанківський “Вальс”, “Коломийка”, “Листи до неї” та інші.

**Російський романтизм:** П.Чайковський “Дитячий альбом”, М.Мусоргський “Картинки з виставки”, С.Рахманінов “Полішинель”, “Елегія”, “Гумореска”, “Етюди-картини”.

**Китайський романтизм:** Дін Шан Ден “Весняна подорож”, Шан То І Сюїта Сичуанські малюнки; Лі Тен Сін “Дитина дарує квітку танцюристки”, Лін Іін Хае Сюїта “Зоопарк” та інші.

У процесі формування системи знань про особливості музичної мови та її втілення у фортепіанному виконавстві (мелодія, гармонія, динаміка, різновиди штрихів, різновиди педалізації) ми намагаємось розвивати відчуття стильової різниці між європейською, слов'янською та китайською музикою. Через це навчаємо розуміти і навіть відчувати особливі риси ментальної культури певного етносу, зокрема слов'янського.

Отже, у нашому дослідженні ментальність розглядається як феномен, що сприяє реалізації принципу інтеграції в музично-виконавській підготовці майбутніх учителів музики, оптимізуючи процес формування сучасного фахівця у відповідності до вимог суспільства. Як показала практика роботи зі студентами у фортепіанному класі, спираючись на ментальний потенціал музичних творів, орієнтація на ментальні ознаки музично-виконавської підготовки ефективно впливають як на підвищення її рівня, так і на підвищення рівня загальної художньої культури особистості студента-музиканта. Особливо актуальні ці положення в музично-виконавській підготовці майбутнього вчителя музики через те, що ментальність транстексту музичних творів у педагогічному процесі поширюється саме завдяки функціям учителя, його художньо-педагогічній інтерпретації музичного твору. У подальших дослідженнях доцільно розглянути ментальну сутність музичного твору, яка, за нашою концепцією, може бути представлена такими напрямками: етнофольклорний, духовнокультурний, побутовий, масовий, елітарний, субкультурний.

1. Баланчивадзе Л.В. Индивидуально-психологические различия в музыкально-исполнительской деятельности // Вопросы психологии. – 1998. – №2. – С.151.
2. Бонфельд М.Ш. Приобщение к музыке как творчеству // Синтез Познавательного и Прекрасного в образовании: Материалы научно-практической педагогической конференции (Санкт-Петербург, Россия, 9–10 января 2001 г.).
3. Бочкарёва О.В. Принцип освоения обобщенных идей в музыкально-педагогическом диалоге // Педагогический вестник. – Ярославский педагогический университет, 1997. – №4.
4. Додонов Р.А. Этническая ментальность: опыт социально-философского исследования. – Запорожье: РА “Тандем-У”, 1998. – 205 с.

5. Кремень Ф.М. Динамика системообразующих свойств профессиональной ментальности педагога: Дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 // Ин-т дошк. образования и семейного воспитания Российской акад. образования. – Смоленск, 2002. – С.20.
6. Могилевська І.М. Педагогічні проблеми інтерпретації музичного тексту // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. – Одеса, 1998. – С.80–84.

*In clauses it is paid attention to some aspects of a phenomenon of mentality in various areas of a science, it is certain concepts of mental experience, of actual problem of mental attributes of is musical-performing preparation, recommendations concerning the account of mentality during is musical-performing preparation with students – foreigners are offered.*

*Key words: musical and instrumental preparation, mentality, interpretation.*

УДК 781.62:781.15

ББК 85.310.71

Ірина Таран

### ПОЛІРИТМІЯ ЯК ПРОБЛЕМА ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

*У статті досліджується проблема поліритмії як одна з особливо складних і важливих у фортепіанному виконавстві. Детально розглядаються раціональний та інтуїтивний принципи виконання поліритмічних поєднань. Виявлено перспективи щодо подальшого дослідження поліритмії.*

**Ключові слова:** поліритмія, фортепіанне виконавство, поліритмічні поєднання.

Проблема поліритмії є однією з особливо складних і важливих у фортепіанному виконавстві. З огляду на це, сучасні методичні опрацювання доводять необхідність нових теоретичних та практичних розробок у цій галузі. Суперечливість деяких рекомендацій піаністів-педагогів, а також недостатність спеціальних досліджень щодо питань поліритмії в музикознавчій літературі свідчить про те, що ця проблема чекає свого розв'язання.

Протягом багатовікового розвитку музики склалося декілька концепцій, в яких по-різному вирішувалися питання ролі ритму, зокрема й поліритмії, у творчій практиці. Окремі музикологи вважали, що ритм протиставляється метру, а інші підкреслювали здатність повного отожднення цих понять. Так, Георг Ріман відрізняв ритм від метра, вважаючи об'єктом ритміки "важкість" та "легкість" (сильні і слабкі доли) [1]. Матіс Люсі вбачав природу ритму в метричній сфері, тобто чергуванні сильних і слабких долей у музичній послідовності, а Джордж Гров повністю ототожнював поняття ритму і метра, зокрема також поліритмії і поліметрії [2].

Знамениті фізіологи початку ХХ століття І.Павлов та І.Сеченов досліджували музично-ритмічну організацію свідомості. Згодом цю роботу продовжили вчені-психологи Л.Виготський, О.Леонтьєв, Н.Огородникова, К.Тарасова та інші [3]. Ритмічній організації психофізіологічної та сенсорної системи присвячено ряд робіт А.Ізнака й А.Супіна. О.Лосєв розглядає музичний ритм у більш широкому розумінні як одиницю світовідчуття й складну систему понять та почуттів, які формують світогляд [4].

Видатні піаністи-педагоги Василь Барвінський, Фелікс Блюменфельд, Олександр Гольденвейзер, Костянтин Ігумнов, Генріх Нейгауз, Леонід Ніколаєв, Роман Савицький та багато інших розглядали ритм, зокрема поліритмічні поєднання, у комплексі фахової підготовки піаністів. У галузі музикознавчих досліджень ці питання розглядаються в контексті виконавських піаністичних проблем (О.Алексєєв, Т.Воробкевич, Й.Гофман, Г.Нейгауз, С.Фейнберг, Г.Фергюсон та інші) [5–10].

Незважаючи на значну кількість досліджень, до цього часу існує немало спірних і нез'ясованих моментів щодо проблеми поліритмії. Саме це зумовлює актуальність нашої роботи.

П о л і р и т м і я (грецькою πολύς (багато) і ρύθμος (ритм від ρεω – розміреність, мірна течія) – одночасне поєднання двох і більше ритмічних малюнків, що не збігаються [11, с.204].

Існують різні рівні організації музичної поліритмії, тому це поняття припускає як широке, так і вузьке тлумачення. Поліритмія в широкому розумінні стосується об'єднання в багатоголосся будь-яких ритмічних малюнків, що не збігаються один з одним (наприклад, в одному

голосі – четвертні ноти, в іншому – восьмі); протилежна моноритмії – ритмічній тотожності голосів. Поліритмія – явище, характерне для музичної культури країн Африки і Сходу (наприклад, поєднання різноманітних ритмів під час виконання на ударних інструментах), а також загальна норма для багатоголосся європейської музики; починаючи з мотету XII–XIII століть – необхідна умова поліфонії. Поліритмія у вузькому значенні – це поєднання ритмічних малюнків по вертикалі, коли в реальному звучанні відсутня спільномірність для всіх голосів найменша часова одиниця (сполучення бінарних поділів з особливими видами ритмічного ділення – тріолями, квінтолями тощо); характерна для музики Фридерика Шопена, Олександра Скрябіна та інших, а також для композиторів ХХ–XXI століть. Найбільш розповсюдженими формами організації поліритмії можна вважати полімодальність або контрапункт голосів у різних модусах; поліметрію; поліхронність [12, с.334].

Основні властивості поліритмії, що викристалізувалися протягом різних етапів її історичного розвитку, допомагають встановити дійсну еволюцію сталевих форм поліритмії в їх музично-художній якості. Тотожна еволюція прослідковується й у фактурній складності поліритмічних форм та методів їх освоєння в різних видах музичного, зокрема фортепіанного, виконавства. У зв'язку з музично-теоретичним (мензурним) й виконавсько-фортепіанним (рахунковим) змістом поліритмічної фактури слід виділити такі р і в н і складності існуючих поліритмічних форм:

– *найпростіший* – послідовне проведення дуолей і тріолей в одноголоссі викладу;

– *простий* – одночасне проведення дуолей і тріолей (а також фігур на кшталт 2 : 5; 2 : 7; 2 : 9 тощо) у двоголоссі викладу;

– *складний* – послідовне й одночасне проведення трьохмензурних співвідношень тривалості долей (на кшталт 2 : 3 : 5; 3 : 5 : 8; 4 : 9 : 11 тощо) у багатоголоссі викладу;

– *найскладніший* – послідовне й одночасне проведення більш ніж трьохмензурних співвідношень тривалості долей у багатоголоссі фортепіанного чи ансамблево-оркестрового викладу.

Процес формування почуття поліритмії в піаністів охоплює всі грані розуміння природи ритму: відчуття відносності в сприйнятті часу; розуміння ритму в музиці як емоційно виразової, художньо-сислової категорії, а не тільки просторової: технологія виконавського музичного ритму завжди моторно-рухова у своїй основі. Динаміка поліритмії, що знаходить у музичному формоутворенні смислове наповнення, може бути різноманітною. Вона визначається конкретним співвідношенням двох основних функцій ритму – активно-стимулюючої (процесуальної) та структурно-організуючої, тобто "форми у русі" і "форми у спокої". Тісно змикаючись із найзагальнішими основами музичного формоутворення, ритм виступає одночасно і як процес, і як його організація. Активна, доцентрова тенденція в ритмі є провідною. Як головний драматургічний чинник, ритм виступає справжнім "режисером" усієї музичної дії [13, с.104].

Досягнення правильного виконання поліритмії вимагає застосування різноманітних допоміжних засобів. Так, поліритмічна вправність піаністів розвиватиметься на спеціальних вправах, які допомагають знайти необхідне розуміння проблеми. Особливо вагомим результатом можна досягнути при опрацюванні поліритмічних завдань, що містяться в збірниках вправ таких авторів:

• Й.Брамс, "51 вправа для фортепіано";

• О.Гнесіна, "Підготовчі вправи до різних видів фортепіанної техніки";

• Р.Йозефі, "Школа віртуозної фортепіанної гри";

• А.Корто, "Раціональні принципи фортепіанної техніки";

• І.Е.Філіпп, "Ритмічні вправи";

• І.Штепанова-Курцова, "Фортепіанна техніка".

Виконання поліритмічних завдань допоможе у розвитку: поліфонічного слуху (уміння слухати одночасно дві незалежні лінії); доброго відчуття рівномірної пульсації (розміщення в одній одиниці пульсації різних ритмічних груп із неоднорідною кількістю часових долей); навиків рухово-моторного автоматизму при виконанні кожної ритмічної групи тощо.

Однак і досі не вироблено єдиної думки щодо шляхів вирішення проблеми поліритмії. Існують рекомендації спеціалістів, які пропонують раціональний або інтуїтивний принципи подолання поліритмічних труднощів.



Суть *раціонального* освоєння поліритмії полягає в тому, що, починаючи виконувати якусь поліритмічну фігуру одночасно обома руками, слід знайти спільний знаменник і вести “рахунок на спільне найменше кратне обох ритмів з тим, щоб кожна рука вступала на відповідну одиницю рахування” [14, с.293].

Прихильники раціонального принципу освоєння поліритмічних поєднань рекомендують застосування таких допоміжних прийомів:

- вистукування поліритмічного рисунка обома руками;
- побудова схем-креслень, де максимально наочно можна показати метричні співвідношення поліритмічних фігур;
- одночасне відтворення обох голосів поліритмічної фігури в повільному темпі й із ритмічним спрощенням;
- виконання звуків, які не збігаються, але знаходяться на близькій часовій відстані, як вид арпеджіато або ноти з форшлагом;
- рахування в повільному темпі на раз - і - два - і - три - і;
- підписання під відповідними пунктами нотного тексту перших літер “рахункових слів” і об’єднання їх рисою;
- послідовний розподіл уваги й концентрація на виконанні провідного голосу (на початковій стадії роботи – це голос із дрібнішими тривалостями, а потім – голос, що є основним у художньому плані);
- побудова в найскладніших випадках поліритмії таблиць часових співвідношень.

Указані прийоми подолання поліритмічних труднощів передбачають: детальний аналітичний розбір ритмічної структури кожного голосу, розуміння того, на яку долю такту і частину долі припадає кожна нота; спеціальну роботу над найдрібнішими тривалостями з ретельним вирівнюванням по них швидкості загального руху; роздрібнення рахунку у важких випадках таким чином, щоб кожне рахункове слово припадало не більш як на дві-три ноти дрібної тривалості, а потім – укрупнення рахунку; уявне прораховування “порожніх тактів” як засіб боротьби з нерівним рахунком.

Отже, представники раціонального принципу освоєння поліритмії наголошують на використанні в основному інтелектуальних моментів. Однак при цьому піаністи часто перебільшують значення суто числових співвідношень рахункових долей, що в цілому не сприяє художньому відтворенню поліритмічних поєднань.

*Інтуїтивний* принцип роботи над поліритмією передбачає безпосередньо піаністичне, інтуїтивне її освоєння. У цьому випадку, перш ніж починати відтворення фігури будь-якого поліритмічного поєднання в цілому, слід ретельно тренуватися у виконанні партії кожної руки окремо, довівши це до автоматизму. Потім, після об’єднання обох рук, повинен з’явитися необхідний результат. Велике значення приділяється також вибору темпу виконання. Спочатку встановлюється порівняно швидкий темп (але не навпаки, як під час освоєння інших технічних труднощів), який в подальшому постійно сповільнюється. Особливо важливим є багаторазове відтворення поліритмічного поєднання, що сприятиме виникненню цілісного відчуття загального ритму усього руху. Правильне виконання досягається зовсім не в результаті поступового подолання труднощів, а завдяки так званому “стрибку”, що є найпоказовішим: адже після того, як цей “стрибок” відбувся, важко навіть пояснити, у чому полягали будь-які труднощі.

Однак буває, що навіть неодноразово повторивши виконувану поліритмічну фігуру, піаніст тривалий час не може відтворити необхідне поліритмічне поєднання. Тоді доцільним вбачається спробувати виконувати на одну часову одиницю різну кількість звуків. Автоматизувавши рух однієї руки на одну часову одиницю, можна спробувати поступово поєднати другий голос з іншою кількістю звуків, що допоможе подолати труднощі.

Викладене вище змушує критично ставитися до принципів чисто раціонального або інтуїтивного подолання поліритмічних труднощів. “Вухом” повинне не тільки “чути” час поліритмії, а й “бачити” його, підтверджуючи таким чином полісенсорний характер свого сприйняття. Тут слід виходити з того, що виконавець, починаючи роботу над фортепіанним твором, повинен мати перед собою спеціальне зображення запису фігури поліритмії. Маючи характер еталона, зображення фігур поліритмії може служити надійним засобом усунення помилок, які часто зустрічаються у відомих виданнях багатьох фортепіанних творів, де співвідношення тривалос-

тей долей нерідко передається викривлено, особливо в складних і багатолінійних фігурах поліритмії. Перекопатися в цьому можна на прикладі порівняння запису поліритмічних фігур в академічних виданнях творів Фридерика Шопена із записом тих самих фігур, який здійснений на основі спеціально розробленої таблиці. “Відрегулювавши” й “настроївши” за допомогою такого засобу, “ключа”, “еталона” конкретну поліритмічну фігуру того чи іншого твору, можна приступити до її точного авторського відтворення [15, с.55].

Отже, можна із впевненістю визнати повну правомірність як раціонального, так й інтуїтивного принципів подолання поліритмічних труднощів. Однак не варто протиставляти їх одному чи абсолютизувати.

Відчуття поліритмії, як важливого чинника фахової підготовки піаністів, необхідно виховувати постійно, зокрема за допомогою:

- поліритмічного виконання гам: у правій руці – тріолі, у лівій – дві ноти на одиницю пульсації при грі рівнобіжно. Ця вправа опрацьовується всіма методами раціонального й інтуїтивного способів. Можна вчити її різними штрихами в кожній руці. Подальші завдання ускладнюються виконанням тих самих поліритмічних поєднань у гамі розбіжно, а потім поєднаннями гами з арпеджіо в поліритмічній групі “три на чотири”;
- введення у репертуар творів, які мають поліритмічний виклад, наприклад: “Арабеска №1” Клода Дебюссі; “Пісня без слів №20” Фелікса Мендельсона; “Етюд ор.25 №2” й “Етюд №25” Фридерика Шопена тощо.

Виконання на фортепіано активно виховує, різносторонньо “вправляє” поліритмічне відчуття, створює природне, виключно сприятливе середовище для піаністів. Однак поліритмічні завдання необхідно вирішувати систематично й цілеспрямовано, ускладнюючи їх відповідно до рівня пізнавальної діяльності виконавців. Пошуки досконалої художньо-поліритмічної вправності дають можливість не тільки зрозуміти та засвоїти засоби музичної виразності, але й відтворити художній образ твору, що становить основу виховання фортепіанної майстерності. При цьому важливо враховувати комплексне вирішення основних завдань поліритмічного характеру: систематичність, поступовість, послідовність, повторність. Адже ніяка трудність не може бути подолана без ретельного вивчення, а вміле поєднання пропонованих положень дозволить ефективніше розв’язувати проблему освоєння поліритмії під час виконання фортепіанних творів.

1. Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. – Leipzig, 1903.
2. Lussy M. Le rythme musical, Son origine, sa fonction et son accentuation. – Paris, 1883.
3. Тарасова К.В. К онтогенезу чувства музыкального ритма // Генезис сенсорных способностей. – М.: Музыка, 1976. – 559 с.
4. Лосев А.Ф. Античная философия истории / Серия “Из истории мировой культуры”. – М.: Наука, 1977. – 207 с.
5. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
6. Воробкевич Т.Б. Методика викладання гри на фортепіано. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
7. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музыка, 1961. – 164 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Госмузиздат, 1961. – 318 с. 9. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1965. – 515 с.
10. Фергюсон Г. Фортеп’яне виконавство. – Львів: Сполом, 2007. – 224 с.
11. Юцевич Ю.Є. Музыка: Словник-довідник. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с.; 77 нотн. прикладів.
12. Музыкальная энциклопедия // Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Вып.IV. – С.334–336.
13. Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – 298 с.
14. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М.; Л.: Госмузиздат, 1947. – С.293.
15. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства / Ред. А.Й.Корженевський. – К.: Муз. Україна, 1981. – 115 с.

*The author of the article investigates polyrhythmia as one of the most difficult and important problems in the piano performing art. Detail are considered the rational and intuitive principles of execution the polyrhythmical combinations. There are found prospects for future polyrhythmical investigations.*

*Key words: polyrhythmia, piano performing art, polyrhythmical combinations.*

## ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ТЕХНІКИ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

У статті розглядаються методичний та практичний аспекти проблеми виховання техніки гри на фортепіано. Автор звертає увагу на низку актуальних питань технічного розвитку учнів фортепіанних класів ДМШ та спеціальних музичних навчальних закладів.

**Ключові слова:** виховання, техніка гри, фортепіанна педагогіка.

Глибокі політичні, соціально-економічні перетворення останніх десятиліть в Україні – демократизація суспільства, гуманізація освіти створили нові, сприятливі для багатьох бажаючих, умови вступу до різноманітних за галузевим профілем вищих навчальних закладів. У тому числі й до окремих музичних кафедр мистецьких навчальних закладів. Так, останнім часом на музично-педагогічний факультет Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету нерідко вступають абітурієнти, які мають музичні здібності й лише початкову музичну підготовку: фортепіанний гурток, 1–2 місяці занять з репетитором, незакінчену музичну школу тощо. Це створює суттєві проблеми в оволодінні студентами фахових навичок гри на музичному інструменті на високому професійному рівні. Більше того, як показує практика, навіть випускники фортепіанних класів ДМШ (особливо в сільській місцевості) не завжди отримують належну технічну базу, що гальмує виконання ними норм програмних вимог у процесі навчання в інституті та впливає на їх подальший ріст як піаністів-виконавців, концертмейстерів, так і майбутніх вчителів музики в цілому.

Зважаючи на цей факт, мета цієї статті – звернути увагу викладачів класів фортепіано на окремі важливі методичні аспекти та напрями у вихованні техніки гри в учнів ДМШ, студентів музичних коледжів, ліцеїв тощо, які б відповідали вимогам сучасної фортепіанної педагогіки й створювали передумови для їхнього подальшого успішного навчання у ВНЗ.

Як відомо, найбільш прийнятний вік для технічного розвитку піаніста припадає на час його навчання в музичній школі, музичному училищі тощо. Якщо цей час змарновано, то студент вузу, навіть із певними технічними успіхами віртуозом уже не буде. Це ще більш підкреслює необхідність систематичної технічної роботи на ранніх (1–2-му курсах) етапах навчання студентів, які навчаються на музичних кафедрах мистецьких навчальних закладів, але не мають базової середньої або початкової фортепіанної підготовки.

У науково обґрунтованих навчальних програмах ДМШ та музичних училищ передбачено систематичне вивчення учнями фортепіанної техніки у всіх її аспектах (вправи, гами, етюди), однак багато педагогів та учнів ще недостатньо приділяють уваги спеціальній індивідуальній роботі над технікою. Було б помилковим розуміти під поняттям “техніка” лише те, що стосується швидкості, спритності, витривалості, сили... Техніка має сприйматися значно ширше – це усе, чим зобов’язаний оволодіти піаніст для високохудожнього, змістовного виконання з глибоким розумінням стильових та інших особливостей твору.

Який же матеріал було б найбільш раціонально використовувати для виховання техніки гри на фортепіано?

На це запитання ряд авторитетних піаністичних шкіл відповідають по-різному. Деякі стверджують, що тільки гами та арпеджіо у всьому їхньому розмаїтті створюють базу для оволодіння технікою гри. Інші надають перевагу класичним етюдам Крамера, Клементі, Черні тощо, треті вважають, що гра вправ Брамса, Таузіга, Ганона, в яких синтезовані фортепіанні формули, – ключ до удосконалення техніки, четверті вбачають єдиний правильний шлях, тільки в роботі над технічно складними фрагментами музичних творів. Найбільш вірогідно, що “істина десь посередині”. Напевно, шлях до всебічного технічного розвитку – поєднання систематичного вивчення гам, арпеджіо й етюдів на початковому етапі. На наступному – з більш високим ступенем технічного розвитку вправ Брамса, Ганона та ін., із засвоєнням паралельно всього багатства високохудожньої фортепіанної літератури, використовуючи всі можливості для технічного вдосконалення без надання переваги вузькому колу вправ чи видів фортепіанної техніки.

На жаль, навіть у музичних школах та училищах учні не систематично працюють над гами, арпеджіо, акордами та етюдами. В основному їх грають перед технічною перевіркою в

рамках поточного контролю. Таке формальне ставлення може призвести до того, що піаніст не здобуде необхідний фундамент, на якому будуватиметься вся “будівля техніки”. Головне в такому випадку – здолати бар’єр формалізму, зацікавити учня вивченням інструктивного матеріалу (гам, арпеджіо тощо), який не повинен сприйматися тільки як матеріал для тренування; потрібно ставити виконавські завдання: добиватися красивого, різнобарвного звука, чіткої мелодичної лінії з динамічними відтінками, наголосами, різноманітними штрихами.

Вдумливо контролюючи послідовність рухів, добиваючись при “підкладанні” або “перекладенні” чіткої взаємодії 1-го, 3-го і 4-го пальців, систематично працюючи над багатьма видами гам, арпеджіо, акордів, піаніст привчає пальці виконувати найбільш типові послідовності – технічні формули, в яких концентруються комбінації фактурного малюнку будь-якого пасажу. Обов’язковість такої роботи підкреслював видатний піаніст-педагог Г.Нейгауз: “Вправу я розглядаю, як деякий “напівфабрикат”. До таких “напівфабрикатів” відносяться, наприклад, гами, арпеджіо, п’ятиступеневі послідовності, вправи для розвитку октавної техніки, стрибків, акордів і т. п. На таких вправах та їх різновидах потрібно оволодіти ніби синтаксисом піаністичної майстерності. Завдання тут можуть бути нескінченими у своїй різноманітності” [2, с.178–179].

Для підвищення інтересу до засвоєння технічних формул можна, наприклад, попросити учня уявити їх елементами музичних творів. Достатньо згадати фактуру концертів і сонат Моцарта, Бетховена, Бортнянського, Чайковського, Шумана, балад Шопена або рапсодій Ліста (такі приклади можна навести багато).

У педагогічній практиці для гармонійного піаністичного розвитку більшості учнів ще нерідко використовуються етюди Крамера–Бюлова – “60 вибраних етюдів”, Клементі–Таузіга – “Gradus ad Parnasum”, “Мистецтво спритності пальців” тв. 740 Черні, “15 віртуозних етюдів” тв. 72 Мошковського, в яких є усі необхідні технічні формули для оволодіння творами композиторів-класиків і романтиків, замінюються менш корисними. Досить часто найбільша увага приділяється гамаподібним послідовностям, а питання розвитку октавної, акордової техніки залишаються осторонь. Деякі викладачі включають у репертуарний план той вид техніки, який краще вдається в учня, досягаючи лише тимчасового успіху. Деякі обмежуються етюдами, де посилено працює права рука, а ліва лише акомпанує.

На думку видатних педагогів-піаністів середини та кінця ХХ ст., для збалансованого розвитку техніки потрібно йти за лінією найбільшого опору, розвиваючи саме ті її види для обох рук, які викликають найбільші проблеми. У сучасних репертуарних збірниках, як правило, репрезентовані етюди на всі види техніки, але немає необхідності включати в індивідуальний план учня, наприклад з розділу “тремоло” або “стрибки”, десятки етюдів. Для усунення певного дефекту й виховання потрібної навички достатньо обрати 3–4 етюди.

Усталені форми фортепіанної техніки мають таку загальну класифікацію:

1. Послідовності для п’яти пальців.
2. Усі види гамаподібних послідовностей із підкладанням або перекладанням “першого” пальця, а також арпеджіо.
3. Подвійні ноти – терції, сексти та мішані форми подвійних нот.
4. Октавна техніка.
5. Акордна техніка.
6. Репетиційна техніка.
7. Техніка мелізмів.
8. Тремоло.
9. Стрибки.
10. Поліфонічна техніка.
11. Поліритмічна техніка.

Однак було би неправильним відокремлювати розвиток одного виду техніки від інших. Усі види техніки взаємопов’язані та взаємозумовлені, особливо в наш час, коли найбільш характерною рисою композиторської мови стає синтетичність форм фортепіанного викладу. С.Фейнберг писав: “Часто один вид техніки допомагає в оволодінні іншим, значна технічна ерудиція піаніста, який зіграв та засвоїв велику кількість творів різних авторів, безумовно допомагає йому щоразу в кожному окремому випадку. Таке взаємопроникнення та взаємодія різних видів техніки полягає в основі сучасної довершеної майстерності багатьох великих виконавців” [2, с.221].

Оволодіння саме синтетичними формами фортепіанної техніки є сферою навчання у вузі. Тому вибір етюду – важливий крок педагога. Він має бути, по-перше, зроблений свідомо, на ґрунті глибокого аналізу недоліків апарату учня; по-друге, з урахуванням прогалин його технічного розвитку; і, по-третє, фактура етюду має сприяти вирішенню виконавських завдань в інших творах певного навчального періоду; по-четверте, учень обов'язково має отримати конкретні методичні вказівки щодо виду або видів техніки в етюді та методики роботи над ними, щодо художнього образу твору і т. ін. Зрозуміти та усвідомити завдання, які потрібно вирішувати, а також що являє собою етюд у цілому.

Зі студентами, які не мали до вступу у вуз професійної піаністичної підготовки в класах фортепіано ДМШ, музичного училища тощо, потрібно проводити індивідуальну цілеспрямовану роботу з кожного виду техніки, серед яких найбільш трудомісткими є розділи дрібної техніки.

Другим важливим питанням розвитку техніки гри є виховання у студентів аплікатурних навичок. Неприпустимо займатися цим у вузі, але на практиці часто доводиться починати з вивчення аплікатури гам, арпеджіо, подвійних нот тощо. Закономірності аплікатури мають міцно вкоренитись у свідомості учня й досягти бажаного автоматизму її використання разом з іншими елементами піанізму. Типова помилка для початківця – “згадати про аплікатуру”, коли вже ноти вивчені. У результаті – подвійна робота. Педагог повинен увесь час контролювати процес засвоєння учнем тексту й добиватися свідомого використання ним аплікатури для вирішення художніх і технічних завдань. Піаністу з недостатнім досвідом добору “своїх” аплікатури краще дотримуватися редакторської й особливо авторської, тому що розуміння її, як необхідності, приходить із професійною зрілістю музиканта-виконавця. Лише тоді ініціативу учня потрібно підтримати, коли запропонована ним аплікатура є обґрунтованою індивідуальними властивостями його ігрового апарату й логічно пов'язана із художнім образом твору. Ще однією помилкою є звичка деяких учнів безпідставно змінювати аплікатуру в процесі роботи над твором, що, урешті-решт, веде до втрати навичок автоматизації у виконанні складних фактурних елементів у швидких темпах: пасажів, стрибків, акордових послідовностей тощо.

Зустрічаються й педагогічні помилки. Деякі педагоги дозволяють своїм учням спрощувати аплікатуру в конструктивних етюдах, чим порушують основний принцип розвитку техніки гри – подолання технічних труднощів. Наприклад, уникають застосування слабкого 4-го або незручного 1-го пальців, або 1-го і 5-го пальців на чорних клавішах.

У зв'язку із цим можна згадати те, що однією з найдавніших й найскладніших проблем фортепіанної техніки є підкладання й перекладання 1-го пальця. Граючи послідовність звуків числом більше п'яти, рука піаніста мусить вийти за межі позиції, підкладаючи або перекладаючи 1-й палець, тобто пересувати руку праворуч, ліворуч, вгору, вниз. Розгляду дії цього механізму багато уваги приділили С.Клещов, С.Савшинський, Г.Коган та ін.

У першій половині XIX ст. К.Черні та його учень Т.Лешетицький утвердили “трюхпалу” школу аплікатури, вважаючи, що одноголосні пасажі потрібно грати переважно міцними 1-м, 2-м і 3-м пальцями, де головним важелем пересування руки по клавіатурі є підкладання 1-го пальця після 3-го або 4-го, звідси й постійна зміна позицій. Пізніше видатний віртуоз Ф.Ліст, також учень Черні, разом зі своїм послідовником Ф.Бузоні протиставили “трюхпалій” системі власний винахід – “п'ятипалу” аплікатуру, яка випередила свій час і значною мірою розширила межі фортепіанної техніки, зрівнявши функції всіх пальців. Разом із “підкладанням” більш вживаним аплікатурним прийомом стає “перекладання”. 1-й і 5-й пальці використовуються на будь-яких клавішах, при будь-яких положеннях руки в пасажах, що зменшує кількість позицій і дає додатковий виграш у швидкості рухів. Для “трюхпалої” школи є характерним устремління до клавішного “legato” завдяки підкладанню 1-го пальця з дуже складною траєкторією руху. Професор С.Савшинський писав: “Розвиток здатності пальця (мається на увазі першого. – Авт.) до глибокого та швидкого підкладання потребує чимало зусиль... до того ж ще стисле положення п'ясті і пальців при підкладанні заважає і їхній рухливості. ... При виконанні мелодії чи пасажу перший палець пересувається по дузі під долонею до того пальця, на який рука в той момент спирається й ніби підтримує його, забезпечуючи важливу умову – концентрацію пальців” [6, с.145–146].

“П'ятипала” школа запропонувала переміщення руки в наступну позицію без її повороту. Цей новий принцип позиційної аплікатури чітко сформулював Г.Коган: “У піаністичних прийомах відбулися значні переміни: “legato” стало менш “зв'язним”, більш ілюзорним, його місце

частково зайняло “non-legato”; рука отримала свободу рухів, почав широко використовуватися “збираючий” кидок руки до п'ятого пальця за допомогою більшого або меншого повороту кисті із горизонтального (пронаціонного) положення в напіввертикальне (у напрямі до супінаторного). У цих умовах фактично зникає необхідність обмежувати кількість граючих пальців...” [5, с.232]. Перевага такої аплікатури очевидна у віртуозних творах композиторів-романтиків, сучасних композиторів, зокрема в джазових творах, але ще не всі педагоги це розуміють і, марно намагаючись досягти технічної досконалості виконання студентом творів Ліста, Шопена, Гершвіна тощо, користуються звичною “трипалою” школою. З другого боку, “п'ятипала” аплікатура є недоречною у творах Моцарта, Бетховена, і більше того – в етюдах Черні. Ось чому студент має оволодіти всім арсеналом аплікатурних навичок і застосовувати їх на практиці, узгоджуючи їх з формами рухів та стилістичними особливостями музики.

Окрім хороших музичних даних учня: слуху, почуття ритму, пам'яті тощо, не останню роль у розвитку техніки відіграє ігровий апарат музиканта – його руки. А фізичні (за словами Лешетицького – “фізіономічні”) властивості ігрового апарату, це один з важливіших суб'єктивних факторів розвитку техніки гри на фортепіано. С.Майкапар писав: “Уся фортепіанна техніка спирається на три чітко визначені основи: форму пальців та рук, форму рухів пальців та рук і форму м'язового напруження у пальцях та руці” [3, с.109]. Узагальнюючи перший, другий та третій постулати для перспективи розвитку ігрового апарату учня, викладачу потрібно: перше – боротися із “вдавленістю” пальцевих суглобів, одночасно розвивати міцність та гнучкість кожного пальця, м'язів долони, рук; друге – повсякчас тримати в полі зору красу форм їхніх рухів у грі акордів, інтервалів, арпеджіо, гам та усього розмаїття видів фортепіанної техніки. І, як радив відомий російський педагог В.Сафонов, “навіть у сухих вправах добиватися красивого звуку”.

Поряд із вихованням аплікатурних навичок, розвиток ігрового апарату учня тісно пов'язаний з ергономікою самої гри. Чимало технічних огріхів виникає від невміння знаходити зручне розташування рук і пальців на клавіатурі: дехто з учнів натискає білі клавіші близько до краю, а чорні впритул до кришки інструмента. Від того піаністичні рухи стають незграбними, звучання ритмічно нерівним, із поштовхами й неочікуваними наголосами. Учень має зрозуміти, що грати потрібно ближче до чорних клавіш, у кожному конкретному випадку знаходити зручну позицію руки. Це має особливе значення у творах із великою кількістю ключових знаків.

Закони ергономіки гри передбачають виховання в учня вміння знаходити не тільки правильні позиції руки та пальців, але й знаходити моменти “відпочинку” руки в процесі гри. Це ще одна дуже важлива складова фортепіанної техніки, методична проблема, якій не завжди приділяється належна увага з боку викладачів. І тому досить часто, переходячи до швидкого темпу при вивченні етюду, учень жаліється на втому руки. Він не може зіграти етюд від початку до кінця (наприклад, етюди Клементі або Черні), де в партіях правої та лівої руки безперервні пасажі, арпеджіо, багатозвучні акорди, тривалі фігурації “шістнадцятими” або “тридцять-другими”. Особливо це стосується піаністів з невеликими й недостатньо тренуваними руками. Однак, якщо проаналізувати фактуру етюдів, моменти “релаксації” навіть у безперервному русі можна знайти й “відпрацювати” в повільних темпах, досягаючи певного автоматизму в чергуванні моментів опору та звільнення. “Чіткої розмежованості рухових функцій потребує не тільки проблема біомеханічної зручності... , але й сама структура його (учня. – Авт.) психологічних дій” [1, с.67]. Для цього можуть бути використані: можливості фразування, динаміки, перерозподілу уваги виконавця між партіями рук тощо. Тоді й у швидкому темпі етюд виконується вільно, без зайвого напруження м'язів пальців, рук, корпусу та психологічного перевантаження. А це значний резерв для подальшої творчої роботи над художньою, виразною інтерпретацією твору. Щодо вміння знайти потрібний оптимальний для учня “робочий” темп, хочеться нагадати слова С.Майкапара: “Як зайва швидкість і рвучкість темпу, так і зайвий потяг до сповільненості рухів є ворогами техніки й технічного розвитку” [3, с.113].

Серед інших розповсюджених прогалин у технічному вихованні молодих піаністів можна назвати такі: незнання конструктивних особливостей інструмента – механічних, акустичних (близько 90% респондентів); відсутність або неповна реалізація окремих необхідних практичних психофізичних навичок організації самостійної роботи над подоланням технічних труднощів – психологічної настанови, творчої волі, раціонального використання часу занять (65%). Невміння в процесі виконання твору контролювати свій психологічний стан, що одразу позна-



чається на слабких ланках у техніці гри. Наприклад, віртуозний пасаж не виходить тоді, коли внаслідок хвилювання виконавець думає тільки про його початок і не встигає програти його подумки до кінця.

Спостерігаючи під час публічних виступів (на заліках, екзаменах, у концертах) за грою деяких молодих виконавців, можна помітити, що вони не знайомі із властивостями подвійної репетиційної механіки інструмента і не використовують цю чудову особливість фортепіано при виконанні “трелей”, “тремоло”, репетицій, “альбертієвих басів” і пасажів.

Отже, окрім, так би мовити, тактичних завдань навчання, які мають на меті оволодіння технічними формами, успішність технічного розвитку учня пов’язана зі стратегічними завданнями його інтелектуального розвитку та духовного виховання. Узагальнюючи ці та інші суб’єктивні й об’єктивні чинники, що перешкоджають ефективності процесу виховання техніки гри на фортепіано, можна зробити певні висновки: по-перше, саме сьогодні необхідний продуманий індивідуальний підхід у методиці виховання техніки до кожного учня з урахуванням перспективи його гармонійного музичного розвитку; по-друге, вивчаючи елементи фортепіанної техніки або виконуючи етюд чи віртуозний твір, учень має усвідомлювати з усією повнотою ті технічні завдання, які постають перед ним; по-третє, тільки міцний фундамент виконавської техніки в широкому значенні цього поняття повинен стати метою й сенсом творчої співпраці вчителя та учня.

У межах даної статті розглянуті лише деякі з типових проблем виховання техніки гри на фортепіано, які є актуальними для студентів музично-педагогічного факультету та звернуто увагу на низку недоліків, притаманних майбутнім абітурієнтам – випускникам фортепіанних класів ДМШ та середніх спеціальних музичних навчальних закладів. І хоча ця робота не претендує на вичерпне висвітлення даної теми, автор сподівається, що вона може стати корисною педагогам в їхній практичній діяльності.

1. Дудик Р. Деякі закономірності формування техніки диригування // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. VIII. – 200 с.
2. Мастера советской пианистической школы. – М.: Музгиз, 1954.
3. Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика [Текст]: из неизд. тр. проф. С.М.Майкапара / С.М.Майкапар. – Челябинск: МПИ, 2006. – 224 с.; нот.ил.-(Антология сочинений).
4. Клешев С.В. К вопросу о механизме пианистических движений // Советская музыка. – 1935. – №4. – С.79.
5. Коган Г.М. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969. – 200 с.
6. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Л., 1961.
7. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М., 1999. – 192 с.

*The article deals with the methodical and practical aspects of the problem teaching of piano technical playing. The author turns one's attention to some omissions of technical upbringing pupils of the musical schools and other special musical educational institutions.*

*Key words: upbringing, technic playing, pedagogical of piano.*

УДК 786.2:781.6

ББК 85.310.71

Тереза Кальмучин-Дранчук, Тамара Лоскутова

### ПЛЮРАЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ РЕДАКЦІЙНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ “ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ” Й.БАХА: ПРЕЛЮДІЯ ТА ФУГА СІ МІНОР З II ТОМУ

*У статті розглядається явище редакційного плюралізму в трактуванні “Добре темперованого клавiру” на прикладі порівняльного аналізу чотирьох редакційних інтерпретацій прелюдії та фуги сі мiнор з II тому, здійснених К.Черні, Ф.Бузоні, Б.Муджеліні, Б.Бартоком.*

*Становлення принципів інтерпретації клавiрних творів Й.С.Баха та їх естетична, стильова обґрунтованість представляють в історії фортепіанного виконавського мистецтва складний і суперечливий процес. У цьому контексті початок ХХ ст. привертає увагу особливою зацікавленістю творами минулих епох, зокрема епохою бароко, у новому художньо-етичному сенсі. Інтерпретаційний процес клавiрної бахіани, який очолили представники німецької та ро-*

*сійської виконавсько-педагогічних шкіл, загострили проблему досягнення досконалості виконання, значно змістили акценти із суто професійних піаністичних проблем на філософські, етичні, психо-емоційні категорії.*

*Ключові слова: Й.С.Бах, добре темперований клавiр (ДТК), поліфонічний цикл, композиційно-виконавський комплекс, редакція, символіка, стиль.*

Самобутність інтерпретаційних рішень початку ХХ ст. пов’язана з двома домінуючими тенденціями:

- а) посиленою інтелектуалізацією процесу створення виконавської концепції;
- б) переважанням романтичної естетики у сфері фортепіанного виконавства.

На цій основі в галузі фортепіанної інтерпретації визначаються два різних напрями – монологічний та діалогічний. Монологічному напрям, репрезентованому творчістю Ф.Ліста, А.Рубінштейна, Г.Бюлова, Е.д-Альбера, згодом С.Рахманінова, С.Фейнберга та ін., притаманне концептуальне тлумачення бахівської музики в площині загостреної психологізації, концентрованої індивідуальної виразності виконання. У зв’язку із цим змістовною сутністю інтерпретацій стає емоційно насичений монолог, схвилюваний переказ подій від першої особи. На противагу цій традиції концертна, редакторська, науково-публіцистична діяльність Ф.Бузоні, Б.Яворського, В.Ляндовської, Р.Кіркпатріка, М.Юдіної, Б.Бартока, Б.Муджеліні, А.Швейцер та ін. стає основою для розвитку діалогічного напрями в інтерпретаційній сфері. Його головна ідея полягає в трактуванні виконавського акту як об’ємного науково-творчого процесу, що передбачає:

1. Місіонерську, просвітницьку діяльність виконавця в контексті високих духовно-професійних ідей.
2. Дослідження та відтворення композиторської стилістики минулих епох в історично-культурній та філософсько-естетичній перспективі.
3. Трактування процесу музичного відтворення в діалектичній єдності:
  - а) нотного тексту та особливостей його інструментально-звукового втілення;
  - б) музичної стилістики епохи та конкретного композитора;
  - в) професійного досвіду виконавця та мистецьких ідеалів різних епох.

На цій основі інтерпретаційний процес спрямовується в русло нового пізнання загально-відомих творів. У мистецькому комплексі музичних, етично-філософських, естетичних, релігійних, літературних, образотворчих та інших сфер культурної еволюції ХХ ст. спостерігається явище плюралізму – не знана до цього багатовекторність концепцій, у зв’язку із чим клавiрна бахіана зазнає багатогранного образно-емоційного, інструментального, стилістичного інтерпретування.

Унаслідок динамічного розвитку професійного виконавства та педагогіки ХХ ст. у галузі клавiрної бахіани виявляються певні загальні закономірності пізнання, які набувають значення традиційних категорій.

1. Виконання передбачає конкретні академічні схеми опрацювання поліфонічних творів, точної уяви про координати процесу створення виконавської концепції.
2. Поняття стилістичної відповідності фортепіанного виконання розглядається в комплексі:
  - усієї творчості Й.Баха;
  - асоціативного зв’язку образно-емоційного змісту інтерпретації з джерелами: християнської міфології та творами літератури, живопису, драматургії тощо; барокової епохи та найпоширенішими жанрами барокового мистецтва – кантатами; мес, пасонів, творів органної та камерно-інструментальної музики;
  - порівняльного аналізу творчості Баха з творчістю його попередників та сучасників;
  - автентичної відповідності інструментарію;
  - авторського задуму стосовно фразування, артикуляції, темпу, метро-ритму, динаміки, розшифрування мелізмів;
  - порівняльного аналізу уртексту з редакційними та виконавськими інтерпретаціями;
  - аналізу риторико-інтонаційної основи тематизму та її глибокого осмислення у відповідності до драматургії музичного образу твору;
  - відповідності метро-ритмічних формул у бахівських текстах з артикуляційно-динамічними наслідками;

- аналізу індивідуальної артикуляційно-риторичної характеристики голосів, як неодмінної передумови усвідомлення багатогранності поліфонічної тканини;

- традицій християнської сакральної нумерології.

Кожен із цих аспектів створює окремий напрям у дослідженні творчості Й.Баха, кожен виявляє плюралізм у втіленні ідей та їхню діалектичну залежність. Слід зазначити, що різнобічність процесу трактування посилюється й тим, що бахівські нотні тексти, крім ритмічної та звуковисотної організації, не дають виконавцеві жодної додаткової авторської інформації. Крім цього, відомо, що сам композитор створював багато варіантів власних творів. Тому в процесі їхнього осягнення інтерпретатор, з одного боку, відчуває подароване йому широке поле для творчості й фантазії, з другого, – стилістичні обмеження, задекларовані бароковою епохою та творчістю Баха. Таким чином, стає очевидним, що встановлення будь-якої “канонічної” текстової основи в інтерпретаціях бахівських творів завжди залишається умовним.

У зв'язку із цим метою даної публікації є виявлення плюралістичних ідей у редакційному трактуванні найвагомішого поліфонічного клавірної циклу Й.Баха “Добре темперований клавір” шляхом порівняльного аналізу заключної прелюдії та фуги сі мінор з II тому в різностильових редакціях К.Черні, Б.Муджеліні, Ф.Бузоні, Б.Бартока. Дана мета спонукала до низки завдань, серед яких: конкретизація методологічної основи у визначенні співвідношення авторського тексту та свободи редакторського інтерпретування; виявлення найхарактерніших розбіжностей у чотирьох редакторських інтерпретаціях; визначення найбільш співзвучної редакції щодо авторської стилістики та драматургії циклу.

З огляду на дане спрямування, визначимо загальні відправні координати дослідження:

- історію клавірної бахіани ХХ ст. творять, як правило, “харизматичні” інтерпретації, які здебільшого порушують загальноприйняті професійно-педагогічні канони, і є новим, одухотвореним концептуальним трактуванням, яке існує в одному неповторному варіанті;

- поряд з виконавським мистецтвом, в якому явище інтерпретаційного плюралізму охоплює творчість видатних виконавців ХХ ст.: М.Юдіної, С.Фейнберга, О.Гедіке, Л.Ройзмана, Г.Раміна, М.Грінберг, С.Ріхтера, Т.Ніколаєвої, Г.Гульда та ін., що частково зафіксовано звукозаписом, вагоме джерело наукового дослідження становлять редакції, які не тільки фіксують авторську версію, але й відзначені впливом творчих ідей редактора;

- на відміну від виконавської, редакційна інтерпретація занотовується в авторському тексті, тому є більш довговічною категорією, яка слугує пізнавальним джерелом у творчих пошуках педагогів та виконавців;

- у зв'язку із цим вона так само, як і уртекст, стає основою виконавського та педагогічного плюралізму, оскільки зазнає множинних, необмежених за кількістю трактувань.

Процес редакторської інтерпретації ДТК Й.Баха розпочався ще на початку ХІХ ст. (1801–1803 рр.) першим біографом Баха Йоганном Ніколасом Форкелем, який надав видавництву Гофмайстера і Кюбеля (у майбутньому видавництво “Петерс”) нотні тексти основних клавірних творів композитора без будь-яких редакційних доповнень, навіть без імені редактора. У подальшому традиція редагування клавірних творів Баха зазнає значного впливу виконавсько-педагогічних стилів, які створюють різні вектори їхнього тлумачення. В основі цього процесу – академічне та романтичне стильове спрямування.

Важливе значення в трактуванні музики бароко у ХХ ст. відіграє інструментальний аспект. Його розгляд авторами статті ґрунтується на принциповій позиції трактування фортепіанного виконання та фортепіанної редакції бахівських клавірних творів як інструментальної транскрипції. Відомо, що в тих випадках, коли Бах користувався написанням слова *Clavier* через “К”, він указував на клавішно-струнні інструменти, а коли позначав *Clavier*, то музика призначалась для виконання на всіх клавірних інструментах, включаючи всі види органу. Здебільшого у відомих автографах клавірних творів зустрічається *Clavier*. Таким чином, композитор пропонував виконавцеві самостійно вирішувати, на якому клавірному інструменті повинен прозвучати даний твір. Таким чином, у цьому ракурсі пропонується така класифікація напрямів редакторської інтерпретації:

I. **Академічні:** автентична – уртекст; редакції Фелікса Кроля, Ганса Бішофа;

II. **Романтичні:** фортепіанна – Карл Черні; органно-віртуозна – Феруччіо Бузоні, Ганс Бюлов, Егон Петрі;

III. **Конвергентні** (академічно-романтичні): *Clavier*-но-фортепіанна – Бруно Муджеліні; оркестрово-*Clavier*та – Бела Барток.

Музикознавче трактування цих редакцій, зокрема редакції клавірних творів Баха українським піаністом Сергієм Діденком, знаходимо в роботі Н.Кашкадамової “Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах” [6, с.144–150]. У контексті дослідження даного аспекту зазначимо, що кожна з редакційних інтерпретацій ДТК Баха є не тільки своєрідним, концептуально цілісним тлумаченням, але крім того містить індивідуальне бачення мистецької професіоналізації фортепіанного виконавства в історичній перспективі. Зокрема, редакції Черні, Бузоні пропонують цінні зауваження стосовно піаністичної майстерності в процесі відтворення поліфонічної фактури, їхні виконавські тлумачення музики Баха виходять за рамки стандартів, існують поза стереотипним мисленням свого часу. На відміну від піаністичного та органного трактування ДТК цими редакторами, Муджеліні у своїй редакції здійснює спробу до відродження органно-клавірного спектра у фразуванні, штрихово-артикуляційній, динамічній, аплікатурній сферах у відповідності до драматургії того чи іншого мікроциклу, природи голово-соєднення, що відкриває шлях до цілісного стилістичного сприйняття. Редакція Бартока відзначена точним відтворенням нотного тексту та широкою палітрою штрихового, динамічного, артикуляційного, педального нюансування музичного матеріалу, а головне – трактуванням фортепіано в широкому оркестровому сенсі. У процесі опрацювання ДТК особливу доцільність становить використання методу порівняльного аналізу, що передбачає ознайомлення не тільки з відомими виконавськими інтерпретаціями, але й дослідження розбіжностей у редакційних працях. Не буде зайвим підкреслити, що нехтування таким методом призводить здебільшого до виконання ДТК у площині “грамотного” звуковідтворення чужої авторитетної думки й часто нагадує неусвідомлене, доволі комічне копіювання.

З другої половини ХХ ст. ключові стилістичні течії виконання клавірної спадщини Баха переходять у науково-творче русло. За цих умов спостерігається посилення тенденції до історично-стилістичної правдивості виконання музики Баха. У виконавсько-педагогічній творчості посилюється пріоритетне значення уртекстів у редакції А.Кройца, Г.Келлера, О. фон Ермера, Р.Штінгліха, Г.Фрочера та ін. Однак, стосовно ДТК, найпопулярнішою в педагогічній практиці ХХ ст. все ж таки залишається редакція Бруно Муджеліні, яка передбачає комплексні стилістичний та інструментальний аспекти.

Розглядаючи поліфонічний цикл сі мінор з II тому ДТК, відзначимо, що його концептуальне тлумачення авторами даної статті апіорі ґрунтується на усвідомленні ряду положень про те, що:

1. “Як щиро віруючий лютеранин, вихований на канонах цієї релігії, Бах повністю перейняв її основну тезу про спасіння особистою вірою”;

2. “Бах в течії музичного бароко має свою особливу лірико-філософську тему, у втіленні якої він сягнув глибин, ніким після нього не перевершених” [6, с.123];

3. Бах “... розширив можливості розуміння того, що є образом, затвердив різні принципи його втілення у межах одної композиції ... більш вільно... розкрив багатогранність музичного образу як емоції, думки, процесу, події, картини... зазирнув далеко в майбутнє, встановлюючи образні зв'язки у межах композиції і трактуючи їх зі свободою і гнучкістю” [8, с.221–222].

У зв'язку із цим, ідейним натхненником першого етапу нашої наукової розвідки стала символіка сюжетної системи Б.Яворського стосовно ДТК [13]. Зазначимо, що в результаті досліджень Яворський трактує цикл сі мінор з II тому ДТК у біблійному контексті, як “Суд Пилата”. Більш детальніший розгляд риторично-інтонаційних структур надає нам підтвердження доцільності саме такого трактування, визначає драматургічну концепцію твору та допомагає визначити редакційні смислові розбіжності в його трактуванні.

Тема прелюдії хоча є однорідною за мелодійним малюнком, відзначена яскравою виразністю та наповненою змістовністю. Від її початку до заключного речитативу композитор вибудовує психологічну арку, використовуючи прийом “запитання-відповідь”. Унаслідок цього, весь розвиток прелюдії, який ґрунтується на принципі імітаційної поліфонії, спрямовується до останніх тактів репризи, які стають смисловим центром усього циклу. Тональний план її розвитку дозволяє показати різні образні грані – від елегантного суму сі мінору, деякої простоти та примхливої безпечності в ре мажорі, емоційної напруги в мі-мінорному епізоді, з якого бере

свій початок кульмінація, до трансформованого сі мінору з кульмінаційним речитативом в останніх тактах. Фуга скоріше доповнює, збагачує образ прелюдії. Інтонаційно прелюдія і фуга є дуже близькими в тематичному русі за звуками тризвуку та в частому спрямуванні мелодичних утворень до тонічної квінти, що асоціюється із запитанням.

Однак, якщо прелюдії притаманні плавність, відчуття деякої незавершеності, то фуга відтіняє її чіткою завершеністю конструкцій. Експозиція фуги традиційна, тональний план не виходить за межі двох тональностей – h і fis у різних регістрах. Головний розвиток припадає на розробку, яка охоплює ширший тональний спектр – дві мажорні тональності: D, A, та дві мінорні – fis, e. Характерною рисою розвитку тематичного матеріалу є терасоподібний розподіл теми між голосами, тобто почерговість звучання у верхньому й нижньому регістрах. Такий розподіл виключає статичність, спонукає до динамізації енергії руху.

У колі символічних аспектів трактування інтонаційного матеріалу за концепцією Яворського відзначимо, що в темі прелюдії Бах тричі використовує висхідну інтонацію – музичну фігуру, яка має назву *anabasis* і є символом Воскресіння Христа. Протилежний голос, як і сама тема, побудований на висхідній інтонації тризвуку – символі “Трійці”. Тривалість теми охоплює чотири такти в трьох редакціях (Б.Муджеліні, Ф.Бузоні, К.Черні). Відповідно до сакральної нумерології, вона символізує “хрест”. У контексті сюжетної концепції даного циклу, запропонованої Яворським, кульмінація усього циклу припадає на фінал прелюдії. Вона починається в 62-му такті. Число 62 – це символ монограми CRUX ( хрест ). Зазначимо, що кульмінація звучить протягом шести тактів: число “шість” у християнській нумерології вважається досконалим. Його розглядають у графічній єдності із числом “дев’ять” – символом благодаті. В основі теми фуги лежить мінорний тризвук, який символізує призначення долі. Ще одним її елементом є октави, тобто число “вісім”, що символізує смерть та нове народження, а також є знаком “пророцтва”. У характері теми фуги, яка охоплює п’ять тактів, закладена активна життєва енергетика, яку підтверджує число 5, що символізується рухом, активністю. Трьохдольний розмір фуги, побудова теми фуги на трьох інтонаціях указує на домінуюче значення числа “три” – символ Трійці, тобто на сакральну символіку духовного начала. Символічним є також і загальний виклад фуги, який охоплює 100 тактів. Це число вважається знаком остаточної завершеності, яку композитор підкреслює останнім проведенням теми в завершеному викладі. У контексті даного аспекту зазначимо, що весь музично-змістовний матеріал фуги, композиційні прийоми, риторико-інтонаційна основа підпорядковані основній ідеї – “здійсненню” трагічного вироку суду Пилата. Характерною особливістю викладу музичного матеріалу є факт співвідношення розміру прелюдії та фуги за принципом Фібоначчі – “золотого перетину” (66 тактів прелюдії: на 100 тактів фуги = 0,66).

Таким чином, проведений аналіз підкреслює, що ключ до розуміння музичної мови композитора міститься в поетичній змістовності символіки – риторичних та інтонаційних кодах композиторського письма. У процесі прочитання нотного тексту вони викликають у художньому мисленні інтерпретатора багатозначні образні асоціації, які, у свою чергу, народжують емоційно-психологічний спектр виконавського тлумачення.

Аналізуючи задекларовані в статті редакції ДТК у контексті концептуальних відмінностей у трактуванні даного поліфонічного циклу, ми концентруємо дослідження на порівняльному аналізі редакційної інтерпретації важливих аспектів виконання: особливостях фразування, артикуляційно-штриховому спектрі, динамічній архітектоніці, темпі, мелізматиці та аплікатурі.

**Фразування.** Б.Муджеліні на початку прелюдії пропонує такі вказівки: *Allegro; cantabile*, які відразу визначають енергійний характер співучого фразування. В основі артикуляції прийом *legato* (Пр. №1). У темі після другого такту підкреслюється природна цезура.

Фразування інтермедії, яка завершує експозицію, проходить відповідно до тонального плану шляхом об’єднання та диференціації ланок секвенцій (Пр. №2). Для розробки притаманна зміна довгих і коротких мотивів, які поступово виявляють свою систематизацію в трьох основних видах фразування:

- 1) довга фраза – тема, інтермедія;
- 2) коротка фраза – протиставлення;
- 3) членування ланок секвенції – другий елемент інтермедії.

Оскільки тема фуги є лаконічною й сприймається як одна цілісна думка, Муджеліні не вказує її фразування, а робить це здебільшого в інтермедіях, об’єднуючи великі групи шістнадцятих.

Про принципи фразування Ф.Бузоні дає уявлення в основному прелюдія, оскільки у фузі вказівки редактора, як і у Муджеліні, є лише в аналогічному матеріалі інтермедій. Тему прелюдії Бузоні розділяє відповідно до природної цезури, використовуючи в протилежному голосі дрібне фразування (Пр. №4), в результаті якого окреслюються три мотиви (Пр. №4).

Трактування першого чотиритакту інтермедії збігається з редакцією Б.Муджеліні. Однак у порівнянні з редакцією Муджеліні дещо відрізняється її другий елемент, оскільки Бузоні у верхньому голосі по-іншому об’єднує ланку секвенцій (Пр. №5) та перериває цілісний рух у нижньому голосі шляхом диференціації ланок секвенції (Пр. №6).

У розробці, включно до 32 такту, зберігається фразування, аналогічне до редакції Муджеліні. Однак, починаючи з 32 такту Бузоні пропонує дрібне членування за принципом “питання–відповідь”. Верхній голос залишається без змін. По-іншому в Муджеліні виглядає й останнє проведення інтермедії у fis, де, починаючи із 44 такту, редактор пропонує використання *legato* по тактах (Пр. №7).

Таким чином, можна стверджувати, що фразовому трактуванню прелюдії в редакціях Бузоні та Муджеліні притаманна відмінність. У фузі ця теза не втрачає своєї актуальності, оскільки, на відміну від Муджеліні, Бузоні пропонує виконавцеві абсолютну самостійність вибору у фразуванні та штрихах.

У редакції Б.Бартока тема прелюдії зазнає трактування в традиціях широкого фразування (Пр. №8) і не позначається природною цезурою. Протиставлення фразується за принципом Бузоні, інтермедія – відповідно до тонального плану, секвенції – по ланках. Характерно, що в порівнянні з редакцією Муджеліні, план фразування середнього розділу в Бартока витікає з експозиції й будується за двома основними принципами:

1. Довга фраза – тема;
2. Коротка фраза – інтонації протиставлення.

Редакторські вказівки у фузі стосуються артикуляції, динаміки, аплікатури. Така ситуація є типовою для всіх чотирьох редакцій і пов’язана вона, насамперед, з лаконічністю та цілісністю теми, розвиток якої підказує природні цезури. Тільки в інтермедіях редактори вказують довгу лігу, як основу фразової організації безперервного ланцюга “шістнадцятих”.

На відміну від попередніх редакцій, редакція Черні відзначається абсолютно іншою логікою фразування теми прелюдії (Пр. №9). Дві ліги розділяють перший її мотив з іншою частиною періоду (1+3). Натомість логіка проведення теми в нижньому голосі побудована на рівному розподілі частин періоду лігою (2+2) (Пр. №10). Характерно, що вказівки щодо фразування інтермедії в редакції Черні відсутні. Надалі рекомендації щодо фразування мають в основному артикуляційну природу (*legato* у другому синкопованому елементі інтермедії).

**Штрихи.** У процесі опрацювання бахівських творів на роялі важливе місце займають питання артикуляційної багатогранності на основі використання різнопланової штрихової гами. Використання артикуляційних прийомів вимагає не тільки особливої технічної майстерності, але й відповідного до драматургії твору змістовного наповнення, фантазії виконавця, які ґрунтуються на глибоких теоретичних знаннях та практичному досвіді. Стосовно артикуляційних принципів у побудові бахівських тем, А.Швейцер наголошував на використанні двох основних: диференційованого зв’язку нот, тобто їхнього об’єднання в групи та *staccato*, як ритмічного розриву *legato* [12].

Відповідно до характеру теми й логіки розвитку всі чотири редактори обирають основним штрихом прелюдії *legato*. Однак в інтермедії вже простежується різне артикуляційне трактування, оскільки в її тематичному розвитку загострена синкопа (другий елемент інтермедії) відіграє роль емоційного збудника в загальному характері прелюдії. Проте Бузоні відмовляється від штрихового розриву першої вісімки й наступної синкопи та об’єднує *legato* всю ланку секвенції (Пр. №11). Натомість Муджеліні підкреслює її гостроту наступним прийомом (Пр. №12). У Черні штрихові вказівки в інтермедії відсутні. На відміну від трьох редакцій, Барток пропонує акцентування, яке створює відчуття подвійної синкопи (Пр. №13).

Артикуляційну палітру фуги в інтерпретації Бузоні підкреслює штрих *non legato*, який був притаманний його виконавській манері в інтерпретуванні бахівських творів. Редактор не використовує дві групи штрихів, на які вказував Швейцер. *Legato* зустрічається тільки у випадках зв’язку трелі з наступним мелодійним рухом (Пр. №14) та проведенні одного й того ж



мотиву у верхньому голосі – т.т.50–53, т.т.92–95. Із цього приводу зазначимо: незважаючи на переконання Бузоні про те, що виконання протяжних мелодій на фортепіано є не тільки складним, але й протиприродним, у даному конкретному випадку активне звучання *non legato* у виконанні фуги вбачається доречним.

Трактування артикуляції у фузі за редакцією Муджеліні має відчутний тенденційний відтінок, а саме: 1) групи восьмих – штрих *staccato*, групи шістнадцяток – *legato*; 2) широкі інтервальні стрибки – *staccato*, поступові низхідні інтонації – *legato*. Виключення зустрічаються рідко й не відіграють суттєвої ролі (Пр. №10). Яскравим прикладом калейдоскопічної зміни двох прийомів є тема фуги (Пр. №15).

Редагуючи артикуляційний спектр фуги, Барток пропонує оркестрове *portamento* замість *staccato* – прийом характерний для переважаючої більшості прелюдій і фуг його редакції. Хоча в темі фуги простежується наближення штрихів до редакції Муджеліні (Пр. №17), проте в Бартока затактовий звук не пов'язується з наступною сильною долею. На цій основі редактор чітко визначає метричний рельєф теми, підкреслюючи суворий характер її звучання. Необхідність такого трактування неодноразово підкреслювалась дослідниками бахівської творчості, зокрема відомим піаністом ХХ ст. Я.Мільштейном [11, с.94].

Для виконання протиставлення Барток пропонує штрих *legato* за винятком коротких мотивів. Акцент, що завершує його проведення, спонукає до більш виразного вступу теми – такт 15. У протиставленні, яке звучить у верхньому голосі, цей акцент набуває особливої характерності з появою вісімок (Пр. №18). У розробці синкопи відзначені новим різновидом акценту (Пр. №19).

Характерно, що в артикуляційній інтерпретації фуги Барток широко використовує прийом *markato*. Загалом артикуляційні прийоми цієї редакції надають драматургії та образному змісту циклу суворий, мужній та стримано піднесений характер.

Стосовно артикуляційних вказівок редакції К.Черні зауважимо, що в темі фуги вони є аналогічними до штрихів редакції Муджеліні (Пр. №20). У подальшому розвитку тематичного матеріалу Черні пропонує *legato* тільки при виконанні трелей.

Таким чином, в артикуляційному відношенні редакція Бартока найкраще відповідає драматургічному задуму за системою Яворського.

**Динаміка.** Для інтерпретатора ХХ ст. важливим чинником у створенні виконавської концепції є не тільки історичний факт використання динамічних відтінків, але й розуміння процесу формування цього використання, розуміння стилістичної міри в застосуванні динамічних ресурсів сучасного фортепіано, міри, що визначається фактурою твору, його драматургією, а не вказівкою того чи іншого редактора, виконавця. Специфіка виконання поліфонічного твору на фортепіано вимагає особливого ставлення до природи та тенденцій нюансування. Із цього приводу Я.Мільштейн зазначав: "... зміна динамічних відтінків – форте і піано – у Баха рівнозначна зміні мануалів. Остання передбачає "терасоподібну" ступеневу динаміку, а не динаміку поступових переходів" [11, с.64]. Однак у контексті даного твердження відзначимо, що всередині великого епізоду поряд із цілісною динамікою можливі тонкі звукові градації, які досягаються за допомогою ледь помітної зміни характеру, тембральних барв у відповідності до появи нової тональності чи регістру. Із цього приводу Я.Мільштейн зазначає: "...Помилку роблять ті, хто замість подвійної архітектонічної динаміки застосовують одну "терасоподібну" динаміку загального плану. Це все одно, що залишити без орнаменту та без кольору суворі високі лінії склепінь готичної архітектури, додаючи їм ... сухий характер" [11, с.69].

У темі прелюдії Бузоні обмежується тільки вказівкою характеру – *sotto voce*. Надалі ми спостерігаємо аналогічну картину. У першому елементі інтермедії Бузоні пропонує *piano*, у другому – *piu espressivo* е *rosso crescendo*, наприкінці мі-мінорного проведення в темі звучить *diminuendo*, *piu sostenuto*. Підхід до кульмінації здійснюється за допомогою *crescendo*. Наче підтверджуючи власні слова про необхідність накопичення звучності у фіналі твору, у заключному кульмінаційному розділі коди, у переході до якого виписане *calmato* (спокійно), Бузоні вказує на *f* у заключних тактах – *con sesto*. Обмеження стосовно динамічних вказівок у редакції Бузоні витікають, насамперед, з переважанням у його грі масштабного органного нюансування. Так, у фузі перше *crescendo* з'являється тільки на початку репризи. Воно призводить до *forte* й зберігається до останнього такту. В усьому попередньому розвитку динамічні відтінки відсутні. Відзначимо, що в редакції Бузоні дуже часто знаходимо образно-емоційне трактування тем: ха-

рактир фуги він визначає як *Alla danza tedesca dal ritmo sostenuto* (у дусі танцю тедеска, ритмічно стримано), що є доволі віддаленим від концепції Яворського; її перше проведення з'являється з позначенням *non tanto leggero* (не так легко); на початку розробки Бузоні пропонує грати *piu chiaro* (більш прозоро), перед початком репризи – *deciso* (рішуче).

Динаміка, запропонована Муджеліні, відкриває більше можливостей для розкриття змістовної характерності теми в контексті барокової стилістики. Редагування найбільш точно відповідає визначенню Швейцера про те, що прелюдія "... розрахована на використання двох ступенів гучності ... *Forte* і *piano* по черзі переходять з одного голосу в інший". Сутність динаміки полягає в тому, "... що голос, який веде тему, кожного разу підкреслюється, інший залишається в тіні" [12, с.263]. Перше речення редактор пропонує грати *mf*, друге – *p*, оскільки в другому реченні голос, що супроводжує тему, має самотійне значення. Принцип терасоподібного динамічного контрасту Муджеліні використовує і в інтермедії, де кожній новій гармонії відповідає той чи інший динамічний відтінок. Експозиція закінчується на *diminuendo*. У розробці перше проведення теми в ре-мажорі звучить на *mf*. Мі-мінорному проведенню притаманна сумна барва. Інтермедії – насичений динамічний колорит. Однак на фоні яскравих синкоп тема з'являється в похмурому *fis-moll*-ному викладі. Центральна кульмінація закінчується на *diminuendo*. Заключний речитатив, найбільш виразна кульмінація прелюдії, в останньому такті завершується динамічним згасанням. З приводу цього Я.Мільштейн пише: "... строгий архітектонічний стиль Баха виключає направленість, притаманну багатьом піаністам, закінчувати на *diminuendo* каденцію, що завершує епізод *forte*" [11, с.63].

На початку фуги й до кінця експозиції автор пропонує *f*. Лише в кінці розділу стоїть *diminuendo*. Поступове згасання звуку готує центральну кульмінацію, яка припадає на коду.

Барток пропонує виконувати тему на *mf*. В інтермедії редакторські вказівки майже відсутні. Однак, на відміну від Муджеліні, середній розділ у Бартока трактується одразу з *forte* і аналогічно закінчення розробки після кульмінації (у Муджеліні *piano*). Заключний розділ прелюдії становить змістовний центр, що підкреслюється великою кульмінацією, яка призводить до закінчення прелюдії на *ff*. Крім цього, основним виразовим чинником у виконанні прелюдії Барток пропонує вважати позначення *espressivo*. Експозицію фуги редактор пропонує грати на *forte*. Тільки в переході до розробки з'являється *diminuendo*. У розробці головна динамічна барва не виходить за рамки *f* та *mf*. Її динамічний план є незмінним, не дивлячись на тональні зміни:

Таблиця 1

D-dur	A-dur	fis-moll	e-moll
mf	f	f	crescendo

У репризи також переважає *f*, *ff*. Очевидно, що певна динамічна одноманітність дещо гальмує розвиток драматургії.

Трактування динамічного плану даного циклу в редакції Черні неодноразово критикувалося з боку фахівців за її протиріччя з бахівським стилем, якому не були притаманні несподівані короточасні зміни гучності. Постійні різкі зміни динаміки, безкінечні позначення в прелюдії та фузі *sf*, *fz*, притаманні цій редакції, перетворюють суворий образ бахівського циклу в грайливо-саркастичний калейдоскоп емоцій-вражень. Показовими в цьому контексті є тема прелюдії (Пр. №21) та фуги (Пр. №22). Редагуючи бахівські твори, Черні посилається на їхнє виконання Бетховеном. Однак Бузоні, Швейцера, Мільштейн у своїх дослідженнях в один голос визнають, що така динаміка була типовою для Бетховена, але не для Баха. Крім цього, у трактуванні динамічного спектра в чотирьох редакціях спостерігаємо змістовні відмінності, які стосуються насамперед кульмінацій, а саме:

#### Прелюдія:

1. Кульмінація прелюдії у всіх редакціях починається з другого елемента інтермедії наприкінці експозиції. Однак відмінність є характерною для трактування її закінчення. У Муджеліні в останньому такті експозиції після *forte* пропонується *diminuendo*, після чого розробка починається на *piano*. У Бузоні після *crescendo* розробка несподівано починається на *piano*. Барток після *crescendo* пропонує початок розробки на *forte*. Те саме спостерігаємо в Черні.

2. Тракткування першої значної кульмінації, яка припадає на закінчення розробки, відбувається таким чином: Муджеліні починає *crescendo* з другого елемента інтермедії й пропонує надалі до кінця розробки *forte*. Аналогічне тракткування спостерігаємо в Бузоні, який не коментує кінець кульмінації. Барток пропонує *crescendo* з того ж місця, однак зберігає його аж до 26-го такту. Початок кульмінації в Черні не зраджує даній традиції, однак, доводячи кульмінацію до *f*, аналогічно до Муджеліні, надалі пропонує *ff* до фермати.

3. У фінальному речитативі всі редактори пропонують однакову драматургію й відповідну динаміку з невеликою розбіжністю – *f* (Бузоні) та *ff* (Черні, Барток).

#### Фуга:

1. У редакції Муджеліні й Бузоні головна кульмінація знаходиться в кінці. Тим самим редактори ставлять крапку, звершуючи великий цикл прелюдій і фуг.

2. Дещо інакше тракткування мають кульмінації в редакції Бартока, де центральна кульмінація починається з фа дієз мінорного проведення теми, початок репризи звучить на *f*, а заключні такти *ff*. Унаслідок порушення Бартоком авторської циклічності зазначимо, що такий динамічний розподіл мав би значно більше сенсу, якщо fuga, так як і задумав композитор, завершувала б увесь цикл – 48 прелюдій і фуг.

3. Черні готує кульмінацію за шість тактів до початку репризи, яка відразу звучить на *f*. Так само виконується і весь заключний розділ. Фінальні п'ять тактів звучать на *ff*.

Таким чином, різниця в динамічному трактванні циклу стосується кульмінаційних кордонів, а також використання *forte* в його різновидностях.

**Темп.** Проблема вибору стилістично відповідного темпу складає одну з важливих сфер виконання барокової музики. У зв'язку з цим підкреслимо такі важливі координати її вирішення:

1. У XVII–XVIII ст. “життєві темпи”, які знайшли віддзеркалення в музичних творах, були набагато стриманішими, ніж у XX ст.

2. У зв'язку зі своєю механікою та акустичною специфікою звучання, інструменти родини Clavier (клавесин, клавикорд, орган) спричиняють дотемпові обмеження, нехтування яких може перетворити звучання музичного матеріалу у “звукову кашу”.

3. Відповідний вибір темпу фортепіанної інтерпретації повинна підказувати фактура, домінуючі тривалості нотного тексту, жанрова приналежність музичного матеріалу, характер образного світу.

4. У залежності від обраного темпу знаходиться артикуляційно-динамічний спектр виконання, пов'язаний із регульованою силою пальцевої атаки та швидкістю зняття пальців із клавіш; виходячи із цього при зростанні темпу швидкість відтворення коротких тривалостей спадає пропорційно до сили, яка витрачається пальцем на відтворення звуку. Саме тому у швидкому темпі значно ускладнюється відтворення коротких тривалостей на *f*.

5. Захоплення швидкими темпами не відповідає стилю музики Баха, оскільки “... внутрішня значимість музичного твору ... дорожча за зовнішній, навіть дуже віртуозний блиск” [2, с.254].

У питаннях темпової інтерпретації циклу сі мінор з II тому ДТК знаходимо такі розбіжності (таблиця 2).

Таблиця 2

	Бузоні	Муджеліні	Черні	Барток
Прелюдія	–	$\text{♩} = 69$	$\text{♩} = 80$	$\text{♩} = 56$
Фуга	–	$\text{♩} = 60$	$\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 66$

**Мелізмати́ка.** Характерно, що всі чотири редактори використовують мелізми відповідно до уртексту. Розбіжності стосуються використання мелізмів у прелюдії. При цьому редактори одноставно відмовляються від вказівок, даних в уртексті. Так, у 8 такті Бузоні й Муджеліні не включають у текст мордент, а в 57-му такті Бузоні, Муджеліні й Черні замість неперекреслено-форшлагу пропонують перекреслений.

**Аплікатура.** Різниця у використанні аплікатури також не відіграє вирішальної ролі. Бузоні у своїй редакції зовсім не вказує порядок пальцювання. В інших редакціях розбіжності не мають принципового характеру. Однак у 59 такті фуги, який є одним із найменш зручних місць при виконанні, різні аплікатури є результатом різного розподілу голосів. Черні пропонує виконувати фігуру із чотирьох шістнадцятків одною правою рукою. Муджеліні й Барток – розподіляють її між двома руками. Найбільш плавне й злагожене звучання досягається при використанні аплікатури, запропонованої Муджеліні, оскільки вона є піаністично зручною.

Щодо розподілу голосів слід відзначити, що в ньому спостерігаються теж деякі розбіжності. Бузоні й Муджеліні перше проведення теми занотовують у басовому ключі, хоча в уртексті воно записане в скрипковому. Однак при виконанні різниця не є відчутною. У 34 такті Муджеліні й Барток виписують інтермедію на двох лінійках, хоча в уртексті – на одній.

Отже, проаналізувавши більш-менш суттєві відмінності чотирьох редакцій прелюдії та фуги сі мінор з II тому ДТК Й.Баха в задекларованих нами сферах, ми дійшли **висновку**, що:

1. Інтерпретація клавірної спадщини Баха у XX ст., зафіксована шляхом звукозапису, редакцій, методичної, наукової музичної літератури, є свідченням плюралізму ідей, концепцій у фортепіанному виконавському мистецтві XX ст.

2. У порівнянні з XIX ст. розвиток явища плюралізму інтерпретацій у XX ст. відбувається в контексті філософського, духовного осмислення синтезу мистецтв та їхньої професіоналізації.

3. Усі чотири редакції є концептуально самостійним тлумаченням прелюдії та фуги сі мінор з II тому ДТК.

4. Сюжетній концепції Яворського найбільш відповідає редакція Б.Бартока.

5. Стилiстичні розбіжності редакторського трактвання є породженням композиторського та виконавсько-педагогічного стилістичного плюралізму у фортепіанному мистецтві XIX – першої половини XX ст.

#### Приклади

##### Приклад 1.



##### Приклад 2.



##### Приклад 3.



Приклад 4.

*Allegro. (Allegretto alla breve)*

*sotto voce*

Example 4 is a piano and bass score in 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro. (Allegretto alla breve)'. The piano part features a melodic line with slurs and a 'sotto voce' dynamic marking. The bass part provides a steady accompaniment.

Приклад 5.

Example 5 is a single-staff melodic line in 4/4 time, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

Приклад 6.

Example 6 is a single-staff melodic line in 4/4 time, featuring a series of eighth notes with slurs.

Приклад 7.

Example 7 is a piano and bass score in 4/4 time. The piano part has a melodic line with slurs, and the bass part has a steady accompaniment.

Приклад 8.

*Poco andante (♩=58)*

*mf esp.*

Example 8 is a piano and bass score in 4/4 time. The tempo is marked 'Poco andante (♩=58)'. The piano part features a melodic line with slurs and a 'mf esp.' dynamic marking. The bass part provides a steady accompaniment.

Приклад 9.

*Allegro. ♩ = 80*

*f sf sf*

Example 9 is a piano and bass score in 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro. ♩ = 80'. The piano part features a melodic line with slurs and dynamic markings 'f', 'sf', and 'sf'. The bass part provides a steady accompaniment.

Приклад 10.

Example 10 is a single-staff melodic line in 4/4 time, featuring a series of eighth notes with slurs.

Приклад 11.

Example 11 is a piano and bass score in 4/4 time. The piano part has a melodic line with slurs, and the bass part has a steady accompaniment.

Приклад 12.

Example 12 is a single-staff melodic line in 4/4 time, featuring a series of eighth notes with slurs.

Приклад 13.

Example 13 is a single-staff melodic line in 4/4 time, featuring a series of eighth notes with slurs.

Приклад 14.

Example 14 is a single-staff melodic line in 4/4 time, featuring a series of eighth notes with slurs.



Приклад 15.



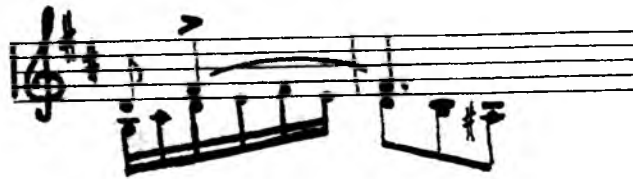
Приклад 16.



Приклад 17.



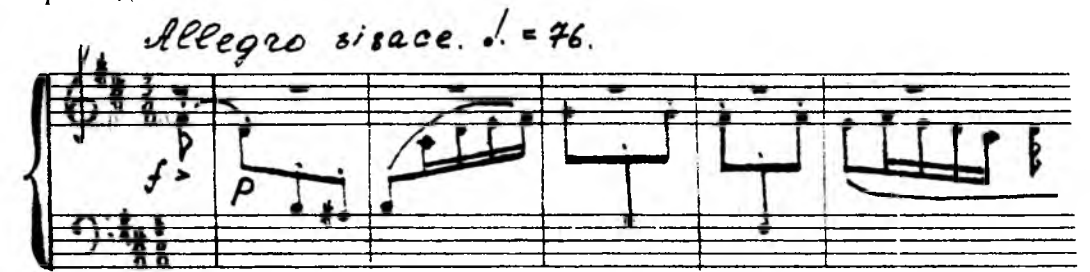
Приклад 18.



Приклад 19.



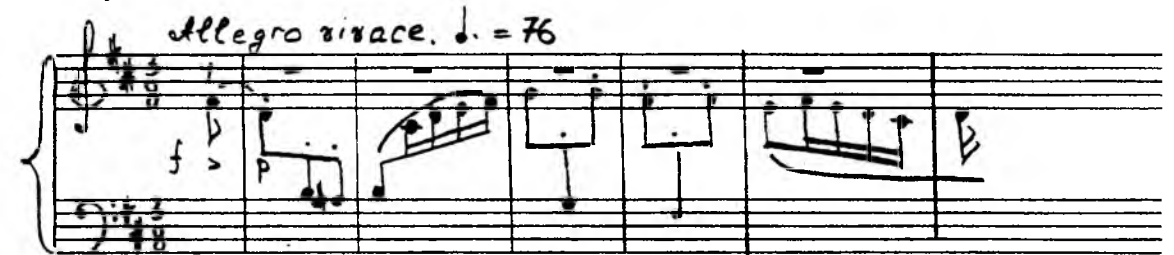
Приклад 20.



Приклад 21.



Приклад 22.



1. Appel W. Geschichte der Orgel-und Klaviermusik bis 1700. – Kassel – Basel, 1967.
2. А.Б.Гольденвейзер о музыкальном искусстве. – М.: Музыка, 1975.
3. Дикий Ю. Інтерпретація клавірних творів Й.С.Баха // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства: Збірник статей. – К.: Музична Україна, 1981. – С.70–82.
4. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці Й.С.Баха. – К.: Музична Україна, 1972.
5. Кальмучин-Дранчук Т.А. Сильові особливості виконавської інтерпретації клавірних творів Й.С.Баха: Методичні рекомендації. – Івано-Франківськ, 1996.
6. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання на клавірно-струнних інструментах. – Тернопіль: СМП “Астон”, 1998. – С.123–155.
7. Криштальський О. Спогади. Статті. Матеріали. С.Є.Фейнберг про виконання прелюдій і фуг із “Добре темперованого клавіру” Баха. – Львів, 2000. – С.50–65.
8. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977.
9. Риторико-інтонаційні засоби клавірних творів Й.С.Баха // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Вип. III. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С.26.
10. Лоскутова Т., Толошняк Н. Символіко-стилістичні особливості драматургії багатотемних клавірних фуг Й.С.Баха // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Вип. VII. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – С.78.
11. Мильштейн Я. “Хорошо темперированный клавир” И.С.Баха и особенности его исполнения. – М.: Музыка, 1967.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1964.

13. Яворский Б. Материалы и наблюдения // Центральный государственный музей музыкальной культуры в Москве. – Ф.146.

*In this article the phenomenon of editorial pluralism in the interpretation of "Well tempered clavier" is investigated on the comparing analysis of four editorial interpretations of the prelude and fuga b-moll from II volume, carried out by K.Cherni, F.Buzoni, B. Muggelini, B.Bartock.*

*The interpretation of the clavier heritage of Johan Bach in XX century, fixed by sound recordings, edits, methodological, scientific music literature, is the evidence of the pluralism of ideas, conceptions in piano performance arts of XX century. In comparing with XIX century, the development of the pluralism phenomenon occurs in context of philosophical, spiritual grasping the idea of synthesis of the arts and it's professionalisation. All of these four editions are conceptually independent interpretations of the Prelude and Fuga b-moll from II volume WTC. The edition of this play by B.Bartock is the most common to the plot conception of B.Yavorsky. The stylistic divergence in the editorial interpretation is the result of composer's, performing and pedagogical style pluralism in piano arts in XIX – the first part of XX centuries.*

**Key words:** Johan Bach, well-tempered clavier (WTC), polyphonic style, composer's-performance complex, editing, symbolism, style.

УДК 786.6:78.071.1

ББК 85.310.71

Любов Гундер

### ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ С.ЛЮДКЕВИЧА

*Стаття розглядає фортепіанну творчість Станіслава Людкевича, його роль у формуванні національної композиторської школи в Галичині кінця XIX – початку XX століття та деякі аспекти виконавської інтерпретації його фортепіанних творів.*

**Ключові слова:** національне мистецтво, фортепіанна музика, виконавство, інтерпретація.

Через певні соціально-історичні умови фортепіанна культура Західної України довгий час розвивалась у сфері аматорського музикування. Лише п'єса О.Нижанківського "Вітрогони" стає насправді професійним твором концертного призначення. Це сталося, як зазначає М.Загайкевич, "завдяки свіжості музичного матеріалу, далекого від підсолодженої салонності всяких "малоруських польок" або фортепіанних попури, присвячених "чарівним руським дамам". Клавірна музика, щоправда, була вельми популярною в Галичині, проте не в українських, а в польських, австрійських, чеських колах, хоча в них теж переважали аматорські салонні опуси. Історично склалося так, що в Галичині працювало чимало видатних музикантів європейської слави, таких як Ф.К.Моцарт, учень Ф.Шопена К.Мікулі, учень Ф.Ліста Л.Марек, М. і А.Солтис та ін. В їх спадщині фортепіанний жанр займає провідне місце. Для українських музикантів така галицька традиція фортепіанного виконавства й творчості мала велике значення.

У цей складний процес становлення композиторського професіоналізму в Галичині активно включився Станіслав Людкевич. Він став першим композитором-професіоналом на Західній Україні у фортепіанній музиці та надав імпульс подальшому її розвитку у творчості В.Барвінського, Н.Нижанківського, М.Колесси. Показово, що саме творчість корифея західноукраїнської музики С.П.Людкевича відіграє чи не найвагомішу роль у культурному просвітництві краю, становленні професіоналізму в національному фортепіанному мистецтві. На сучасному етапі розвитку вищої музичної освіти, зверненої до індивідуального творчого "я" студента, пріоритетним стає процес формування національної свідомості, національного характеру майбутніх фахівців.

Упродовж наукового розвитку вітчизняного теоретичного музикознавства, що нерозривно пов'язане з історією музично-виконавської практики, спостерігається інтерес до проблеми специфіки української фортепіанної музики, а саме: фортепіанної спадщини С.П.Людкевича. Діапазон досліджень творчості композитора досить широкий. Серед них наукові праці М.Антонович, Г.Блажкевич, М.Білинської, М.Дремлюги, М.Загайкевич, В.Клима, А.Кос-Анатольського, Н.Кашкадамової, З.Лисько, С.Лісецького, Б.Милича, С.Павлишин, Т.Старух, З.Штундер та інших. Та все ж, актуальною є проблема українського фортепіанного виконавства в цілому й зокрема творів С.Людкевича, мистецтвознавчі аспекти формування української фортепіанної школи в контексті розвитку національного музичного стилю.

**Метою** даного дослідження є вивчення фортепіанного доробку класика української музики С.П.Людкевича, розкриття деяких інтерпретаційних аспектів його творів, що відкриває ще одну сторінку для наукових пошуків у галузі виконавського мистецтва.

Творчість С.Людкевича у фортепіанному жанрі тривала більше як півстоліття. У ній можна вирізнити декілька інтенсивних періодів.

Ранній, що охоплює період від 1896 р. до Першої світової війни, пов'язаний як із традиціями домашнього музикування (марші в чотири руки "Бар Кохба", авторська транскрипція з одноіменної опери (1902 р.), "Ой, ішли запорожці" або "Запорізький січовий марш" (1909 р.), фортепіанне тріо "Ноктюрн" (1905–1911 рр.)), так і з опануванням загальноєвропейськими піаністичними засобами (мініатюри "Нісенітниця", "Пісня ночі" ("Гармонія сфер") (1896 р.), скерцино "Стакато", "Стара пісня" (1897 р.), "Пересторога матері" (1898 р.), "Menuetto qüoso" (1899 р.), "Романца", "Імпровізована арія", "Скерцо" до мажор (1897–1900 рр.), "Заколисна пісня" (1904–1905 рр.). У цей час молодий композитор активно працює над собою. Відсутність професійної фортепіанної освіти (гри на інструменті він вчився у матері й неодноразово виконував твори Ф.Шопена) С.Людкевич компенсує самостійними заняттями, ретельно студіюючи вітчизняну й зарубіжну літературу. Це був час дивовижної творчої енергії молодого митця. Він пише першу частину симфонії-кантати "Кавказ" (1905 р.), кантату "Останній бій", у співавторстві з Й.Роздольським готує двотомне видання "Галицько-руських народних мелодій" (1906–1907 рр.), активно працює музичним редактором у журналі "Артистичний вісник" (1905 р.), публікує статті, рецензії.

Стимулом подальшого творчого злету й засвоєння професійних засад композиції стало перебування С.Людкевича у Відні (1907 р.), а також поїздки до Мюнхена та Лейпціга, де він має змогу ближче познайомитись із західноєвропейською музикою, зокрема фортепіанною літературою та виконавством. 1908 року Людкевич здобуває ступінь доктора музикології за працю "Дві проблеми розвитку звукообразності". Повернувшись в Україну, композитор поринає в громадсько-просвітницьку діяльність, а з 1908 р. стає директором Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Визначними є також творчі успіхи цих років: він закінчує роботу над симфонією-кантатою "Кавказ" (1912 р.), створює нові композиції.

Молодість, життєва енергія, працелюбність допомагають С.Людкевичу подолати всі життєві негаразди, що випадають на роки імперіалістичної війни, в якій він був солдатом австрійської армії, російським полоненим (1915 р.), засланим у Перовськ (Туркестан) і Ташкент. У полоні порятунком для нього стає запрошення до викладання лекцій із фортепіано та знайомство зі східним фольклором, що спонукало творчу фантазію композитора до написання оригінальних фортепіанних мініатюр.

Роки Першої світової війни стали якісно новим етапом фортепіанної творчості композитора. Доробок цього періоду засвідчує більш глибинне переосмислення засад західноєвропейського романтичного піанізму на національному ґрунті. У цей час постають такі відомі твори, як "Пісня до сходу сонця" ("Із туркестанських мотивів") (1916 р.), "Баркарола", "Листок з альбому", "Гумореска" ("Із лекцій фортепіано") (1917 р.). Саме в цей період С.Людкевич звертається до великої фортепіанної форми. Він створює "Елегію. Тему з варіаціями для фортепіано" (1917–1919 рр.), працює над першою та другою частинами Концерту ре-мінор для фортепіано з оркестром (1914–1916 рр.), Варіаціями-концертом ля-мінор для фортепіано з оркестром (1917 р.).

У 20–30-х рр. спостерігається послаблення уваги С.Людкевича до фортепіанної музики. Час забирає викладацька робота в Інституті ім. М.Лисенка та поїздки по містах Галичини як інспектора філіалів Музичного інституту ім. М.Лисенка, науково-дослідницька діяльність у Науковому товаристві ім. Т.Шевченка, написання перших українських підручників з теорії музики і сольфеджіо, робота диригента в хоровому колективі "Боян" та ін. Творів для фортепіано, датованих цими роками, небагато: фортепіанне тріо фа-дієз мінор, перша частина (1-ша редакція) Концерту фа-дієз мінор (1920 р.), "Пісня без слів" (1922 р.), збірник аранжувань "21 народна пісня" (1929 р.), "Мала романца", "Тихий вечір (на тему Брамса)", "Кізочка з колядою", "Valse sentimentale" (усі написані у 30-ті рр.). Натомість С.Людкевич створює низку великих симфонічних та вокально-симфонічних полотен на сюжети близьких йому за духом та ідейним спрямуванням літературних творів українських поетів та прозаїків: "Меланхолійний вальс" за новелою О.Кобилянської (1920 р.), "Каменярі" за мотивами поеми І.Франка (1926 р.), "Заповіт" на сл. Т.Шевченка (1934 р.). Вагому роль у справі популяризації національного музичного мис-

тества відіграла також його редакторська діяльність. Він опрацював твори М.Вербицького, В.Матока, І.Воробкевича, О.Нижанківського, С.Гулака-Артемовського, М.Лисенка.

Фортепіанна творчість С.Людкевича 40–50-х рр. охоплює як створення нових композицій (“Парафраза на тему української народної пісні “Ой що ж бо то та й за ворон” або “Похорон отамана” (1942 р.), скерцо “Квочка” (40-ві рр.), “Жалібний марш” (1947 р.), “Старовинний вальс”, Концерт фа-дієз мінор для фортепіано з оркестром, “Балада. Варіації на тему української народної пісні”), так і завершення кінцевих редакцій написаних раніше творів (Фортепіанне тріо фа-дієз мінор, Концерти ре мінор, фа-дієз мінор, Варіації, Концерт ля мінор, “Елегія”, Соната для скрипки та фортепіано). Низку мініатюр раннього періоду автор об’єднав зі створеними пізніше п’єсами в “Сюїту танцювальних жанрів”. Посилення уваги С.Людкевича до жанру інструментального концерту з оркестром (на поч. 50-х рр. написаний також скрипковий Концерт) відбувалось паралельно з плідною працею в симфонічному жанрі (симфонічна поема “Дніпро”, друга редакція “Пісні юнаків”, “Прикарпатська симфонія”, симфонічні поеми “Наше море”, “Довбуш” та ін.). Фортепіанним творам останнього періоду властивий лаконізм піаністичних засобів, а разом із тим – ліризм висловлювання, юнацька задержаність і життєствердний пафос.

Активне розгортання композиторської творчості С.Людкевича в поєднанні з дослідницькою, фольклористичною та громадською діяльністю істотно вплинуло на його фортепіанну музику.

Особливою прикметою української фортепіанної музики традиційно був тісний зв’язок з вокальними, хоровими й оперними жанрами. Такі контакти спостерігаються і в творчості С.Людкевича. Його фортепіанні твори нерідко були начерками, ескізами для майбутніх вокальних, хорових та інструментальних опусів. Передусім музичний матеріал вокальних, оркестрових композицій використовувався у фортепіанних п’єсах. До того ж, фортепіанні та вокально-хорові й інструментальні твори композитора, створені в один період, характеризуються спільними художньо-естетичними й формотворчими засадами. Зокрема, фортепіанна п’єса “Мала романца”, варіаційний цикл “Елегія”, як і хорова обробка “Там, де Чорногора”, відтворюють глибинне проникнення в суть старогалицьких пісень-романсів. “Заколисна пісня” для фортепіано стала прототипом відомого солоспіву “Спи, дитинко моя”, вокальна “Українська баркарола” надала імпульс фортепіанній “Пісні без слів”, а солоспів “Сирітка” – одноіменній фортепіанній п’єсі. У збірник для фортепіано “21 народна пісня” увійшли авторські транскрипції хорових (“Ой, Морозе”) та сольних вокальних (“Ой, співаночки мої”, “Марусенька по саду ходила”, “Ой, кум до куми”) обробок українських народних пісень. На розуміння образного багатства фортепіанної “Балади. Варіації на тему української народної пісні”, специфіки розкриття її трагічного соціально загостреного змісту виразне світло проливає авторська обробка для хору і фортепіано народної пісні “А із ночі, із вечора”. Трагедійність задуму й психологічна образність фортепіанної “Балади” перегукується з вокальними баладами. “Про Бондарівну” і “Про Петруся та вельможну пані”. Народно-жанрові ознаки, наприклад, танцювальну “Чабашку” зустрічаємо у фортепіанних, скрипкових та хорових творах композитора.

Плідна праця С.Людкевича у сфері симфонічної музики значно вплинула на еволюцію жанру фортепіанного концерту. Так, у п’ятдесятих роках паралельна робота над “Прикарпатською симфонією” та Концертом фа-дієз мінор для фортепіано з оркестром визначила спільні тенденції тематизму цих творів. Досить порівняти основні теми першої частини “Прикарпатської симфонії” та першої частини Концерту фа-дієз мінор, характер ліричних частин циклів, побудованих на народнопісенному тематизмі, народнотанцювальну основу рондо-фіналів (у Концерті – “гагілка”, а в Симфонії – полька-“фраєрка”). У симфонічний доробок С.Людкевич вводить і своєрідні “цитати” із фортепіанних творів. Зокрема, деякі п’єси із фортепіанної “Сюїти танцювальних жанрів” органічно влилися в матеріал четвертої частини “Прикарпатської симфонії” (“Лемківська полька-фраєрка”), а “Дівочий хоровод” у перший розділ оркестрової “Симфонієти”. Усе це свідчить, що фортепіанна музика С.Людкевича є невід’ємною частиною його композиторської спадщини.

Фортепіанному доробку видатного митця властива специфічна ознака: працюючи в традиційних для цього інструмента жанрах (концерт для фортепіано з оркестром, варіації, мініатюри тощо), він трактував їх індивідуально, з власної естетичної позиції. Людкевич збагатив національну культуру різноманітними жанрами фортепіанної музики. Він увійшов в історію як один із перших авторів українського фортепіанного концерту, створивши поруч із традиційними тричастинними циклами (Концерти ре мінор, фа-дієз мінор) оригінальну одночастинну композицію на ос-

нові подвійних варіацій (Варіації-концерт ля мінор). С.Людкевичу належить вагома роль у розвитку варіаційного жанру: традиційної теми з варіаціями (“Балада”) і новаторської (яка не має аналогів в українській музиці) масштабної наскрізної побудови з використанням лейтмотиву (“Елегія”). Широкий спектр художньо-образних і технічних завдань поданий у мініатюрах композитора – від дитячого навчального репертуару до складних концертно-віртуозних п’єс.

Фортепіанна спадщина С.Людкевича, різноманітна за жанрами й позначена специфічністю індивідуальних стильових рис, ставить перед піаністом-інтерпретатором досить складні, але, безперечно, цікаві виконавські проблеми.

Фортепіанна музика С.Людкевича, як і вокальна, хорова та симфонічна, відображає світ переживань і почуттів композитора. Вивчення фортепіанної спадщини митця нерозривно пов’язане з іншими жанрами його творчості. Тому віднайдення паралелей, споріднених засобів музичної виразності в більшості випадків дає виконавцю можливість глибше збагнути специфіку його мови, образний стрій творів. На перший план С.Людкевич висував вимогу змістовності, образності виконання й емоційної заангажованості.

Центральним, визначальним елементом виконавського процесу є проблема “автор-виконавець”. Сам С.Людкевич казав: “...Музичний твір взагалі має особливі умови та вимоги для існування і розвитку, відмінні від творів інших мистецтв. Поезія, записана на папері (навіть драма), уже при читанні може бути зовсім зрозуміла і справляти повне враження; картина чи твір архітектури уже сам безпосередньо говорить за себе. Натомість який-небудь, хоч би й найменший твір музики, схоплений штудерно на нотний папір, дає (і то тільки фахівцям) лиш дуже неповне і недостатнє уявлення про свій зміст та красу. Треба щойно конгеніального виконавця, який зуміє зрозуміти красу зачаровану в нотних знаках, а що важливіше – оживити в артистичному виконанні” [1].

Майже століття звучать фортепіанні твори С.Людкевича з концертної естради. Першими виконавцями його фортепіанних творів були чудові галицькі піаністки, що вчилися у Відні, – Володимира Божейко та Галя Левицька (20–30-ті рр.). Знаменною подією в творчому житті композитора стало виконання Марією Вишницькою “Елегії” (квітень 1938 р.) на тематичному концерті старогалицьких пісень. У рецензії на цей концерт видатний композитор і піаніст В.Барвінський відзначав втілення автором глибинного духу старогалицької пісні сучасними засобами фортепіанного письма, відсутність у ньому поверхневого фактурного викладу як самоцілі [2]. Яскраве враження справила на Василя Барвінського “Пісня до схід сонця”, талановито виконана Дарією Каранович-Гординською [3]. У ці ж роки на концертній естраді звучали скрипкові “Чарабашки” (виконавець Юрій Крих, травень 1938 р.), фортепіанне тріо “Ноктюрн” (травень 1938 р.), переклади фортепіанних творів для скрипкового квартету (переклад Богдана Левицького “Перестороги матері”, 16 травня 1937 р.) та для скрипки з фортепіано “Тихий вечір” (квітень 1939 р., у виконанні Євгена Цегельського та Володимири Божейко) [4].

Вагомий внесок у справу популяризації фортепіанних творів С.Людкевича внесли кандидат мистецтвознавства, музикознавець Зеновія Штундер – багаторічна дослідниця всіх аспектів музикознавчої та композиторської спадщини митця, а також виконавці: заслужена артистка України, професор Марія Крушельницька (запис майже всіх творів), народний артист України, професор Олег Криштальський, професор Костянтин Донченко (редагування “Елегії”), заслужений діяч мистецтв України, професор Марія Крих, доцент кафедри камерного ансамблю Роксоляна Залеська (редагування фортепіанних тріо).

30 жовтня 1955 р. у Львові відбулася прем’єра Концерту фа-дієз мінор для фортепіано з оркестром: I ч. виконувала Оксана Кузьмович-Шпот, диригував Дем’ян Пелехатий, а 2 і 3 чч. – Тетяна Лагола, диригент Ісаак Паїн. За спогадами Т.Лаголи, у зв’язку з тим, що Концерт композитором допрацьовувався, було вирішено розділити виконання циклу між двома солістками, тоді студентками консерваторії. Після створення остаточної редакції цього Концерту, у кінці 50-х рр., його виконала лауреат республіканського конкурсу Марія Крушельницька. Вона згадує про можливість за згодою автора (на розсуд виконавця) купюри в репризі фіналу й про ідею піаніста К.Донченка написати на матеріалі побічної теми I ч. невелику сольну каденцію. Прем’єра Варіацій-концерту ля мінор відбулася у Львові 1950 р. (солістка – Рада Лисенко, диригент – Микола Колесса). М.Крушельницька як одна із перших виконавців Варіацій-концерту відзначає, що сам композитор допускав купюри в цьому розгорненому масштабному творі, покладаючись на смак і технічний рівень виконавця. Разом із цим він, за словами професора Марії Крих, дуже поважав повне відтворення авторського тексту. Залюбки виконувались і камерні твори композитора.



Серед перших виконавців тріо “Ноктюрн” – Лідія Крих (фортепіано), Лідія Цюкан-Савицька (скрипка), Роксоляна Залеська (віолончель). Першими виконавцями Тріо фа-діез мінор були Олександра Деркач (скрипка), Марія Крих (фортепіано), Володимир Третяк (віолончель).

До 100-річного ювілею корифея української музики композитор І.Вимер здійснив переклад солоспіву “Спи, дитинко моя” для двох фортепіано, який виконав фортепіанний дует Оксана Попіль – Оксана Шпот. Віддаючи шану геніальному вчителю, заслужений діяч мистецтв України, композитор Богдана Фільц написала “Спомин (Пам’яті С.Людкевича)”, виконаний у концерті до її 60-річчя автором даної книги.

С.Людкевич завжди тішився з виконання своїх творів. Але, будучи найвищою мірою скромною людиною, ставав занадто строгим, часто і несправедливим в оцінці художніх якостей власних композицій. Про це свідчить історія з блискучим виконанням його “Гуморески” в сольному концерті В.Божейко 1931 р.: автор безпідставно охарактеризував цю мініатюру як “малозмістовний і старосвітський твір” [5].

Фортепіанні твори С.Людкевича належать до тієї категорії музичної літератури, що очікують у виконавському варіанті внаслідок глибокого проникнення в творчу сутність авторського задуму. Вони повинні “дозріти” у свідомості виконавця, оскільки нерідко за скромною фактурою, зовнішньо мінімальними (або свідомо спрощеними) технічними засобами приховується глибокий світ людських почуттів, філософських роздумів. Інтерпретація творів С.Людкевича передбачає принципове “співтворство” виконавця і автора, що повинне виражатися в “доповненні” композиторського задуму власним розумінням і світовідчуттям, здійсненні немовби нової редакції. У даному випадку слушною є думка А.Гольденвейзера про важливість відчуття виконавцем внутрішнього змісту, строю й закономірностей твору, про величезну відповідальність, яка лежить на виконавцеві маловідомого твору, коли “погана інтерпретація може бути приписана авторові” [6].

Фортепіанна творчість С.Людкевича ставить перед виконавцем чимало завдань, що витікають із національної своєрідності його музики. Опора на різноманітні жанри українського національного мистецтва внесла в його твори побутовий колорит, створила музичні образи значних узагальнень, втілила засобами фортепіанного письма особливості національного характеру. Глибокий психологізм і проникнення в таїну людської душі притаманний виконанням “Елегії” М.Крушельницькою. Її інтерпретація скерована перш за все на розкриття підтексту старогалицької пісні через образно-жанрові характеристики. Властива стилю С.Людкевича образна конкретність, програмність пов’язані насамперед з побутовою тематикою (“Пересторога матері”, “Сирітка”, “Сюїта танцювальних жанрів”). Манера використання композитором національних особливостей фольклору суттєво впливає на фразування, педалізацію, характер агогіки. Органічні зв’язки пісенних і танцювальних мініатюр С.Людкевича із характерною народно-виконавською практикою вказують на доцільність певних піаністичних прийомів, як, наприклад, відтворення імітацій звучання народних інструментів. Збагачує музичну тканину й майстерність володіння педалізацією для створення колоритних тембрів.

В основі інтерпретації фортепіанних творів С.Людкевича лежить розкриття поліфонічної просторовості інструментальної тканини. Проблема інтонування багатоголосної “хорової” фактури ставить перед виконавцем завдання трактування акордових вертикалей зі своєю інтонаційною перспективою, незалежністю окремих голосових ліній, переосмислення підголоскової поліфонії народного багатоголосся в звичайних типах фактури, відчуття руху голосів та вміння їх зіставити. Поліфонічна насиченість фактури – одна з типових рис творчості композитора – забезпечує наспівність фортепіанного звучання, що виражається не тільки в створенні мелодій широкого дихання, у тривалостях фраз, але й індивідуальному малюнку фігураційного викладу, мелодичній наповненості фактури (як у Ф.Шопена), у заповненні контрапунктом голосів мелодичних “пауз”, створенні враження безперервності кантিলени, наближенні мелодичної лінії до інтонацій людської мови. З наспівним трактуванням інструмента пов’язана проблема артикуляції, осмислення й передачі виконавцем кожної інтонації музичного вислову, прийомів вираження, “промовляння” інструментальної мелодії. Так, у “Листку з альбому” підкреслення кожного мелодичного звука виключає легатне виконання, а “речення” в “Пересторозі матері” підкреслюють короткі мотивні ліги.

Перед інтерпретатором фортепіанних творів С.Людкевича особливо гостро постає проблема форми. Це стосується, насамперед, великих композицій (варіації, концерти) та розгорне-

них мініатюр, де виникає необхідність охоплення цілісності твору, аналізу складових розділів, виявлення й збереження стрункої логічної побудови, уникнення завуальованої калейдоскопічності різних за значущістю епізодів. У таких композиціях проблема формотворення набуває особливої гостроти. І тут інтерпретатор повинен опиратися не стільки на конструкцію в класичному її розумінні, скільки на образно-програмний задум, тобто перекласти процесуальність над архітектоніку. Певною мірою тут можна провести аналогії з великою романтичною формою в спадщині Ф.Шуберта, що реалізується завдяки безпосередній виконавській творчості залежно від емоційного стану інтерпретатора. Класичним взірцем магнетизму володіння часом розгортання форми є інтерпретація сонат Ф.Шуберта геніальним С.Ріхтером. Якщо у виконанні творів віденських класиків піаніст неначе відступає на другий план, підкоряючи свою індивідуальність стилю класичної епохи (т. зв. “об’єктивність виконання”), то в музиці С.Людкевича, на перший погляд, традиційно-романтичний, йому доводиться “оживляти” нюанси фортепіанних барв, “редагувати” багатопланову, часто багатослівну фактуру, поєднувати величезну свободу “суб’єктивного вислову” з простотою й природністю, що не допускають манірності й штучної витонченості.

Для повнішого розкриття задуму творів С.Людкевича необхідно уважно ставитися до авторських указівок. Композитор уникає “сухих” темпових визначень і вони обов’язково розшифровуються й доповнюються образно-художнім “картинним” висловом (типу *flebile*, *misterioso*). С.Людкевич вживає вказівки чисто оркестрового (*quasi Timpani*, *lunga*) чи вокального (*murmurando*) виконавства, допомагаючи цим віднайти потрібні аналоги у фортепіанному звукотворенні. Трактування композитором фортепіано, як винятково наспівного інструмента, підкреслюється значною увагою до мелодичної виразності (*la melodia ben tenuto* в “Листку з альбому”), *la melodia ben marcato e cantabile* в сі мажорній варіації “Елегії”). А основною задачею виконання творів С.Людкевича є *semplice* і *con sentimento*, *espresivo*, глибоке наспівне *legato*. Уточнюючи в більшості випадків характер твору, композитор поруч із цим не нав’язує його інтерпретаторам, вживаючи вказівки *adlibitum*, *quasi cadenza*.

Фортепіанні твори С.Людкевича є вдалим матеріалом у навчально-педагогічному процесі формування й нагромадження професійних навичок, виховання молодшого покоління піаністів. Вони сприяють розвитку виконавської індивідуальності в комплексі технічних та музично-виразових засобів на різних стадіях навчання. П’єси “Стара пісня” та “Сумна пісенька” є корисними зразками в праці дитини над виразним фразуванням, співучим *legato*, у засвоєнні основ поліфонічної фактури. Саме із цією метою їх використав Б.Милич у впорядкуванні навчального репертуару для учнів дитячих музичних шкіл (3 клас ДМШ). “Відкриттям світу дорослого репертуару”, піаністичною та образною мовою, доступною для учнів 5–7 класів, називає ряд мініатюр С.Людкевича (поруч із творами Л.Ревуцького, М.Колесси, Я.Степового) О.Олійник [7]. Вона підкреслює образний психологізм, необхідність тонкої й багатопланової передачі настроїв у “Пісні без слів”, “Колисковій”, опору на традиційні засоби обробки пісень у “Старогалицькій мелодії”. У педагогічний репертуар музичних училищ (ред. Б.Милич, III–IV курси) включена п’єса “Тихий вечір”, що ставить перед виконавцем художні завдання вищого рівня. Фортепіанні п’єси С.Людкевича є цінним посібником у роботі над основними виконавськими прийомами, зокрема в оволодінні кантиленою широкого дихання, мелодизмом і співучістю фактури в цілому, у вмінні чути водночас декілька фактурних пластів, у слуховому контролі над детальною педалізацією, а також нагромадженні найрізноманітніших віртуозних прийомів (“Жалібний марш”, “Мала романца”, “Стакато”, “Танок” (на молдавську тему), “Полька”, “Шумка” та ін.).

У фортепіанній спадщині С.Людкевича різнобічно представлений жанр фортепіанної мініатюри, що відтворює миттєві настрої, раптовий вияв почуттів, інтимні переживання (конкретні авторські присвяти: так, “Заколисна пісня” написана на смерть батька, “Ноктюрн” і “Сюїта танцювальних жанрів” присвячені п. Ользі Юркевич, скерцино “Стакато” – п. Дарії Шухевич, “Застольна” – п. Володимиру Старосольському та ін.) тощо. Композитор звертався до цього жанру протягом усього творчого життя. Образно-змістовні характеристики більшості мініатюр розкриті в узагальнено-програмних назвах: “Пересторога матері” (1898 р.), “Гумореска (Із лекцій фортепіано)” (1917 р.), “Квочка” (40-ві рр.), або жанровій визначеності: “Пісня без слів” (1922 р.), “Романца” (1897–1900 рр.), “Імпровізована арія” (1900 р.), “Заколисна пісня” (1904–1905). Мініатюрам композитора властиві завершеність думки, стрункість побудови, яскравість образів. Це – своєрідні музичні моменти (“Сирітка” (1897 р.)), ліричні імпровізації (“Імпровізована арія”), дра-

матичні поеми (“Парафраза на тему народної пісні” (1942 р.), маленькі трагедії (“Жалібний марш”) (1947 р.), жартівливі замальовки (“Гумореска”), стислий за формою лаконічний афоризм (“Листок з альбому”) (1917 р.).

Фортепіанні мініатюри С.Людкевича тісно пов’язані з романтичними надбаннями в розвитку даного жанру, який у дану епоху прилучився до рангу “високого мистецтва”. Згадаймо пісні без слів Ф.Мендельсона, баркароли, ноктюрни, коліскові Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Ф.Шопена та ін. Хоча низка п’єс С.Людкевича не має авторського визначення “експромт”, “прелюдія”, “музичний момент” та ін., однак характер музичного вислову особливості фортепіанного письма й фактурно-технічних засобів свідчать про їхні зв’язки саме із цими мініатюрами романтичної літератури.

У бесідах із сучасниками С.Людкевич казав: “Виконавство – складна штука, додати свого “я” – але скільки додати?”. Власне діалектичний взаємозв’язок автор-виконавець, рівновага композиторського задуму та інтерпретаторської фантазії є основною засадою складного й цікавого виконавського життя фортепіанних творів С.Людкевича.

Фортепіанні мініатюри С.Людкевича – цікавий і своєрідний жанр творчості композитора. Щільно пов’язані з жанрами й музичною мовою української побутової музики XIX ст., п’єси композитора сприяли трансформації в українській фортепіанній музиці досягнень європейського піанізму. Програмність і національний колорит робили їх доступними й зрозумілими для широких кіл виконавців і любителів музики.

Фортепіанна спадщина Станіслава Людкевича – вагомий розділ багатосторонньої діяльності видатного митця. Вона стала невід’ємною складовою його композиторського шляху й відтворенням прогресивної громадянської позиції. Головним критерієм оцінки фортепіанної творчості корифея української музики є її значущість у загальному контексті розвитку національної музичної культури.

Фортепіанні твори Станіслава Людкевича мають значну історико-культурну цінність. Акумуляючи енергію художнього впливу світового мистецтва, вони відтворюють типові ознаки національного стилю, поєднуючи риси, характерні для аматорського музикування й професійного концертного виконання. Творчість С.Людкевича сприяла залученню ширших кіл любителів музики до фортепіанної гри і, у цілому, піднесенню національного виконавського мистецтва. Сьогодні з історичної перспективи фортепіанна спадщина композитора представляє якісно вищий щабель розвитку української музики (зокрема західноукраїнської, яка до нього була малочисельною, напівпрофесійною). С.Людкевич надає фортепіанному жанру в західно-

Гундер Л. Особливості інтерпретації фортепіанної спадщини С.Людкевича

українській музиці загальнонаціонального значення.

Історична вартість творів композитора безперечна, оскільки вже на початку XX століття вони досягли високого професійного концертно-виконавського рівня.

## НОТОГРАФІЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ С.ЛЮДКЕВИЧА

### Концерти для фортепіано з оркестром

1. Концерт ре мінор, I і II ч. (клавір), 1914–1916 рр., 1930-ті рр., 2-га редакція – 1950-ті рр. – Рукопис.
2. Варіації-концерт ля мінор, 1917 р., оркестровка і 2-га редакція – 1950-ті рр. – Рукопис.
3. Концерт фа-дієз мінор у трьох частинах, кін. 40-х – поч. 50-х рр.

### Варіаційні цикли

1. “Елегія. Тема з варіаціями для фортепіано”, сі-бемоль мінор, 1917–1919 рр.
2. “Балада. Варіації на тему української народної пісні”, соль мінор, 1950-ті рр.

### Мініатюри

1. “Нісенітниця” (QuasiCosaque – polka), соль мінор. 2401. – 1896 р.
2. “Ноктюрн “Готицький” або “Пісня ночі (Гармонія сфер)”, сі мажор. 2.08.1896 р., Ярослав.
3. “Scherzino staccato”, мі мінор. Липень 1897 р., Ярослав.

4. “Сирітка” або “Ein altes Lied” (“Стара пісня”), ля мінор. 2.01.1897 р., Ярослав.
5. “Пересторога матері” (Avertissement de la mere), фа-дієз мінор, 1898 р.
6. “Menuetto giocoso”, соль мінор. 28.02.1899 р.
7. “Старовинна пісня” або “Стара пісня”, ре мінор, біля 1900 р.
8. “Романца” (Romanza), сі-бемоль мінор, 1897–1900 рр.
9. “Імпровізована арія” (Aria impromptu), ля мінор, біля 1900 р.
10. “Скерцо” (Scherzo), ре мажор, біля 1900 р.
11. “Заколисна пісня” (Berceuse), ля мажор, 1904–1905 рр.
12. “Застольна пісня”, ля мінор, 1900-ті рр.
13. “Застольна пісня “Мужицька””, мі мінор, 1900-ті рр. – Рукопис.
14. “Танок (на молдавську тему)”, ре мінор.
15. “Пісня до схід сонця (Із туркестанських мотивів)”, сі-бемоль мажор, 1916 р.
16. “Баркарола”, сі мінор, 1917 р.
17. “Гумореска (Із лекцій фортепіано)”, сі мінор, 1917.
18. “Листок з альбому”, соль-дієз мінор, або “Із лекцій фортепіано. Листок з альбому”, 1917 р.
19. “Пісня без слів”, ля мінор, або “Пісня без слів. Баркарола”, 1922 р.
20. “Кізочка з колядою”, ре мажор, 30-ті рр.
21. “Мала романца”, сі-бемоль мажор, 30-ті рр.
22. “Тихий вечір” (на тему Брамса), сі-бемоль мажор, 30-ті рр., 2-га ред. 12.05.1956 р.
23. “Парафраза української народної пісні “Ой що ж бо то та й за ворон” (або “Похорон отамана”), до мінор, 1942 р.
24. “Квочка. Скерцо”, до мажор, 40-ві рр.
25. “Жалібний марш”, до мінор, 1947 р.
26. “Ноктюрн” до-дієз мінор, 50-ті рр. – Рукопис.
27. “Старовинний вальс”, соль мажор, 50-ті рр. – Рукопис.

### Цикли мініатюр

1. “Сім контрадансів”, 1900-ті рр. – Рукопис.
2. “21 народна пісня для фортепіано”, 1929 р.
3. “Сюїта танцювальних жанрів” 1951–1955 рр.:

- 1). “Старовинний контраданс”, ля мажор, 2-га ред. 19.10.1953 р.
- 2). “Менует”, соль мінор.
- 3). “Дівочий хоровод”, до мажор.
- 4). “Застольна”, до мажор, 2-га ред. 15.10.1955 р.
- 5). “Полька-фраерка” або “Полька лемківська фраерка”, соль мажор, 2-га ред. 24.07.1953 р.
- 6). “Valse lento” або “Valse sentimentale”, сі-бемоль мінор, 30-ті рр.
- 7). “Шумка” або “Гавот”, ре мінор, (2-га ред. “Нісенітниця”, 1896 р.) 30.07.1951 р.
- 8). “Berceuse”, мі мінор.
- 9). “Чабарашки”, ре мінор.

### П’єси в чотири руки

1. Марш “Вар Кочба” або “Єврейський військовий марш”, ля мінор, 1902 р. (авт. переклад з однойменної опери).
2. Марш “Ой, ішли запорожці” або “Запорізький січовий марш” 1909 р.

### Камерні ансамблі за участю фортепіано

1. Тріо “Ноктюрн” для скрипки, віолончелі і фортепіано до мінор, 1905–1911 рр.
2. Тріо фа-дієз мінор для скрипки, віолончелі і фортепіано в трьох частинах, 1920 р., 2-га ред. – 50-ті рр.
3. Соната для скрипки і фортепіано ля мажор в трьох частинах.
4. Варіації для двох фортепіано (кін. 50-х рр.), присвячені дуету Климкових (незакінчений рукопис).

1. Антонович М. Станіслав Людкевич: Композитор, музиколог. – Львів, 1999. – 60 с.
2. Білинська М. Інструментальні концерти С.Людкевича // Музика. – 1982. – №1. – С.7.

3. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). – К.: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літератури УРСР, 1958. – 167 с.
4. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 190 с.
5. Загайкевич М. С.П.Людкевич: Нарис про життя і творчість. – К.: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літератури УРСР, 1957. – 154 с.
6. Історія української музики. – Т.2, 3, 4. – К.: Наукова думка, 1989. – 464 с.; 1990. – 424 с.; 1992. – 614 с.
7. Кашкадамова Н. Грає Марія Крушельницька // Музика. – 1985. – №5. – С.18–19
8. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). – К.: Наукова думка, 1980. – 313 с.
9. Кос-Анатольський А. С.П.Людкевич. – К.: Мистецтво, 1951. – 45 с.
10. Кудрик Б. Історія Галицької музики 1829–1873. – Львів, 1913. – ЛНБ АНУ, Відділ рукоп., ф.9, од. збір. 542. – 60 лист.
11. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів; Стрий, 1931–1934. – ЛНБ АНУ, відділ рукоп., ф.9, од. збір. 546. – 151 лист.
12. Лісещий С. Лисенко і Людкевич // Музика. – 1986. – №2. – С.25–26.
13. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / Упор. З.Штундер). – К.: Музична Україна, 1973. – 515 с.
14. Милич Б. Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва: Навч. посібник. – К.: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літератури УРСР, 1961. – 101 с.
15. Олійник О.С. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наукова думка, 1979. – 107 с.
16. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К.: Муз. Україна, 1974. – 53 с. (Творчі портрети українських композиторів).
17. Старух Т. Музичне мистецтво Львова: Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть. – Львів, 1997. – 168 с.
18. Творчість С. Людкевича: Збірник статей / Упор. М.Загайкевич). – К., 1979. – 204 с.
19. Творчість Станіслава Людкевича: Збірник статей / Редколегія: Ю.Булка та ін.). – Львів, 1995. – 110 с.
20. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. – К.: Музична Україна, 1972. – 159 с.
21. Українська музика: часопис. – Львів, 1937–1939.
22. Штундер З. Станіслав Людкевич: Життя і творчість. – Львів: ПП “Бінар – 2000”, 2005. – Т.1 (1879–1939). – 636 с.

*The article reviews fortepiano work of Stanislav Lyudkevych, it's role in creation of national composer's school in Galychyna in the end of XIX – the first half of XX century and some aspects of performer's interpretation of his fortepiano compositions.*

**Key words:** national art, fortepiano music, performer's, interpretation.

УДК 78.071.2

ББК 85.315.03

Андрій Савка

### ЗНАМЕНИТОСТІ СВІТОВОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОЇ ФІЛАРМОНІЇ (1902–1903 рр.) У СВІТЛІ ТОГОЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ

*У даній розвідці досліджується фортепіанне виконавство на сцені Львівської філармонії у першому концертному сезоні. Простежується роль і місце фортепіанної музики у концертах, показано формування концертного репертуару піаністів. Подано огляд критичних статей, розміщених на сторінках української преси та преси зазначеного періоду.*

**Ключові слова:** Львівська філармонія, фортепіанна музика, критика.

Розквіт фортепіанного мистецтва на межі XIX–XX століть, високопіаністичні здобутки тогочасних видатних виконавців не обминули й Львів, один з європейських культурних центрів, особливою сторінкою, свого роду феноменом у музичній історії якого став перший сезон новоствореної філармонії. Організація даного закладу викликала надзвичайне пошвавлення гастрольного життя, в якому брали участь найіменитіші митці того часу: вокалісти, диригенти, скрипалі і, очевидно, піаністи. У першому сезоні фортепіанна музика була представлена яскраво й багатогранно, про що свідчить присутність на львівській філармонійній сцені зірок з іменами світової слави: Й.Гофмана, Ж.Стойовського, Й.Слівінського, С.Айзенберґера, М.Розенталя, Л.Годовського, Ф.Блюмфільд-Зейслера, В.Курца. Визначним є й той факт, що на

сцені філармонії поряд з іменитими майстрами мали змогу виступати і молоді виконавці, серед них – юний віртуоз, а згодом відомий піаніст М.Горшовський, Г.Морштинівна. Львівська сцена гостинно приймала як місцевих (львівських) музикантів, а також виконавців Польщі, Італії, Іспанії, Австрії, Німеччини, США.

У наукових розвідках, що стосуються даного періоду (Л.Мазепа, Т.Мазепа, Л.Кияновська, Я.Горак, Н.Кашкадамова, Т.Старух та ін.), безумовно згадуються певні факти та імена, хоча дотепер не була ґрунтовно й докладно описана діяльність Львівської філармонії першого сезону. Досі актуальним залишається задіяння великої кількості тогочасних періодичних видань, а саме: львівських україномовних газет “Діло” (О.Бережницький), “Руслан” (Н.Вахнянин); польськомовних: “Wiek Nowy” (Я.Галль), “Gazeta Lwowska” (С.Берсон), “Kurjer Lwowski” (С.Мелінський), “Dziennik Polski” (Я.Скряшдлевський), “Słowo Polskie” (С.Невядомський), “Przegląd” (без автора); а також варшавських “Tygodnik illustrowany”, “Głos”; краківського “Swiat” та чимало інших джерел, що становлять базу дослідження, які здатні значно розширити й поглибити висвітлення цієї теми. Незаперечний інтерес викликає й немусична періодика, оскільки часто містить анонси концертів та критичні статті з відгуками про них. Таким чином, головною метою статті є огляд фортепіанного виконавства у першому концертному сезоні Львівської філармонії в зрізі тогочасної музичної критики. Ця мета ініціює низку таких завдань: а) оглянути фортепіанне виконавство у зазначеному сезоні, зосереджуючи увагу на персоналіях виконавців; б) висвітлити думки критики, що стосувалася концертів фортепіанної музики; в) окреслити культурну спадщину першого сезону Львівської філармонії в галузі фортепіанного мистецтва. Хронологічна послідовність виступів знаменитих піаністів дозволяє відтворити загальну картину кипучого концертного життя Львова, зокрема у сфері піанізму.

Так, уже у двох *інавгураційних концертах* 27 та 28 вересня поряд зі співаками Іреною Богусівною та Олександром Мишугою, диригентами Людвіком Челянським та Генриком Ярецьким брав участь піаніст і композитор **Зигмунд Стойовський**<sup>\*</sup>. Поряд із власною “*Фантазією польською*” для фортепіано з оркестром, артист виконав “*Легенду*” **І.Падеревського**, “*Баладу*”, “*Ноктюрн*” та “*Етюд*” **Ф.Шопена**.

У відгуках львівської преси про виступи артиста в концертах філармонії, З.Стойовського ставлять на одному рівні з І.Падеревським за його технічність та артистизм [1]. Критик у “Dziennik polski” пише: “З.Стойовський відзначився як композитор, значною інтелігенцією та майстерним володінням великою кількістю музичних форм, є при тому наскрізь модерністом. У пошуках власної творчої дороги Стойовський не є ще зрозумілим широким публічним колом. Представлена “Фантазія польська” відіграна композитором з надзвичайною біглистю і бравурністю, шкода тільки, що внаслідок віддаленого розташування фортепіано і через зняту з нього деку, весь голос інструменту втік десь далеко до софітів, замість іти до публіки, чим трохи було зіпсоване враження. Твори Падеревського та Шопена були відіграні майстерно” [7].

У двох Великих симфонічних концертах 16 та 18 жовтня грав польський піаніст, композитор і диригент **Йозеф Слівінський**<sup>\*\*</sup>. Він виконав: *Концерт для фортепіано з оркестром e-moll Ф.Шопена*, *Концерт для фортепіано з оркестром №5 (op.94) А.Рубінштейна*, “*Des abends*” *№1 op.12*, “*In der nacht*” *№5 op.12 Р.Шумана*, “*Етюд Des-dur*” **Ф.Ліста**, “*Auf dem Wasser zu zingen*” **Ф.Шуберта-Ф.Ліста**, “*Ноктюрн*”, “*Вальс*”, “*Мазурку*”, “*Баладу*” **Ф.Шопена**.

<sup>\*</sup>З.Стойовський (1869–1946) з 12 років почав серйозні заняття по фортепіано, гармонії та композиції у В.Желенського. Дебютував як піаніст у п'ятнадцять років, а у вісімнадцять дав повноцінний концерт як виконавець і композитор. Продовжував навчання у Паризькій консерваторії по фортепіано в Л.Діємера та по композиції у Л.Деліба. До еміграції в США (близько 1907 року) З.Стойовський регулярно концертував у Парижі, Лондоні, Берліні, Варшаві, Кракові, Львові. В Америці оселився у Нью-Йорку, викладав фортепіано в Інституті Музичного Мистецтва та давав концерти на території Сполучених штатів, Канади та Південної Америки.

<sup>\*\*</sup>Й.Слівінський (1865–1930). Польський піаніст, диригент та педагог. Навчався у Варшавському музичному інституті в класі фортепіано Р.Стробля, продовжував навчання у Відні у Т.Лешетицького. Дебютував як піаніст 1884 року. У 1888–1890 рр. брав уроки в А.Рубінштейна. Був високо поцінований в Європі, здійснив два гастрольних турне Сполученими Штатами, концертував у Польщі та Росії. З 1918 р. постійно жив у Варшаві, почав усе більше виступати як диригент.



У Польщі Й.Слівінського вважали одним із першорядних піаністів. “Słowo Polskie” описує його гру, “як калейдоскоп, повний розмаїтих скелець на тлі великого таланту та неймовірної техніки” [12]. “П.Слівінський є майстерним піаністом, котрий вміє чарувати слухачів м’якою грою та бравурною технікою і неабияким темпераментом” [8].

У двох Великих симфонічних концертах 30 жовтня та 1 листопада брав участь юний віртуоз, чудо-дитина **Мечислав Горшовський**<sup>\*</sup>. На момент свого виступу у Львові 1902 року М.Горшовському було всього десять років, і в газетах його лагідно називали Мицьо. Хлопчик виконував достатньо серйозні для свого віку твори, заявивши себе одночасно і як композитора. Ось його програма: *Л.Бетховен, Концерт для фортепіано з оркестром C-dur; В.Моцарт, “Концерт коронаційний” для фортепіано з оркестром; Ф.Шопен, “Прелюдія”, “Мазурка”, “Ноктюрн”; Р.Шуман, “З лісових сцен”, “Фантастичний танець”; Й.С.Бах, “Сициліана”; Ф.М.Бах, “Сольфеджіо”; Р.Шуман, “Арабеска”; С.Невядомський, “Мріюче озеро”; Т.Лешетицький, “Джерело”, “Менует” (присвячений М.Горшовському).* У власних композиціях, що увійшли до *“Татранського альбому”*: “Згадка”, “Гірська луна”, “Картинка з альбому” М.Горшовський показує стиль, близький до Шопена. Захоплений критик на сторінках “Руслана” пише: “Дитячим умом обняв він вже концерт Бетговена, і заграє його не лише чисто, але з добрим розумінням, з фразованям, акцентами та знавством. Так само були виконані і інші нумери його програми. В ударах нема ще сили, але вже є кольорит, суть тіні і світла, суть модуляції” [2]. “Мецьо Горшовський є, безперечно дитиною феноменальною. Його музичне відчуття, його поміркованість, його вишуканий смак – в першу чергу вказують, що маємо справу з винятковою особистістю, обдарованою талантами феноменальними. Не говорячи вже про його слух, пам’ять, вражаючу ритмічність гри, як про речі, що складають основу кожної концертної гри... яке розмаїття та поступовість динаміки, виходячої звичайно з урахуванням невеликої дитячої сили! А скільки фантазії в тій малій голові! Як кожна фраза красиво заокруглена, яке відчуття ритміки, яке розуміння будови музичного твору”, – відзначає С.Невядомський [13].

Солісткою Симфонічного концерту 4 листопада була піаністка з Нью-Йорка **Фанні Блюмфіельд-Зейслер**<sup>\*\*</sup>. Вона виконала: *Е.Гріг, Концерт для фортепіано з оркестром a-moll; Г.Літльф, “Скерцо” з концерту d-moll, Таусіг “Восний марш”; Ф.Мендельсон, “Пісня без слів”*. Станіслав Мелінський стверджує, що піаністки такого рівня не чули у Львові із часу виступів тут славетної Терези Каррено [11]. “Ф.Блюмфіельд-Зейслер показала себе не тільки з боку вражаючого техника-віртуоза, але як артистка розумна, поважна й поміркована... Має у forte звучання децю сухе, грає дуже ритмічно і з погляду техніки бездоганно” [15]. Піаністка виступила у залі філармонії також і 7 листопада із сольним концертом.

18 листопада у Львівській філармонії відбувся *Надзвичайний концерт*, участь в якому взяла молода варшав’янка, піаністка, і педагог **Гелена Морштинівна**<sup>\*\*\*</sup>. Усього за сім днів до того, 11 листопада молода артистка дебютувала у Варшаві, у щойно створеній там, як і у Львові, філармонії. На сцені Львівської філармонії у виконанні юної віртуозки прозвучали: “*Фан-*

*тазія c-moll” В.Моцарта, Етюди f-moll і C-dur Ф.Шопена, “Каприс а ля Скарлатті” І.Падеревського, “Концертний етюд” Польдіні, “Арабески” Т.Лешетицького.* “Молоденька піаністка володіє незвичайною, для свого віку, силою удару і значною технікою. Того, що зазвичай називають словом “душа”, у грі ми почути не змогли. Можливо справа тут у виборі репертуару, в якому, в першу чергу можна блиснути технікою. В грі панни Морштинівни віс від фортепіано молодістю та впевненістю”, – зазначає С.Мелінський [10].

9 грудня в концерті симфонічному брав участь польський піаніст, композитор та педагог **Ігнацій Фрідман**<sup>\*</sup>. У Львові Фрідман виконав *Концерт для фортепіано з оркестром Es-dur Ф.Ліста, “Прелюдію”, “Ноктюрн”, Етюди, “Полонез” As-dur Ф.Шопена*. На момент свого виступу у Львові І.Фрідман був ще початкуючим піаністом. Львівська преса на диво бідно представила цей концерт. У сухій замітці у “Wiek Nowy” читаємо: “П.І.Фрідман, піаніст, зарепрезентувався дуже вигідно виконанням концерту Ліста, а також рядом творів Шопена” [18]. Наталь Вахнянин відзначає Фрідманову технічність, проте зауважує, що цього “не достатньо, щоб послужити музиці” [3].

У великому симфонічному концерті 13 грудня львів’яни мали змогу почути гру **Мавриція Розенталя**<sup>\*\*</sup>. А.Рубінштейн, почувши М.Розенталя сказав: “Досі я не знав, що таке техніка”. Унікальна технічна властивість М.Розенталя робити надзвичайно швидкі переноси рук та великі стрибки давала йому можливість виконувати за п’ять хвилин ті твори, які інші піаністи грали за вісім-десять. У Львові М.Розенталь виконав наступну програму: *Концерт для фортепіано e-moll, “Колісанку”, “Вальс” Ф.Шопена, “Над водограєм” Давідов–М.Розенталя, “Тарантєла” Ф.Ліста, “Танець блудних вогників” Г.Берліоза*.

У “Słowie Polskiem” М.Розенталя називають “королем віртуозів”, відзначаючи його неймовірну, доведену до автоматизму техніку: “відомо, що є він піаністом інтелігентним та музикальним. ...Справляє враження якогось мертвого тіла, яке повертається до життя під впливом якогось таємничого електроду, виконує мільярди блискавичних рухів, вражаючих, непомильних, а тим часом душа блукає десь далеко за світом. Для нас вона залишилась незною” [14].

Диригент Львівської філармонії **Генрик Мельєр**<sup>\*\*\*</sup> доволі часто брав участь у концертних програмах і як піаніст. Так 18 грудня відбувся **Композиторський** (авторський) **концерт Г.Мельєра**, на якому прозвучали симфонічні та фортепіанні твори композитора, солістом в останніх виступав сам автор. Було виконано *Концерт для фортепіано з оркестром*

\* **М.Горшовський (1892–1993)**. Піаніст, композитор та педагог. Уродженець Львова, виховувався у музичній сім’ї – першою вчителькою хлопчика була мати. Уже у сім років він займався в професорів консерваторії: по класу фортепіано у Г.Мельєра, теорії – у М.Солтиса, композиції – у С.Невядомського. За порадою Мельєра 1899 року М.Горшовського відправляють до Відня, у клас Т.Лешетицького. Перший музичний твір був написаний та опублікований у Відні, коли композитору було всього вісім років. Постійно гастролював країнами Європи, напередодні Другої світової війни виїхав до Ріо-де-Жанейро. Працював професором по класу фортепіано у Філадельфії.

\*\* **Ф.Блюмфіельд-Зейслер (Блюменфельд) (1863–1927)** уродженка Австрії, піаністка і педагог. У трирічному віці виїхала разом з батьками у США. Розпочала навчання у К.Вольфсона, який пропагував музику Бетховена в Чикаго. Надалі займалася у Відні, з 15 років – учениця Т.Лешетицького, котру в Європі поважали так само, як і Падеревського. У 1883 р. повернулася назад у США. Знана в Америці піаністка. Провела концертне турне Європою та Америкою із Чиказьким симфонічним оркестром. У Львові виступала вперше.

\*\*\* **Г.Морштинівна (1888–1954)**. Піаністка та педагог. Як і М.Горшовський, вважалася на той час чудо-дитиною. Займалася спочатку в Р.Стробля, а з 12 років – учениця Т.Лешетицького. Активно концертувала у Європі, Росії, відвідала з концертами навіть Індію, де вдячні мешканці Калькутти подарували їй фортепіано Steinway. З 1939 року жила і працювала в США.

\* **І.Фрідман (1882–1948)**. Першим вчителем музики був батько, який грав у оркестрі Казимира Гофмана (батька піаніста Йозефа Гофмана), а за короткий час, помітивши здібності сина, він віддав його до професійного педагога Ф.Гживінської (відома в Польщі піаністка і педагог – учителька Айзенбергера). Продовжує навчання у Відні у Т.Лешетицького, за сприяння свого старшого колеги – С.Айзенбергера. Паралельно вивчав музикознавство у Віденському університеті в Г.Адлера. 1904 року триумфально дебютував у Відні, і з того часу почалася його блискуча виконавська кар’єра. Багато концертував по Європі та в рідній Польщі. У 40-х роках доля занесла артиста до Сіднея, де й завершилося його життя. Як композитор І.Фрідман залишив 85 опусів.

\*\* **М.Розенталь (1862–1946)**. Піаніст, композитор та педагог. Уродженець Львова, М.Розенталь розпочав навчання музики з восьмирічного віку. У десять років став учнем К.Мікулі і невдовзі успішно дебютував у Львові та Кракові. 1875 року Розенталь їде до Відня, де стає учнем угорця Р.Йозеффи, улюбленого учня Таусіга і Ф.Ліста. Розенталь був популярним у Парижі, Відні, Берліні, Петербурзі, особисто виступав перед Ф.Лістом. З 1938 року проживав у Нью-Йорку. Гра Розенталя вирізнялася великою біглістю пальців, багатим фразуванням, образним мисленням та надзвичайним тоном.

\*\*\* **Г.Мельєр (1869–1928)** – польський піаніст, композитор, педагог та диригент. Першою вчителькою музики в ранньому дитинстві була бабуся, подальшим навчанням займався батько. Продовжував навчання у Варшавському музичному інституті по фортепіано в Р.Стробля та по композиції у Ж.Носковського. Продовжував навчання у Відні в Т.Лешетицького. Фортепіанний концерт *e-moll* молодого композитора був удостоєний першої премії на конкурсі ім. А.Рубінштейна в Берліні, а фортепіанний концерт *c-moll* – першої премії на конкурсі ім. І.Падеревського у Ляйпцигу. Активно концертував у Європі, Росії та Польщі. Займав посади артистичного директора Варшавської філармонії (1908–1909 р.), директора Варшавської консерваторії (1922–1926 р.). Г.Мельєр був першим серед польських піаністів, хто в хронологічному порядку виконав на концерті 27 етюдів Шопена, представив повний цикл 32 сонат Бетховена, володів надзвичайно об’ємним фортепіанним репертуаром, починаючи від Баха і аж до польських композиторів, своїх сучасників.

*c-moll, Концерт для фортепіано з оркестром e-moll, Парафраз “Старий капраль” С. Монюшка.* У Великому симфонічному концерті 24 січня прозвучали *Концерт для фортепіано з оркестром Es-dur Ф.Ліста, “Інтермеццо” Й.Брамса, “Експромт” К.Сіндінга, “Концертний етюд” М.Мошковського, Транскрипцію “Пряхи” С.Монюшка, Г.Мельцера.*

У замітках львівської преси з нагоди авторського концерту у філармонії в основному читаємо відгуки про Г.Мельцера-композитора і менше, як піаніста-виконавця. Критики одностайні стосовно композиторського таланту концертанта, зазначаючи різножанровість та різноплановість його творів, всесторонню обізнаність у історії та теорії музики, досконале володіння оркестровою. Також відзначають його драматичний талант, глибину почуттів та переживань, що втілюються через музичні твори [4; 19]. Досить вичерпну характеристику дає у своїй рецензії С.Невядомський: *“як піаніст, Мельцер займає таку велику технічну вправність, що може ставити перед собою найскладніші завдання, а власне його творам їх не бракує. Гра його має характер децю нервовий, але є чистою при своїй експозиційності, поважною при своїй рапсодійності та цікавою при надто часто застосовуваних екстремальних ефектів. У будь-кому разі має свою індивідуальність”* [16].

Солістом у Великих симфонічних концертах 3 січня, 23 квітня польський піаніст, педагог, транскриптор і композитор *Леопольд Годовський*<sup>\*</sup>. На момент свого виступу у Львові Л.Годовський уже тривалий час жив у США й викладав у консерваторіях Філадельфії та Чикаго, тому львівська преса трактує його, як американського піаніста. Програма його виступів складалася з таких творів: *П.Чайковський, Концерт для фортепіано з оркестром; Ф.Шопен, “Ноктюрн”, “Прелюдія”, “Етюд”; К.М.Вебер–Л.Годовський, “Рондо”; Л.Годовський–Ліст, Концерт для фортепіано з оркестром A-dur; Ф.Шуберт–Ф.Ліст “Серенада”; Й.Брамс, Варіації на тему Паганіні; А.Рубінштейн, “Мініатюри”.*

Львівська преса відгукнулася про виступи цього музиканта доволі стримано, проте схвально. Критики газет “Руслан” та “Przeгляд” відзначають його вражаючу техніку, проте зауважують брак виконавства, слабкість художньої інтерпретації. Погоджуються з ними й критик “Wiek Nowego”, де зазначається, що Годовський належить до тих піаністів, *“що виконує одночасно два етюди, та здатен за п’ятнадцять хвилин пробігти кілометр на клавіатурі”*, але й зазначає водночас, що це серйозний артист: *“Гра його не проймає до глибини, і не вражає поетичністю чи солодкими мріями, але наділена музичною інтелігентністю та силою. Ідеально точно, легка техніка, звук повний, досконала ритміка – це ознаки його гри”* [20].

10 лютого в концерті симфонічної музики солісткою вечора була *Гелена Оттавова*<sup>\*\*</sup>. У 1902–1914 роках вона утримувала у Львові музичну школу, яка славилася високим рівнем педагогів, артистичним директором школи був Г.Мельцер, теорію, гармонію та історію музики викладав С.Невядомський, також при школі були класи скрипки (Млинарський), хорового співу та фортепіано. Із часу заснування школи артистка провадила активну концертну діяльність у Львові та за кордоном. 1941 року Г.Оттавова виїхала до Варшави, а з 1946 отримала посаду професора фортепіано в Кракові, де й провела решту життя. У концерті Львівської філармонії артистка виконала таку програму: *Е.Г.Зауер, Концерт для фортепіано з оркестром; К.В.Глюк–Згамбатті, “Мелодія”; Г.Мельцер, “Як менуєт”; Годвед, “Куранта”.* Хоча Г.Оттавова й не належала до розрекламованих придворних виконавиць, проте і їй було приділено достатньо уваги на сторінках преси. Наприклад, “Dziennik polski” схвально відгукується про її техніку, проте зауважує недостатньо глибокий та дещо безбарвний тон, а також дещо невдало підібрану програму. Поряд з тим, “Wiek Nowy” відмічає вдале виконання концерту Зауера, од-

\* **Л.Годовський (1870–1938).** Учився у Вишій школі музики в Берліні у В.Брагіля та Е.Рудорфа, а згодом у К.Сен-Санса в Парижі. У ранньому віці почав концертну діяльність (спочатку як скрипаль). Відомий своїми фортепіанними транскрипціями, як один з найвидатніших після Ф.Ліста. Викладав фортепіано в Академії музики у Відні, одним з учнів Л.Годовського був Г.Нейгауз. Його гра і транскрипції мали великий вплив на розвиток фортепіанної техніки та виконавства. Автор праці “Фортепіанна музика для лівої руки”.

\*\* **Г.Оттавова (1874–1948).** Піаністка і педагог, народилася у Львові, де й здобула музичну освіту у музичній школі, у класі Л.Марека – учня К.Мікулі та Ф.Ліста. Продовжувала навчання в консерваторії Галицького Музичного Товариства у Г.Мельцера, а згодом і в Парижі в Ж.Стойовського.

ного з найкращих учнів Ліста, і додає, що концертантка *“показала у своїй грі не тільки дуже добру, рівну й повноцінну техніку, але й наскрізь музикальну душу”* [21].

Два Великих симфонічних концерти 26 та 28 лютого відбулися за участю музиканта зі світовим ім’ям, видатного піаніста *Йозефа Гофмана*<sup>†</sup>. Дводенна програма виконавця в концертному сезоні Львівської філармонії складалася з таких творів: *А.Рубінштейн, Концерт для фортепіано з оркестром d-moll; “Баркарола”, “Полька”; Ф.Шопен, “Ноктюрн” c-moll; П.Чайковський, “Вальс” As-dur; Ф.Шуберт–Ф.Ліст, “Король Лір”, “Марш атинський”; К.Сен-Санс, Концерт для фортепіано з оркестром c-moll; Ф.Шопен, Соната b-moll; К.В.Глюк, “Орфей”; Ф.Шуберт–Тавзіг, “Марш”.* Захоплені відгуки львівської критики стосовно концертів Й.Гофмана заповнили сторінки преси. Автор у “Wiek Nowy” пригадував своє перше знайомство з виконавцем у Кракові, коли той славився чудо-дитиною [22]. Н.Вахнянин у “Руслані” стверджує, що *“Гофман заміняє світу померлого Рубінштейна”* [5]. *“Якщо йдеться про гру, яку можемо називати “великою”, то цей її різновид, який так довго мав свого єдиного представника в особі Рубінштейна, сьогодні отримав заступника, яким є Гофман. Звідки в цьому 27-літньому артистові, який виглядає на 18-літнього хлопця, стільки енергії – не тільки виразовості, але й чуття, що для когось, хто шукає у фортепіанній грі більше конструкції і хотів би біля фортепіано побачити скоріше різьбяр чи скульптора, ніж художника, гра Гофмана просто приголомшує. Питання техніки, навіть такої досконалої, як у Гофмана, розуміється само собою. Залишається тільки враження великої потужної цілісності, а це й є найвище завдання музики”* [9].

Солістом у концерті 9 березня був професор Львівської консерваторії Галицького музичного товариства *Вілем Курц*<sup>‡</sup>. У його виконанні прозвучали: *Й.С.Бах, Токата і фуга та Л.Бетховен, Концерт для фортепіано з оркестром G-dur.* *“З погляду техніки відзначається гра п. Курца надзвичайною досконалістю, як це й личить професору консерваторії. З погляду різновидів цієї техніки на перший план виступає незрівнянне виконання трелі. Що стосується інтерпретації, признати належить п. Курцу без ліку інтелігенції і правдивого почуття стилю”* [23].

У концерті симфонічної музики 10 березня грав польський піаніст, композитор і педагог *Северин Айзенбергер*<sup>§</sup>. У його виконанні прозвучали такі твори: *Р.Шуман, Концерт для фортепіано з оркестром a-moll; Ф.Шопен, “Ноктюрн cis-moll”, “Скерцо h-moll”; Польдіні, “Етюд A-dur”; А.Рубінштейн, “Мазурка і тропак”.* Молодий артист показав себе в концерті

† **Й.Гофман (1876–1957).** Польський піаніст, композитор і педагог, а також інженер-конструктор, винахідник. Гофмана називають єдиним після Ліста піаністом, який володів усіма якостями концертуючого віртуоза. Слухач концертів Гофмана написав про нього: *“мав “все” Рахманінов, мав і Горовіц. Але не мав Рахманінов техніки Гофмана, ані Фрідман гофманівського контролю, Годовський не мав темпераменту Гофмана, ані Горовіц його тону. Гофман об’єднав це все у найдосконалішій формі – те, що інші налічували в спілці – і децю ще, що його відрізняло від решти піаністів – феноменальну здатність інтерпретації того самого твору у різні способи”* [17, с.216]. Батько Гофмана – відомий у Кракові композитор та музикант – був його першим вчителем музики. Після серії концертів по Європі та Америці продовжував навчання в Берліні по фортепіано у М.Мошковського та Г.Урбана по композиції, також займався в Падеревського. У 1892–1894 роках був приватним учнем А.Рубінштейна, котрий, почувши вперше гру Гофмана, сказав, що такого чуда досі історія музики не знала. Й.Гофман активно концертував у Польщі, Європі та Росії, регулярно відвідував США, а з 1939 року постійно мешкав у Каліфорнії.

‡ **В.Курц (1872–1945).** Чеський піаніст та педагог, професор консерваторій Львова, Відня та Праги. Розпочав навчання в Й.Хольфельд. У 1898–1919 рр. був професором консерваторії у Львові, а в 1919–1945 рр. – викладав у Празі. Серед учнів В.Курца – Е.Штоерман, Л.Мюнцер, І.Курцова, В.Барвінський. Редагував концерт для фортепіано g-moll А.Дворжака.

§ **С.Айзенбергер (1879–1945).** Народився в Кракові, у музичній родині. Батько музиканта, він же й перший учитель, грав у театральному оркестрі, диригентом якого був батько іншого видатного піаніста – Йозефа Гофмана. Наступним викладачем С.Айзенбергера стала Ф.Гживінська. У віці восьми років С.Айзенбергер успішно дебютував у театрі з Концертом для фортепіано B-dur Бетховена. З 1893 продовжував навчання в Берлінській консерваторії в А.Ерліха. Незадовго після цього дебютував у Берліні, і його виступ став сенсацією. З 1896 року С.Айзенбергер – учень Т.Лешетицького у Відні. У двох перших десятиліттях ХХ століття він належав до кращих піаністів свого покоління. У 1922 році переїхав до Відня, де викладав гру на фортепіано, а з 1935 року живе в США, де концертував та займався викладанням. З композиторського доробку в С.Айзенбергера є симфонічні твори, сонати, фортепіанні мініатюри.

дуже позитивно й справив приємне враження на публіку своєю технічною справністю та багатством інтерпретації. Як зазначає Н.Вахнянин, “його можна поставити в один ряд з Гофманом і Слівінським, а додати, що Айзенбергер на полях інтерпретації і перевищив двох згаданих артистів. Посідаючи знамениту техніку, Айзенбергер виявив багато поетичного настрою і естетичного смаку, прикмет, котрих ми в меншій мірі замітили іменню у Гофмана. Фразоване у него ясне, барва тонів різномірна, інтерпретація умна і індивідуальна. Концертант визначився як ніжністю, так і силою ударів, ритміка солідна. Фортеп'яни набирає під рукою его дійсного життя – деклямує” [6].

Серед інших виконавців, що брали участь у концертах філармонії, італійський піаніст Сільвіо Рісегарі, молоді місцеві піаністки Лаура Роммелівна та Марта Тужанська, німкеня Берта Маркс-Гольдшмідт, котра виступала концертмейстером П.Сарасате, піаніст Маср-Мар – концертмейстер В.Бурместера, Р.Фріль – концертмейстер Я.Кубеліка, які також виконували і сольні твори, а також молода піаністка Терезита Каррено-Тальян'єстра, донька славної Терези Каррено, котру, до речі, часто плутають з її знаменитою матір'ю.

Отже, лише впродовж першого сезону Львівської філармонії, з ініціативи директора Людвіка Геллера (блискучого антрепренера та керівника, який зумів у надзвичайно короткий час організувати насичене й цікаве музичне життя) феномен даного закладу засвідчують і видатні піаністичні сили, які гастролювали на сцені філармонії. Особливістю та свого роду унікальністю можливістю було функціонування високомайстерного симфонічного оркестру, що давав змогу музикантам виконувати великі концертні полотна. Так, за сім з половиною місяців (тривалість першого сезону) на сцені новоствореної філармонії виступило більше 20 піаністів, дванадцять з яких – знаменитості зі світовою славою. Львівська публіка, окрім сольних речиталів, мала змогу почути у видатних виконавських інтерпретаціях концерти В.А.Моцарта, Л. ван Бетговена, Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Ліста, П.Чайковського, К.Сен-Санса, А.Рубінштейна та інших. Таким чином, філармонія, як концертний заклад, уже в першому сезоні цілком виконала свої культурно-просвітні завдання в поширенні та популяризації музичного мистецтва, у тому числі – фортепіанного.

1. Руслан. – 1902. – Ч.208. – 30 вересня.
2. Руслан. – 1902. – Ч.236. – 1 падолиста.
3. Руслан. – 1902. – Ч.268. – 12 грудня.
4. Руслан. – 1902. – Ч.275. – 21 грудня.
5. Руслан. – 1903. – Ч.37. – 28 лютого.
6. Руслан. – 1903. – Ч.47. – 12 березня.
7. Dziennik Polski. – 1902. – №454. – 29 września.
8. Dziennik Polski. – 1902. – №485. – 17 października.
9. Gazeta Lwowska. – 1903. – №51. – 4 marca.
10. Kurjer Lwowski. – 1902. – №323. – 21 listopada.
11. Kurjer Lwowski. – 1902. – №308. – 6 listopada.
12. Słowo Polskie. – 1902. – №508. – 21 października.
13. Słowo Polskie. – 1902. – №528. – 1 listopada.
14. Słowo Polskie. – 1902. – №606. – 18 grudnia.
15. Słowo Polskie. – 1902. – №547. – 13 listopada.
16. Słowo Polskie. – 1902. – №616. – 18 grudnia.
17. S. Dybowski. Słownik pianistów polskich. – Warszawa SPM: 2003. – 879 s.
18. Wiek Nowy. – 1902. – №436. – 11 grudnia.
19. Wiek Nowy. – 1902. – №444. – 20 grudnia.
20. Wiek Nowy. – 1903. – №457. – 9 stycznia.
21. Wiek Nowy. – 1903. – №487. – 14 lutego.
22. Wiek Nowy. – 1903. – №502. – 4 marca.
23. Wiek Nowy. – 1903. – №509. – 12 marca.

*The article investigates piano execution on the stage of Lviv philharmonic society in the first season. One can trace the role and place of piano music in concerts and see the formation of pianists' concert repertoire. We have also provided a review of critical articles that appear on the pages of press of the corresponding period.*

*Key words: Lviv philharmonic society, piano music, criticism.*

УДК 787.1:78.087.1

ББК 85.315.54

Ореста Когут

## СКРИПКОВІ ШТРИХИ ЯК ЗАСІБ АРТИКУЛЯЦІЇ В СОНАТАХ І ПАРТИТАХ Й.С.БАХА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

*Проблема інтерпретації творів Й.С.Баха є винятково актуальною для сучасників. Адже музична спадщина цього видатного композитора XVIII сторіччя переживає справжнє відродження, виконується багатьма музикантами, при цьому кожен прочитує й інтерпретує її по-своєму.*

*У даній статті розглянуто артикуляційно-виконавські можливості техніки смичка, що зумовлюють різноманітність трактування скрипкових творів Й.С.Баха.*

*Мета статті – привернути увагу молодих музикантів-виконавців до пошуку своєї інтерпретації на основі досконалого вивчення основних, фундаментальних скрипкових штрихів на прикладі Сонат та Партит Й.С.Баха для скрипки соло.*

*Ключові слова: інтерпретація, штрихи, артикуляція, звучання, авторський текст, редакції.*

Проблема стилістично вірного трактування Сонат і Партит Й.С.Баха для скрипки соло була й залишається актуальною. Кожне наступне покоління відкриває в цих творах нові, досі незнані грані художнього змісту і форми, а закладені в них можливості індивідуального виконавського прочитання справді безмежні.

Своєрідність поліфонічного письма Й.С.Баха зумовлена самою природою скрипки, яка лише обмеженою мірою відтворює густу багатоголосу тканину, для втілення конкретної художньої ідеї необхідно осмислити окремі грані виконавської техніки, зокрема штрихової.

У більшості скрипкових шкіл, а також у роботах із теорії скрипкового мистецтва штрихи розглядаються лише як один з елементів скрипкової техніки. Щодо виразової, змістовної ролі скрипкового штриха, вони згадуються як ілюстрація особливостей механізму руху смичка. Саме такий підхід характерний не тільки для скрипкових шкіл XIX ст. (Беріо, Шпор, Давид), але й у методиці видатних педагогів-скрипалів XX ст. (Л.Ауер, К.Флеш). Подальші узагальнення базуються на основі положення артикуляційної теорії І.Браудо [1].

Усвідомлення артикуляційних закономірностей бахівської музичної мови дозволяє поглянути по-новому на проблему вивчення скрипкових штрихів, вирішення якої базується на признанні провідної ролі артикуляційної функції скрипкового штриха для розуміння його художньо-виразового значення.

Оскільки специфіка скрипкового звукодобування безпосередньо пов'язана з рухом смичка, “вимова” скрипкової музики насправді висуває на перший план проблему штрихів. Як пише С.Фейнберг, “штрихи смичкових інструментів можна назвати “видимим диханням” музики. Не відриваючи очей від правої руки скрипаля, можна слідкувати за рухом самої музики, за напругою, спадом і зміною звукових образів” [6, с.191]. А Готліб вважає, що “вибір того чи іншого штриха цілком залежить від музичного змісту і його трактування виконавцями. Робота над штрихами – це уточнення музичної думки, віднайдення найбільш вдалої форми її завершення” [2, с.64].

Смичкові інструменти та техніка виконання на них мають величезні артикуляційно-виконавські можливості, зумовлені насамперед невичерпними штриховими ресурсами смичка. Саме Браудо вважав, що артикуляція – це “мистецтво виконувати музику з тою чи іншою мірою розчленування чи зв'язності її тонів” [1, с.3]. Звідси випливає вагомий для теорії смичкового виконавства висновок про те, що власне артикуляційні якості того чи іншого скрипкового штриха стають визначальними для його вивчення й застосування.

Творчість кожного композитора має свій колорит, свій індивідуальний штриховий “портрет”. Це можна віднести й до самого виконавського мистецтва, де кожна епоха вносить свій вклад у розвиток виконавського стилю, встановлює свої критерії, де кожний видатний музикант-виконавець, по-своєму втілюючи авторські задуми, використовує й збагачує штрихові можливості скрипки. Проте навіть найдосконаліше володіння артикуляційно-штриховими можливостями інструмента ще не гарантує скрипалеві художню переконливість того чи іншого штрихового вирішення. Стилійстично достовірна в штриховому відношенні інтерпретація може виникнути лише тоді, коли виконавець зуміє зрозуміти й передати в живому звучанні артикуля-



ційні закономірності стилю даного композитора. Очевидно, що артикуляція Моцарта ставить перед художником-інтерпретатором інші завдання й розкриває інші можливості, аніж артикуляція Бетховена чи Баха.

Як відомо, в основі бахівської музичної інтонації лежить мотив – головний “будівельний матеріал” бахівської поліфонії. Серед розмаїття мотивів, що розгортаються в єдиному мелодичному русі, можна виділити кілька характерних груп. Згідно з висновком Браудо, у музиці Баха панують мотиви ямбічного нахилу. Для таких мотивів характерний збіг початку мотиву зі слабкою долею (затактом), а закінчення – з внутрімотивною кульмінацією мотиву (сильною долею). Типовою артикуляцією ямба буде відділення затактової, слабкої долі мотиву від сильного, кульмінаційного закінчення. Серед мотивів ямбічного характеру можна виділити групу розширених мотивів, в яких збільшується протяжність затактового початку, який виконується, як правило, зв’язно.

Протилежний за своїм змістом мотив – хорей – починається зі сильної долі й закінчується на слабку. Основною формулою висловлювання хорей є зв’язування обидвох частин мотиву артикуляційною лігою, що підкреслює м’якість, пластичність загального звучання. Значно рідше бачимо “обернене” застосування ямба і хорей, котре пом’якшує мужній, чіткий характер ямба й надає більш рішучого характеру звучанню хорей, згладжує контраст між ямбічними і хорейними нахилами інтонацій у процесі розвитку мелодичного руху.

Хорейні мотиви в чистому вигляді зустрічаються в Баха дуже рідко. Частіше вони включені до більш складного тричленного мотиву, в якому є затактова ямбічна ланка, сильна доля, що є водночас ямбічною кульмінацією й хорейним початком, і, нарешті, заключна ланка – слабка, безударне хорейне закінчення.

Прямий спосіб артикуляції таких мотивів повинен підкреслити енергійність, активність звучання затактової ланки, відділеної від основного мотиву, та цілісність, м’якість хорейного закінчення. При “оберненому” способі висловлювання ямбічний початок звучить зв’язно й з’єднується з кульмінацією мотиву, а хорейне закінчення від неї відділяється. Переплетення таких груп мотивів, їх різні види, поєднання, артикуляційні варіанти й створюють музичну тканину бахівських творів.

При вирішенні тих чи інших артикуляційних проблем виконання слід також урахувати зв’язок мотиву як основної смислової складової бахівської музичної інтонації з конкретним художнім образом або емоційним станом. Виконавський аналіз значення того чи іншого мотиву може ґрунтуватись на використанні аналогічних мотивів у різних жанрах вокальної (текстової) музики. Як писав Швейцер, “знання бахівської звукової мови цінне і для інтерпретації інструментальних творів. Багато п’єс із “Добре темперованого клавіру”, зі скрипкових сонат чи Бранденбурзьких концертів “заговорять”, якщо зрозуміти значення окремих мотивів, подібні до яких є в кантатах з текстом” [7, с.357]. За Швейцером у Баха є мотиви кроків (спокійні, сильні або невпевнені, слабкі), мотиви тривоги, радості, скорботи, страху, спокою; є також живописні, зображальні мотиви.

Розглянувши штрихові та артикуляційні закономірності бахівського скрипкового одноголосся на прикладах деяких частин із Партити ре мінор для скрипки соло, бачимо різні редакції даних частин (Давид, Флеш, Мострас). Стає зрозумілим, що багаточисленні редакторські штрихові рекомендації (особливо Давида, меншою мірою Флеша) іноді вступають у протиріччя з указаними вище артикуляційними закономірностями бахівської музичної мови, викривляють зміст музичного мотиву. Такі негативні моменти редакцій впливають, як правило, через прагнення пристосувати авторський текст до певного стильового напрямку в скрипковому виконавстві або ж полегшити (редакція Флеша) технічний бік виконання, жертвуючи при цьому деякими артикуляційними деталями оригіналу.

Розглянемо принципи артикуляційно-штрихові закономірності бахівського стилю.

Бахівський одноголосний мелодичний рух невичерпний у своєму художньому змісті завдяки багатоплановості, багатству внутрішніх подій, котрі, тим не менше, відбуваються неначе попутно. Мелодична лінія весь час спрямована вперед, розвиваючись безперервно, цілісно, ніби на одному диханні. Зіткнення різних мотивів, що утворюють інтонаційні, ритмічні, динамічні контрасти, які виникають в процесі лінійного руху немовби додаткові голоси, усе це не відмінює головного спрямування мелодичного бігу, а тільки збагачує й розвиває одноголосну горизонталь. Ре-

дакторські штрихи навіть тоді, коли вони намагаються відтворити якісь моменти внутрішньої структури руху, нерідко, а часто саме у зв’язку із цим бажанням, позбавляють мелодичну лінію цього багатства, цієї багатоплановості. Мелодичний рух дробиться, втрачає єдину мету.

Артикуляційні ознаки бахівської мелодики є такими ж невід’ємними її властивостями, як і метро-ритмічні чи ладово-інтонаційні якості. Артикуляція в музиці Баха закономірно зумовлена самою структурою музичної інтонації, художньо-смісловим змістом, усім комплексом виразових засобів бахівської музичної мови.

Бахівська артикуляція одноголосної мелодики здійснюється на скрипці в основному за допомогою двох скрипкових штрихів – легато і деташе, що найчастіше зустрічаються в різноманітних штрихових варіантах і комбінаціях. Ці комбінації не є випадковими, вони послідовно віддзеркалюють внутрішню структуру мелодії, співвідношення між мотивами.

У бахівському мелодичному русі один і той же штрих стає біфункційним в артикуляційному сенсі. Це означає, що за допомогою одного й того ж штриха виконавець повинен виявити властиві даній музичній інтонації артикуляційні якості і сполучення, і розділення. Так, наприклад, якщо в ході мелодичного руху (одноголосся, що виконується за допомогою деташе) виникають ніби додаткові голоси (Алеманда з Партити ре мінор, т.б), то в такому випадку єдиний штрих деташе повинен забезпечити не тільки зв’язність звучання всередині одного голосу, але й артикуляційно підкреслити появу нового, тобто відділити приховані голоси. Біфункційність легато частіше виникає в таких епізодах музичного руху, коли, виконуючи артикуляційне “завдання на розділення”, цей штрих повинен одночасно забезпечити зв’язність звучання спільної мелодичної лінії. Прикладом може бути Дубль до сі мінорної Алеманди з першої Партити, котрий у цілому витриманий як рух попарно залігованих шістнадцятків. Чітке відділення одної пари від другої не повинне перешкоджати відчуттю безперервності, плинності мелодичного потоку.

Бахівське скрипкове одноголосся вимагає різностороннього володіння протилежними артикуляційними засобами сполучення й розділення. Там, де одноголосний рух переважає протягом усієї частини, вимога єдності й цілісності мелодичної лінії зумовлює використання “наближених” зон тої чи іншої артикуляційної якості навіть для показу артикуляційних контрастів. Значить, у таких випадках можуть бути використані, головним чином, штрихи суміжних артикуляційних груп. Тим не менше, така штрихова “економність” не означає послаблення внутрішньої напруги мелодичного розвитку. Скоріш навпаки, відома обмеженість використовуваних засобів посилює це напруження, допомагає виконавцеві відтворити внутрішнє багатство й розмаїття мелодичних співвідношень, багатоплановість мотивної структури, забезпечуючи водночас цілісний, безперервний характер розвитку бахівської одноголосної мелодичної лінії. В окремих частинах із сі мінорної та мі мажорної Партит можна відзначити загальний зсув у бік більш віддільного і гострого вислову, а також певне загострення артикуляційних контрастів. Це пояснюється яскраво вираженим танцювальним характером музики (наприклад, Буре з Партити сі мінор), що проявляється в підсиленні характерного ритму, у більшій чіткості мелодичного малюнку. Коротка розділююча артикуляція рельєфно виявляє чіткість і танцювальну пружність ритміки, а артикуляційні контрасти стають певною мірою опосередкованим відображенням характеру тих танців, яким зобов’язані своїм походженням ці частини.

В одноголосних епізодах із Сонат також слід відзначити певне розширення меж артикуляційних відтінків звучання. Проте в основі такого посилення артикуляційних контрастів лежать інші причини. Це пов’язано із загальним збільшенням масштабів звучності, більшою протяжністю в часі таких частин, більшим смісловим навантаженням. Крім того, на характер висловлювання в таких епізодах суттєво впливають деякі особливості бахівського скрипкового багатоголосся.

Усі частини Сонат і Партит для скрипки соло, написані Бахом, можна умовно розділити за характером поліфонічного викладу на три типи.

Перший тип скрипкової поліфонії Баха – скоріш перехідна, проміжна форма, в якій одноголосний розвиток досягає такої сили, що утворює в процесі свого руху не тільки приховані голоси, але й цілі звукові комплекси, в яких приховані голоси стають в якийсь момент реальними, щоб згодом наново злитися в одноголосому звучанні. У такому плані викладені перші частини соль мінорної і ля мінорної Сонат, Алеманда із сі мінорної Партити. Головний прийом викладу полягає в тому, що мелодичний рух розвивається імпровізаційно від одної акордової стійкості

до іншої. Це створює враження схвильованого драматичного монологу, де напруження звучання підсилюється контрастом між мелодичним рухом та акордовими кульмінаціями. Акорди можуть мати функцію гармонічної підтримки (Адажіо із Сонати соль мінор) або служать засобом переводу мелодії з одного голосу в інший. Дуже часто в акорді відбувається перехід одного й того ж голосу в інший регістр, тобто зберігається одноголосний рух [5, с.11]. В інших випадках акорд не тільки допомагає вступові другого голосу, що продовжує мелодичний рух попереднього, але й приводить до явного двоголосся. Вирішальною ознакою даного типу поліфонічного викладу є безумовне панування розвиненої одноголосної мелодики, а випадки виникнення коротких епізодів багатоголосного звучання лише підкреслюють перехідний характер цієї поліфонічної структури.

Другий тип бахівської скрипкової поліфонії представлений у циклі Сонат і Партит такими частинами, як Сіціліана із Сонати соль мінор, Сарабанда з Партити сі мінор, Анданте із Сонати ля мінор, Лур із Партити мі мажор.

Для цього типу скрипкової поліфонії характерний більший розвиток багатоголосної тканини. Однак одночасне звучання кількох мелодичних голосів зустрічається тут доволі рідко. Частково це можна пояснити специфікою скрипки як переважно гомофонного інструменту, але таке пояснення далеко не вичерпне. Стиль викладу, при якому використовується засіб чергування різних голосів, причому вступ одного голосу ніби зупиняє звучання іншого, характерний не тільки для скрипкової поліфонії. Таке явище можна назвати однією із суттєвих якостей бахівської поліфонічної мови як “принцип комплементарної ритміки” [3, с.221]. Специфіка скрипки проявляється швидше в тому, що голос, котрий припиняє свій рух, не може, як правило, зберегти звучання, і за необхідності може лише ніби в подумках продовжуватися слухом. Найчастіше Бах враховує реальні можливості інструменту й виставляє у відповідному голосі паузи. У деяких випадках його запис набуває явно умовного характеру, особливо, якщо мати на увазі сучасну конструкцію скрипкового смичка. Подібну умовність відзначимо навіть у записі двоголосся (Сарабанда з Партити сі мінор, т.13).

У тих випадках, коли реальні можливості скрипки дозволяють зберегти за допомогою протяжної з'єднувальної артикуляції звучання кількох голосів, буквально прочитання авторського тексту є необхідним. На жаль, доволі часто можна почути, як виконавець, зосередивши свою увагу на звучанні верхнього мелодичного голосу, знівельовує решту голосів, залишає їх недозвученими.

Слід відзначити, однак, що при аналізі низки епізодів постає питання, як правильно розшифровується авторський запис багатоголосся. Вагоме спостереження зробив В.Рабей: “...ліги в багатоголосному викладі є ознакою відповідності нотного запису реальному звучанню, оскільки всі голоси повинні бути витримані повною мірою згідно з вписаною тривалістю нот. У той же час відсутність ліг свідчить про умовність нотного запису, оскільки автор у цих випадках не уточнює фактичної тривалості контрапунктуючих голосів” [5, с.99]. Це правило, відкрите В.Рабеєм, не завжди може бути виконане (Сарабанда з Партити ре мінор, тт.8–9, Сіціліана із Сонати соль мінор, тт. 16–17 і т. д.), однак важливість таких артикуляційних вказівок в озвучуванні поліфонічної тканини не викликає жодних сумнівів.

Вимова бахівського скрипкового багатоголосся залежить від мелодичних співвідношень, що виникають як усередині одного голосу, так і між різними голосами. При цьому вирішального значення набуває артикуляція провідного мелодичного голосу, що впливає на артикулювання решти голосів відповідно до “принципу одночасної єдності і контрасту контрапунктуючих голосів” [4, с.24–25]. Як правило, за допомогою артикуляційних засобів створюється єдиний характер звучання всієї поліфонічної тканини, а за наявності рівноправних голосів, поєднаних на основі імітаційного принципу (Лур із Партити мі мажор) підкреслюється єдиний спосіб повторювання інтонації. Артикуляція закономірно зумовлюється як структурними й інтонаційними особливостями кожного голосу, так і характером поліфонічних зв'язків.

Для виявлення такої багатфункційної і “вертикально-горизонтальної” артикуляції виникає потреба використання спеціальних штрихів, що поєднують у собі близькі, а часом і протилежні артикуляційні можливості. Прикладом може бути Анданте з ля мінорної Сонати, де широким мелодичним диханням основної музичної інтонації підкреслене й ритмічним супроводом другого голосу. Одночасне виконання мелодії і супроводу змушує скрипача використати особли-

вий штрих, що не відноситься ані до легато, ані до нон легато. За способом виконання він найближчий до портато, з тією різницею, що періодичне посилення натиску смичка, типове для портато, відводиться не для динамічного підкреслення окремих нот у легато, а на озвучування нижнього голосу при збереженні рівної й зв'язної мелодичної лінії у верхньому. Хоча Анданте за характером поєднання голосів є унікальним явищем у всьому циклі Сонат і Партит, штрих, породжений цією незвичайною артикуляцією, може бути використаний в інших епізодах із більшим насиченням поліфонічної фактури.

До третього типу скрипкової поліфонії Баха відносяться ті частини Сонат і Партит, які написані в найбільш складній поліфонічній формі. Це три фуги із Сонат і Чакона з ре мінорної Партити.

Основна особливість скрипкових фуг Баха щодо їх поліфонічної структури – відсутність розвиненого протискладу. Ця особливість багато в чому зумовлена “гомофонною специфікою” скрипки. У соль мінорній фузі обмеженість протискладу компенсується інтенсивністю одноголосного руху, що стає певною мірою своєрідним тематичним матеріалом. У ля мінорній фузі це компенсується, головним чином, розширенням двоголосних зіставлень в інтермедіях, де, часом утворюючи нові інтонації, розробляються окремі “урипки” теми. У грандіозній до мажорній фузі використані обидва прийоми.

У середній частині ля мінорної фуги бачимо зіставлення проведення теми в прямому й оберненому вигляді. У до мажорній фузі обернений виклад теми утворює фактично другу експозицію. Це означає, що обернення теми трактується, по суті, як нова тема, що проходить у всіх чотирьох голосах фуги за всіма правилами експозиційного викладу. У цьому випадку Бах зберігає єдину артикуляцію теми та її обернення, що безумовно сприяє більшій цілісності всієї форми фуги.

Для аналізу штрихових проблем скрипкової поліфонії найбільш розвиненого типу велике значення має питання артикулювання скрипкових три- і чотиризвучних акордів. Як відомо, через зміну форми підставки, більш опуклої, як у часи Баха, і конструкції смичка, що втратив дугоподібну форму трості, сучасному скрипалеві під час виконання акордів приходиться долати значні труднощі. Так постає проблема виконання бахівських скрипкових акордів та акордових послідовностей, а також пов'язана з нею проблема розшифрування авторського запису три- і чотириголосних співзвуч, коли на фоні витриманих звуків контрапунктуючих голосів проходить рух мелодичного голосу.

При розгляді різних способів виконання акордів у повільних частинах Сонат і Партит найбільш доцільним видається необхідність арпеджованого виконання акордів у повільному темпі (Граве із Сонати ля мінор, Алеманда з Партити сі мінор, т.1; Сіціліана із Сонати соль мінор, т.5; Адажіо із Сонати соль мінор, т.10 тощо). При цьому арпеджування акорду виконується, як правило, таким чином, щоб звучання мелодичного голосу потрапляло на сильну або основну долю такту, а решта коротких звуків акорду не порушувала загального характеру музики. Протяжність звучання середніх голосів акорду не повинна значно скорочуватись порівняно з авторським записом, якщо це дозволяють можливості скрипки. Загальний характер музики повільних частин, а також функційне значення акордів як фактора зв'язку, з'єднання різних уривків і пластів мелодичного руху визначають пластичність і єдність звучання арпеджованого акорду. Найбільш вживаним штрихом для такого способу виконання може бути скрипковий штрих, що нагадує скрипкове легато під час гри на кількох струнах. При цьому виключається поява різких динамічних й артикуляційних акцентів усередині акордового співзвуччя.

Виконуючи акорди на трьох струнах у швидкому темпі, можна домогтись одночасного звучання всіх нот акорду, якщо цьому не заважають аплікатурні моменти. Необхідність такого артикулювання викликана кількома причинами. У танцювальних частинах Партит гостро, ритмічно точно й зібране звучання акорду зумовлене самою танцювальною природою (Буре з Партити сі мінор, т.21). Компактне, одночасне звучання всіх голосів, що утворюють у фугах акорд, необхідне у зв'язку з вимогами голосоведення. Арпеджоване виконання акордів у тих випадках, коли тема проводиться в одному з голосів, або ж коли в інтермедії використовується тематичний матеріал, викривляє ритмічний та інтонаційний малюнок теми, її звучання стає суєтним, алогічним.

Щоб досягти одночасного звучання всіх звуків акорду, необхідно оволодіти спеціальним скрипковим штрихом, котрий дозволяє отримати цілісне звучання акорду як при рухові смичка вниз, так і вгору. При виконанні окремих акордів даний штрих буде наближатися характером прийому до штрихів типу мартеле, а при виконанні акордових послідовностей, що утворюють зв'язний мелодичний рух у кількох голосах, характер штриха буде змінюватися в бік до маркованого деташе.

Одночасне звучання всіх звуків чотириструнного скрипкового акорду практично нездійсненне, проте, цілком можливе таке їх арпеджування, котре б імітувало одночасність звучання всього акорду. Для цього необхідні певні умови, зокрема порівняно рухливий темп, зручне розміщення акорду з точки зору скрипкової аплікатури, відповідний характер музики, що допускає виконання акордів із чітким акцентом і на достатньо високому динамічному рівні. Штриховий прийом повинен забезпечити їм миттєве підключення решти звуків акорду до початкового звучання з тим, щоб на слух весь акорд сприймався компактно. У цьому випадку потрібний короткий, гострий артикуляційний штрих з активною опорою на мелодичні звуки акорду, проте без характерної для мартеле атаки звуку на початку акорду, щоб не відривати його від решти співзвуччя.

Якщо в послідовності три- або чотиризвучних акордів голоси рухаються в різному ритмі (Фуга із Сонати соль мінор, т.38), цей спосіб не може бути застосований. Бах сам підказує правильний спосіб виконання таких епізодів, як це бачимо у Фузі із Сонати до мажор (тт.184–185), надаючи запис реального звучання триголосся при витриманому нижньому голосі. Очевидно, враховуючи тут чергове проведення теми, Бах вважав за необхідне точно зафіксувати потрібне звучання.

Особливий спосіб артикулювання акорду виникає тоді, коли тематичний матеріал фуґи розміщується в нижньому голосі. Звичайне виконання (арпеджування акорду знизу вгору) протирічить тут логіці голосоведення й призводить до інтонаційного викривлення теми. Логічною й оправданою є зворотна артикуляція акорду, широко вживана Г.Шерінгом і на яку іноді вказується в редакції К.Мостраса. Очевидно, що й при зворотному способі акордового звукобудування слід прагнути до максимального цілісного звучання всього акорду, щоб не порушувати мелодичної лінії ведучого голосу.

Як бачимо, і під час виконання у швидких темпах акордових послідовностей у скрипковій поліфонії Баха проблема акордової артикуляції вирішується, перш за все, залежно від функціонального значення того чи іншого акорду, з позиції “пріоритету” значення лінійного, мелодичного розгортання поліфонічної тканини, тобто відповідно до основних закономірностей бавівської музичної мови. Вияснення конкретних артикуляційних вимог, які ставляться до звучання кожного акорду сукупністю музично-образного змісту, й особливостей поліфонічного стилю викладу визначає сенс і спосіб виконання того чи іншого штрихового прийому.

У більшості редакцій артикуляція тематичного матеріалу фуґ переживає суттєві зміни порівняно з авторською. Таке викривлення викликане прагненням спростити техніку виконання, пристосувати текст фуґ до вимог виконавської зручності. Аналізуючи редакції соль мінорної фуґи, бачимо, що майже всі редактори пропонують однаковий артикуляційно-штриховий варіант виконання. Усі звуки теми виконуються стакато, причому дві шістнадцятки рекомендується виконувати за допомогою скрипкового стакато, тобто на один смичок. Крім вимоги зручності в основі такого вирішення лежить необхідність збереження єдиного артикуляційного характеру всіх звуків теми. Однак справжня артикуляція теми, що складається з вісімок і шістнадцяток (при цьому вісімки на початку теми повторюють один і той же звук), повинна забезпечити ритмічну однорідність звучання. Найближчою до авторського тексту й характеру теми є редакція Ауера й співзвучна з нею редакція Мостраса, де передбачається відокремлене виконання двох шістнадцяток теми активним деташе.

Можна дійти висновків, що за останні десятиліття ставлення до виконання барокової музики, зокрема творів Й.Баха, переживає бурхливі зміни, викликає творчі пошуки молодих талановитих виконавців. Повернення до першоджерел є поширеним явищем. Не маючи українського видання уртексту, Сонати і Партити Й.С.Баха, у редакції Мостраса користуються популярністю і донині, оскільки редакторські позначки не заслоняють уртексту й виконавець може на свій розсуд вибрати штрихи, які найкраще, на його думку, відповідатимуть артикуляційним вимогам при розкритті суті шедеврів барокової музики – творів Й.С.Баха.

1. Браудо И. Артикуляция. – Л.: Музгиз, 1961. – С.3.
2. Готлиб Л. Основы ансамблевой техники. – Л.: Музыка, 1971. – С.64.
3. Курт Э. Основы лениарного контрапункта. – Л.: Музгиз, 1931. – С.221.
4. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха. – М.; Л.: Музгиз, 1948. – С.24–25.
5. Рабей В. Сонаты и партиты И.С.Баха для скрипки соло. – М.: Музыка, 1970.
6. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1965. – С.191.
7. Швейцер А. И.С.Бах. – М.: Музыка, 1965. – С.357.

*The problem of interpretation of J.S.Bach's works is exclusively actual nowadays. The XVIII century great composer's musical heritage undergoes a true renaissance and is performed by very many musicians, every musician interpreting it in his own way.*

*This article deals with the articulatory and performing possibilities of the bow technique.*

*The idea of the article is to help the young interpreters to find their individual style of interpretation on the basis of violin characteristics. And this has already been done on the material of J.S.Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin.*

*Key words: interpretation, features, articulation, sound, manuscript, correction remarks.*

УДК 787.1.087.2:786.2

ББК 85.315.54

Оксана Бахталовська

### ВИКОНАВСЬКИЙ СТРУКТУРНО-СМИСЛОВИЙ АНАЛІЗ (НА ПРИКЛАДІ “УКРАЇНСЬКИХ ДУМОК” ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО)

*У статті вперше розглядаються “Українські думки” для скрипки і фортепіано В.Безкоровайного в контексті нових методологічних засад розвитку художнього комплексу формування виконавського апарату за допомогою структурно-сміслового аналізу. Визначається національний різновид жанру думки в українській скрипковій музиці. Засобами аналізу висвітлюються жанрово-стилістичні особливості композиторського почерку В.Безкоровайного. Стаття вирішує проблеми дидактичного, пізнавального та аналітичного порядків, спрямованих на збагачення виконавсько-педагогічної практики.*

*Ключові слова: думка (жанр), структурно-смісловий аналіз, національна романтична лірика, В.Безкоровайний.*

У контексті розвитку нових педагогічних пошуків виховання скрипаля-професіонала щораз важливіше місце посідають інноваційні методики, що спираються на тісний взаємозв'язок технічного та художнього комплексів, без взаємодії яких неможливе повноцінне формування виконавського апарату музиканта. Так, у “Методичних засадах формування виконавського апарату скрипаля” О.Андрейко вказує на необхідність сукупності технічно-інструментальних та художньо-інтерпретаційних умінь, трактуючи виконавський апарат як інтегральне утворення [1, с.7], яке виявляється в оволодінні художньо-доцільною технікою на базі осягнення змісту музичного твору. У поетапності процесу становлення професійної майстерності скрипаля найвищим щаблем стає саме образно-драматургічна доцільність, яка реалізується, передусім, через структурно-смісловий аналіз музичного твору. Він полягає у визначенні музичних граматик (лад, метр, ритм, композиція, форма і т. д.) і встановленні на їх основі художнього музичного образу та його розвитку у творі.

Головною метою даної наукової розвідки є аналіз уперше опублікованих на Україні скрипкових творів Василя Безкоровайного, які можуть поповнити педагогічно-виконавський скрипковий репертуар. Актуальність дослідження полягає також у відродженні та популяризації національної скрипкової музики, багато зразків якої (особливо першої половини ХХ ст., а також творів композиторів української діаспори) поки що маловисвітлені в науковій літературі, а їх велика частка очікує видання та виконання. Зокрема, до тематики галицької камерно-інструментальної музики звертаються Ю.Волошук, В.Заранський, Н.Дика та інші автори, які ін-



тенсивно займаються дослідженням національного скрипкового мистецтва. У даному аспекті аналіз дванадцяти “Українських думок” Василя Безкоровайного покликаний ствердити, що ці твори для скрипки і фортепіано “є яскравими зразками української скрипкової лірики першої половини ХХ століття і вповні заслуговують зайняти належне місце в сучасному національному скрипковому репертуарі” [5, с.9] та педагогічній практиці.

Творчий доробок В.Безкоровайного є досить об’ємним, а творів для скрипки ним було написано більше тридцяти. Він був одним із перших творців українського скрипкового педагогічного репертуару. До жанру Думки композитор звертається вже на початку своєї творчої діяльності, не полишаючи його впродовж нелегкого творчого шляху. Важливим є також те, що В.Безкоровайний є одним із небагатьох композиторів ХХ століття, які звертаються до цього жанру імпровізаційного характеру. Деякі з Думок композитор опублікував ще за життя в Тернополі, Золочеві та Львові, де працював довший час (№1–8). 2004 року у Сімферопольському видавництві “Доля” було здійснено повне видання “Українських думок” В.Безкоровайного силами науково-творчого товариства його імені. Отож структурно-смісловий аналіз “Українських думок” для скрипки і фортепіано В.Безкоровайного є метою даного дослідження.

“Українська думка” №1 (ор.14) *G-dur* написана в тричастинній репризній формі, яка буде типовою майже для всіх творів композитора в даному жанрі. При цьому слід зазначити, що середні розділи, як правило, доволі інтенсивно контрастують із крайніми, творячи або зовсім відмінний (тобто новий розділ), або варіативну видозміну провідного матеріалу. Останнє, зокрема, полягає в тональній, тематичній, фактурній або гармонічній модифікаціях. Ще однією характерною ознакою даного жанру є наявність невеликих вступів та заключень, як правило, фактурного типу. Так, Думка №1 починається тридольною вальсopodobною передгрою невибагливого гармонічного перебігу в стилі домашнього музикування, однак характерна квінта в басі, форшлаги при кожному звуці гравітують до народної інструментальної манери гри – чіпання струн на басолі, чим створюється вже на самому початку власне український колорит. У партії скрипки зосереджена проста наспівна тема ліричного характеру в народному дусі із танцювальним мазурковим елементом (т.10), який створює враження підскоку. У цілому, у даній Думці проглядаються типові романтичні прийоми ладо-інтонаційного мислення Ф.Шопена чи Г.Венявського, коли крізь призму салонно-романсової сфери виявляються глибоко національні фольклорного походження елементи, що надають творам національної визначеності. Сплав різних елементів, довільна свобода їх компонування в одне ціле – прерогатива імпровізаційного жанру думки. Так, у першому розділі таким фольклорним елементом стає підвищення IV ступеня ладу, який указує на лідійський нахил (уже перший акорд твору – тонічна квінта береться форшлагом на *cis*). Згодом, на домінуючій гармонії (*D-dur*) виправдовується поява цього звука в провідній мелодії, хоча він (*cis*) постійно присутній у супроводі. Раптова поява при закінченні першого розділу мінорної субдомінанти (*c-moll*) явище не зовсім типове, адже при цьому понижується VI ступінь у мажорі (звук *es*), надаючи йому колориту гармонічного, zarazом передрікаючи новий наступний розділ твору, який композитор вирішить у далекому від *G-dur* *Es-dur*. У тональності VI низького ступеня розгортатиметься подальший хід цієї сумовитої неспішної думки (темп твору – *Andante*), де й зосередиться драматична кульмінаційна зона. Розвиток провідної теми проходитиме більш емоційно, насичено (межі 2–3 октави, динамічні градації до *f*), ладовою ж ознакою тут стануть тоніко-субдомінантові співвідношення тональностей, характерні для слов’янського аутентичного ареалу. Якщо перші 8 тактів проходять у *Es-dur*, то наступні – в *As-dur*. Цікаво, що саме для середнього розділу композитор пропонує дві вольти, не наче підкреслюючи динамічний перебіг цілого твору.

Сполучною віссю між третім та четвертим розділом стає звук “*des*”, який так інтенсивно підкреслювався в партії скрипки в найбільш драматично гострих інтонаційних зворотах. Але це і є той самий лідійський “*cis*”, про який мова йшла в першому розділі, до якого композитор повертається за допомогою форми “*da caro*”. До появи останнього розділу провадить невеличка фортепіанна перегра, після якої ми знов повертаємось у початковий стан наспівної вальсopodobної думки, щедро наділеної і сентиментальним емоційним переживанням, і водночас сповненої яскравого фольклорного колориту.

Якщо ж урахувати повну кількість розділів з двома вольтами, то сама форма твору поставне в багатовимірній площині:

- Тричастинна репризна *da caro*: (A)–(B,B)–(A) за ремарками самого автора.
- Чотиричастинна куплетно-варіантна: (A)–(B)–(B)–(A) за мелодико-інтонаційною подібністю кожного розділу, що є наче наступним куплетом із невеликими варіантними видозмінами, зате глибокими тонально-ладовими контрастами – Соль-мажор: Мі-бемоль мажор.
- Двочастинна дзеркальна: (A-B)–(B-A), поскільки принцип зачин – кульмінація; кульмінація – закінчення творять аркоподібну дзеркальну форму також з огляду на точну репризу.

Отже, тут для виконавця відкривається широке поле інтерпретаційних можливостей, різного прочитання, зрештою співвідношення власної думки з “Думкою” композитора. А поскільки повна назва твору “Українська думка”, то найоптимальнішою видається форма другого порядку, а саме куплетно-варіантна, оскільки це питомо національна пісенно-танцювальна форма, хоч оправлена автором у рамки класичного *da caro*.

Таким чином, уже в першій “Українській думці” (ор.14) В.Безкоровайний постає як цікавий непересічний інтерпретатор даного жанру, який, як зазначає Л.Назар, практично після А.Дворжака зникає з видноколу європейської жанрової палітри, а несподівано його продовжувачем стає галицький композитор В.Безкоровайний [5, с.8]. Багатоплановість форми, цікаві ладово-тональні видозміни, мелодика в народно-пісенному дусі – усе це створює відчуття свободи, плинності, імпровізаційності – характерних рис самого жанру думки.

“Українська думка” №2 (ор.15) *a-moll* – яскравий зразок української романтичної лірики. На тлі баркарольного супроводу (вирішеного, щоправда, у розмірі 4/4) В.Безкоровайний розгортає чудову романсову мелодію, яка попереджується кількома характерними інтонаційними зворотами фортепіанного вступу, що наче зіткані з натяків, ремінісценцій незрівнянних українських серенад, таких як “Ніч яка, Господи!”, “Вечір надворі, ніч наступає”. Так, перший розділ твору *Piu mosso e cantabile* вирішений у кращих зразках натхненої і витонченої романтичної лірики Шуберта, Шопена чи В’єтана, мимоволі зринають і скрипкові *cantabile* Паганіні, Чайковського. Варто зауважити одну з яскравих деталей саме у В.Безкоровайного, адже співність – ця питома риса української ментальності – пронизує в композитора всю площину музичної тканини. Особливо показовим є щодо цього друге речення початкового періоду в партії скрипки (тт.11–14 від початку твору).

Здавалось би, проста мелодія, яка підноситься рівномірними чвертками угору, обіймаючи діапазон децими, огортається в супроводі фортепіано то з долу, то з гори терцевою второю, без якої немислимий український спів, моментами об’єднуючи голоси скрипки та фортепіано у сексти (т.12). Цей, надзвичайний у своїй простоті та витонченості краси фрагмент, посвідчує В.Безкоровайного як натхненного лірика від природи. Слід зауважити, що межі *da caro* композитор знову розширює тепер за рахунок першого розділу, даючи вже в ньому дві вольти. Таким чином, усіх розділів у творі буде 6: (A-A)–(B-B)–(A-A).

Глибоким контрастом до розділу А стає середній розділ В, вирішений глибоко драматичними засобами (тональність *c-moll*, тирати, хроматизми, схвильована імпульсивна мелодична лінія, різкі динамічні зміни). Темп *Moderato* дещо стримує порив цієї частини, де стикаються три семантичні якості: напружена партія скрипки, маршopodobний рух рівними чвертками в супроводі, однак вирішеного фактурно як тридольний принцип акомпанементу, в якому просвічують відгомони мелодичних ходів секст або терцій, що звучать не наче ремінісценції із *Cantabile*. І хоча, у цілому, стрій твору апелює до пристрасної романсової лірики, у ньому більш розвинена фактура, відрізняється цікавим тональним вирішенням (зіставлення *a-moll* і *c-moll* – тональності низького III ст.), розгорненіші фортепіанні перегри. Зрештою, два акорди цілими нотами, з яких починається твір, передрікають напружений трагізм середнього розділу твору.

Не наче продовження попередньої звучить наступна “Українська думка” №3 ор.16 *e-moll*. Взорована на широкорозспівні інтонації козацьких ліричних пісень, ця Думка об’єднує у собі дві попередні тональності, наче сумуючи їх (*e-moll* – перший розділ; *a-moll* – другий розділ), повторюючи формою попередню (3–6-ти частинну). У ній В.Безкоровайний експонує кантилену широкого дихання в мелодії скрипки в той час, як фортепіанний супровід побудований на гітарно-арфових переливах. Розділ *Affannato* (задихано, турботно) імітує канон, радше дує двох рівнорядних паритетних ліній, адже провідну мелодію скрипки підхоплює в канон фортепіано, далі обидві партії ведуть самостійні лінії, що утворилися з підголосків провідної теми. З неї виводиться інтенсивний варіант теми, який проходить в басі фортепіано, у той час, коли скрипка дуб-

лює різні звуки фортепіанних акордів, стаючи одним з акордових голосів. Розвиток розділу закінчується наспівним соло скрипки на тлі акомпануючих акордів фортепіано. Таким чином, композитор використовує прийоми імітаційно-поліфонічного письма, чим створюється необхідність взаємодіючості й тісної співдії обох інструменталістів, як рівноправних.

“Українська думка” №4 (ор.17) *d-moll* продовжує лінію емоційної пісенної лірики в поєднанні з ледь відчутним танцювальним елементом (ритмічні фігури козачка стримуються загальним темпом *Andante*), дотримуючись типових засад романтичної образності. Однак у цій Думці з’являються нові риси, які свідчать на користь професійного зросту композитора: поглиблення психологічних нюансів, тонке відчуття образно-емоційної динаміки розвитку музичної думки. Майже щодифрази В.Безкоровайний змінює динамічні градації, інколи різко зіставляючи динамічні зони, але ще більшої уваги заслуговують ремарки, якими так щедро рясніє в цій невеликій п’єсі. На тлі простої й широкій пісенної мелодії (композитор відходить від *da capo*, вирішуючи даний твір у повторно-куплетній формі) розгортається ціла картина перебігів і змін станів людської душі – від велетенського емоційного піднесення до утаєного завмирання: *generoso* (великодушно, шляхетно, велично), *tranquillo* (спокійно), *elevato* (піднесено, високо), *timoroso* (боязко), *lento* (поволі, послаблено, кволо). У цілому, твір вирішений у тісному сплаві народної пісенності, почасти салонної лірики з підкресленим психологічно-емоційним аспектом і продовжує (як і в попередніх Думках, оскільки перші чотири твори можуть становити собою міні-цикл, адже написані в один час) характерні для цього жанру традиції слов’янської романтичної музики, зокрема А.Дворжака.

“Українська думка” №5 (ор.31) *g-moll* базується на обраних композитором засадах використання народно-пісенного тематизму та способі викладу матеріалу. Так, в основі цієї Думки лежить переспів ліричної пісні козацьких часів “Болить мене головонька”, який становить перший розділ форми (проста повторена двочастинна форма) неначе ліричний заспів, за яким іде другий розділ танцювального характеру, який, по-суті, виконує роль приспіву або ж об’ємної інструментальної перегри та заключення. Тут очевидне зіставлення пісенного (скрипка виконує функцію голосу, експонуючи яскравий кантиленний тематизм) та інструментального типів мелодики. Власне, у приспіві скрипка і виконує свою питому роль, створюючи враження гри на народному інструменті. Таке розмежування вказує й багатство виразових можливостей інструмента, одночасно зближуючись із традиціями народного виконавства, тому (за словами Р.Савицького-молодшого) “скрипка, яка стало побутовала в народі... наближує і професійного композитора до народних джерел через просту причину: вона жила і жиє водночас як народний, так і професійний музичний інструмент” [цит. за 5, с.7].

“Українська думка” №6 (без опусу) *a-moll*, очевидно, написана в зрілий період творчості й ґрунтовно відрізняється від попередніх доволі складною манерою письма, розгорненою формою, глибиною й драматизмом змісту. Варто зазначити, що перші п’ять Думок вирішені в стилі домашнього музикування, можливо, становили собою і педагогічний репертуар. Згадаймо, що В.Безкоровайний упродовж творчого шляху, з огляду на постійну педагогічну діяльність, створив велетенську кількість творів для дітей у найрізноманітніших жанрах, у тому числі й скрипкових. Зрештою, вірною супутницею життя була і його дружина – скрипалька, учениця В.Безкоровайного – Стефанія Стебницька, якій композитор присвятив немало творів. Отже, три Думки – 6, 7, 8 – написані в різний час на Україні (чотири останні композитор створив в Америці) являють собою яскраві віртуозні твори концертного плану. Для них характерні епічно-драматичні інтонації та настрої, вільний баладний тон розповіді, цікаві ладо-гармонічні вирішення, розгорнена свободна форма, висока технічна складність. Саме ці твори могли ввійти в тогочасний дорослий професійний виконавський репертуар, адже відомо, що свого часу скрипкові твори В.Безкоровайного користувались великою популярністю (окремі з них навіть були видані), а серед їх виконавців варто відзначити знаменитого українського скрипаля світової слави Романа Придаткевича (учень О.Шевчика та К.Флеша, концертмейстером Нью-Йоркського симфонічного оркестру, професором багатьох музичних закладів Америки, доктор музикології, диригент і композитор, популяризатор української музики) [6, с.177–178].

Отже, 6 Думка ля-мінор починається повільним сумовитим вступом, зітканим з інтонацій епічних козацьких пісень (невипадковою є поява в 2 такті IV підвищеного щабля в мінорі – ознаки думного ладу). У цілому, твір розгортається як вільна розповідь-балада, об’єднуючим моментом цілої ж композиції твору стає невеликий мотив у скрипки, який, імовірно, імітує трелі пташки. Цей мотив стає в даній Думці вже лейтмотивом, зустрічаючись у всіх кульмінаційних розділах твору, між його частинами. Провідним матеріалом стає пісенна мелодія, однак із характеристичною ознакою – паралельно-змінний лад (*a-moll* – *C-dur*). У розділі *Meno mosso* проходить другий куплет пісні (форма твору, у цілому, постає як куплетно-варіаційна), але мелодія проводиться у фортепіано на тлі віртуозної партії скрипки (рух 32-ми). Двічі повторюючи Домажорний приспів, автор зосереджує в ньому першу драматично-емоційну кульмінацію. Після лейттеми “щебетання” партія скрипки розгортає вже знайому мелодію, доходячи в кульмінації до третьої октави, де скрипкова партія звучить на *ff*. Цей пісенний інтенсив скрипки вивершується віртуозним пасажем, а цілий твір закінчується переплетенням обох тем: тема “щебетання” включається в пісенний тематизм, творячи таким чином відчуття сумуючого фіналу. Звукообразальні моменти не часто зустрічаються в музиці В.Безкоровайного, і хоча його генеральною прерогативою є нахил до салонності в поєднанні з народно-жанровим елементом, усе ж у даній Думці з’являється цей невеликий “рефрен”, який підлягає змінам, а однак з одного боку надає куплетній формі рондальності, з другого, – посилюється момент імпровізаційності. Саме ця питома риса народного музикування пронизує й стає провідним виразовим засобом наступного твору.

“Українська думка” №7 (без опусу) *d-moll* надзвичайно цікава й багатопланова. Тут значно розгорненіша й складніша скрипкова партія, з елементами імітації віртуозних награвань народних інструментальних соло (цікаво, що в композитора переплітаються фрагменти чисто національного українського колориту з елементами чардашу, що дає відчуття імітації елементів гри знаменитих угорських народних скрипалів). Невипадково у творі провідною ладовою барвою стає угорський лад, який, однак, часто межує з українським думним. Майже вся партія скрипки вирішена у свободній імпровізаційній манері, однак включає в себе яскраві мелодичні поспівки. У цілому, перший розділ твору (двічі повторений) глибоко експресивний, пронизаний гострими драматичними відчуттями, хоча зберігає тональну однолітність при цікавій ладовій перемінності: думний, угорський, міноро-мажор (за рахунок розщеплення I ступеня), елементи дорійського, витримуючи загальний музичний розвиток у ре-мінорі.

Зовсім по-іншому вирішена середня центральна частина твору, яка складається з двох розділів. Хроматичні низхідні послідовності в мелодії скрипки, інтонації плачу, відхід у тональність VI низького ступеня – *b-moll* при поглибленні бемольного ряду тональностей у послідовності відхилені: *D-G-C-c-C-f-As-Des-b-Des* (останній взято через мінорну доміанту *es-moll*) згущують барви, нагнітаючи загальний стан напруги (використання ввідних зменшених септ-акордів), який розряджається в наступному розділі частини. На форте неначе вриваються фанфарні інтонації в паралельному *F-dur*, які чергуються з низхідними арпеджіо скрипки на тлі басових тремоло фортепіано – так починається розділ *Piu mosso*. Тональне спрямування тепер тяжіє в дієзний ряд тональностей (після *F-dur* – *A-D-H-E*), що знаменують собою неабияке емоційно-героїчне піднесення. Однак *E-dur* є доміантою до зовсім несподіваного *a-moll*, в якому на р проходить варіація на початкову тему твору. Напружена мелодія зі зб.2 (*dis-c*), в якій обігрується II ступінь ладу, з допомогою розщепленої тоніки (*ais*), проходить у партії фортепіано на тлі рівномірних акордів, у той час, як скрипка неначе вільно імпровізує. Взятий стрибком у 3 октаву звук *mi* стає початком у скрипковій партії проведення головного наспіву, яким завершується середня драматично напружена частина твору. Тепер наспів у партії скрипки переходить у вільну арпеджіовану імпровізацію, повторюючись на віддалі ствердним резюме на форте. І знову повертається початкова фаза, але композитор повторює лише один куплет, даючи немовби вкорочену репризу цілого, так що форма набирає рис стадіального вигляду: Вступ – (A)–(A1)–(B: a-b-c-d)–(A). Внутрішні контрасти, загальна динамічна напруга твору, різкі зміни настроїв, зрештою, сам тип форми свідчать на користь баладності, яку композитор використовує, як один з дієвих засобів розвитку музичного цілого. Варто підкреслити, що в цій Думці В.Безкоровайний використовує не типовий для всіх попередніх творів тридольний метр, а пише

цей твір у розмірі 4/4, який більше тяжіє до героїчної епіки, дозволяє використання фанфарних маршоподібних інтонацій.

Не менш цікава й *“Українська думка” №8 (без опусу) d-moll*. Це останній твір, написаний у даному жанрі на Україні. Композитор розвиває принципи, накреслені в попередній Думці, хоча цей твір видається зовсім відмінним від попереднього. Вільне нанизання різних епізодів визначає багату жанрову палітру твору: лірична, пристрасна, романсова мелодика в стилі галицького солоспіву початку ХХ ст., маршові героїчні інтонації стрілецьких пісень, коломийкова танцювальна стихія, вільно імпровізований віртуозний тип викладу в дусі народних інструментальних награвань, салонний вальс, синкоповані фігури чардашу, елементи хоралу, заколисна баркарольна фігура. Усі ці жанрово-семантичні знаки і символи вкладаються композитором в єдине ціле – драматичну думку-розповідь, свобода якої все ж визначається драматургічним задумом, логічним проведенням головної ідеї твору – думками про людське життя.

Розгорнений фортепіанний Вступ демонструє кілька провідних мотивів, які будуть використані у творі:

- 1) пісенно-романсова фраза з підголоском-відповіддю в басі (1–4 тт.);
- 2) поступальні фанфарно-маршові акордові інтонації (5–7 тт.);
- 3) невеликий сольний речитатив на тлі утриманих акордів (8–10 тт.);
- 4) баркарольно-заколисна фактурна фігура (11–12 тт.).

Саме на її площині вступає соло скрипки, ведучи виразну ліричну романсову задумливу мелодію із характерною м.б, яку композитор двічі проводить лише на октаву вище. Це перший епізод твору (13–20 тт.). У невеличкому фортепіанному резюме з’являється синкопована ритмічна фігура, яка нагадує про танцювальність. Інтенсивною відповіддю звучить соло скрипки. Тут уперше композитор вводить доволі об’ємну сольну імпровізацію, яка в часі охоплює приблизно 10 наступних тактів. Цей сольний награв зовсім несподівано вривається, неначе пристрасний монолог у музичний розвиток, і не є цілком типовим явищем у скрипковій літературі (сольні каденції чи монологи, як правило, резюмують чи відтворюють реакцію, підсумовують певні події). У даному випадку такий сольний фрагмент знаходиться практично на початку п’єси. Він змінюється дуже яскравим танцювальним епізодом, що нагадує коломийку (25–40 тт.), після якого йде розділ, побудований на інтонаціях скрипкового соло більш співучого характеру (41–48 тт.). Його змінюють нові фрагменти, відтворюючи різні сфери ліричних почуттів (49–70 тт.). Завершується твір повторенням початкової мелодії скрипки, але вже не на баркарольно-заколисних інтонаціях у супроводі, а на витриманій акордиці та низхідних розмірених ходах баса в партії фортепіано (71–78 тт.). Уся цілісність обривається синкопованою поспівкою чардашу (79 т.), яка на останньому тонічному звуці “ре” утримується на ферматі 4 такти, а низькі хоральні акорди фортепіано приходять до розв’язання в пікардійській терції, висвітлюючи пануючий ре-мінор у Ре-мажор. Таким чином, композитор у цій Думці експонує наскрізну форму, яка значно ширше та об’ємніше дозволяє втілити авторський задум, створити драматургічно розгорнене й насичене полотно.

Чотири останні Думки (9–12) були створені В.Безкоровайним в еміграції в далекій Америці. Вони пронизані глибокою ностальгією за рідним краєм, сповнені невимовної краси ліричним мелодизмом, можуть справедливо вважатися достойними зразками української лірики. Написані в помірно-повільних темпах, ці твори вражають шляхетною глибиною висловлених у них тужливих почуттів. При наявності експресії, провідним емоційним строем усе ж залишиться романсовість, подекуди яскрава та імпульсивна, хоч, у цілому, переважатимуть інтелігентні барви вираженої, некрикливої, але надзвичайно глибокої душевної емоційності.

*“Українська думка” №9 a-moll* сповнена елегантними настроями, висловленими через яскраву співучу мелодію (повтор мелодичних обрисів 7 Думки), широкі ходи якої підкреслюють об’ємність динамічного дихання вокального порядку, з одного боку, і дають можливість значно ширше висвітлити її особливості засобами інструмента, діапазон якого дозволяє виходити за межі людського дихання, разом зберігаючи ознаки співності в найрізноманітніших регістрах. Особливо легким флером танцювальності (квазі-козачкові поспівки) вирішений розділ *Animato* в До-мажорі. Це новий тематичний матеріал, що вносить відтінюючий контраст у загально-сумовитий настрій, адже одразу за ним у партії фортепіано з’являється провідна тема, яка набирає пристрасної емоційності, що постійно підкреслюється композитором через використання терцевої та секстої втори, які яскраво звучать у партії скрипки. Наступний фа-мінорний епізод

можна було б назвати варіацією на тему романсу. Проходячи на рр, він ніби відтіняє загальний стрій музики, входячи в делікатну інтимну сферу вислову. Низхідні хроматичні затримання при загальному спадаючому русі акордів у фортепіанних переграх підкреслюють і поглиблюють журливий настрій. Останнє проведення теми в ля-мінорі немовби повертає слухача в попередній стан, але стримана акордово-підголоскова фактура супроводу, подібна до пассакалій чи чакон, не дозволяє вирватися почуттям назовні, стримуючи їх розміреним ритмічним рухом.

*“Українська думка” №10 d-moll* наділена прекрасною романсовою темою, яка супроводжується вальсоподібною фактурою або стриманими рівномірними акордами, на тлі яких композитор часто пророщує підголоски, імітації, втори, що надають музиці особливого чару й тепла. Загалом форма цієї Думки куплетно-варіаційна, де кожне нове проведення теми видозмінюється, виказуючи композиторську майстерність автора. Секвенційні та гармонічні нагнітання поступово динамізують музичний матеріал, який доходить у кінцевому результаті до патетичного вислову (як це часто спостерігається в П.Чайковського). Можна сміливо сказати, що це один із найкрасивіших творів композитора, а цю сторінку його щирої лірики можна порівняти з перлинами великих українських ліриків В.Косенка чи В.Барвінського.

*“Українська думка” №11 d-moll* – витончений вальс, в якому терпкою гостротою експресії виступають фольклорні ладові моменти (розщеплення I, II ступенів, пониження II – фрігійський, ладова перемінність, думного й гармонічного мінорів), надаючи йому автентичного національного забарвлення, разом із тим творять сецесійну пристрасно-примхливу екзальтовану вишуканість. Мимоволі відчуваються флюїди “Стрілецької музи”, сторінок творчості Н.Нижанківського, В.Барвінського, романсів Р.Купчинського чи Л.Лепкого. Зрештою, сам В.Безкоровайний був автором та інтерпретатором багатьох стрілецьких пісень. Темп *Andante sostenuto* підкреслює стриманий внутрішній нерв твору, який подекуди проривається в скрипкових віртуозних пасажах, інтенсивно забарвлених ладом колоритом, які автор використовує немовби елемент розспівування останніх звуків мелодичних фраз. Саме в цій Думці, під вуаллю салонної лірики криється глибока й незагоєна рана українства – трагічні визвольні повстання, війни, полони, еміграції. Мабуть, не випадково вчуваються у творі елементи ліричних частин жалібних маршів, а вивершує цю “Українську думку” заключна фраза знаменитого трену “З далекого краю лелеки летіли, а в одного лелеченька крилонька зомліли”.

*“Українська думка” №12 g-moll* остання у творчому доробку композитора в даному жанрі. Лірико-драматичний розспів, монологічність, експресія вислову наближаються до кобзарської думи. Бандурні переливи, акорди, манера свobodної імпровізованої речитації пронизують собою увесь твір. Це вільна, не обмежена жодними класичними чинниками формотворення композиція, що нагадує експансивну романтичну рапсодичність Ф.Ліста, однак виходить із власних глибинних національних джерел. Пристрасна мелодія скрипки нагадує кобзарські мотиви, так само, як у фортепіанній партії є доволі помітною імітація бандурних арпеджіато, переборів, гри на цимбалах. Багато важать і ладові особливості: фрігійський нахил, думний та угорський лад, перемінність натурального, гармонічного та мелодичного мінорів з однойменним мажором. Центральною ж тональною віссю стають співвідношення соль-мінору і до-мінору (одні з найбільш драматичних тональностей). Цілком рівнорядною в даному творі виступає поряд із солуючою скрипкою й партія фортепіано, переткана підголосками, імітаціями, відгомонами, переспівами зі скрипкою, хоча, у цілому, виконує функцію добре розвиненого супроводу. Адже партія скрипки настільки складна й розвинена в плані імпровізаційно-свobodного викладу, що ця Думка постає не лише як віртуозне концертне полотно, а насамперед, як глибока психологічно-драматична картина полум’яно-пристрасного, болючого вислову людської душі. Цікаво, що композитор, розгортаючи композицію, обіграє практично кожну фразу віртуозними пасажами, вільними речитаціями, широкорозгорненими імпровізаціями, які аж на завершення твору поступаються дуже простій поспівці доволі специфічної інтонаційної будови, адже небагато є тем, в основі яких лежить низхідна кварта. Так, ця поспівка нагадує маловідому старогалицьку пісню про розлучених голубів, а її мелодична ступенева величина виглядає так: III-IV-V-(IV-IV-(IV-I), низхідна кварта-III-(IV-III-II-I). Вузкий діапазон (межі кварта) мелодії вказує на її дуже давнє походження, а перемінність до-мінору і соль-мінору (як мінорної домінанти до до-мінору) залишає твір у свого роду невизначеності, невирішеності, як і кожну людську думку, яка є лише проекцією до реального чину й дії.



Отже, “Українські думки” для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного, які щойно повертаються до виконавця й слухача, є творами, що здатні поповнити і педагогічний репертуар, і вдовольнити потреби представників кіл як аматорської публіки, так і високоосвічених професійних музикантів. Запропонований виконавський структурно-семантичний аналіз скрипкових Думок композитора ставить за мету глибше ознайомлення й проникнення в жанрово-стилістичні засади композиторського почерку, які вкрай необхідні для розвитку художньо-образного мислення інструменталіста в контексті трансформаційних процесів розвитку виконавської майстерності.

1. Андрейко О. Методичні засади формування виконавського апарату скрипала: Методична розробка. – Львів, ЛДМА ім. М.Лисенка, 2006. – 27 с.
2. Волошук Ю. Основні напрями розвитку українського скрипкового мистецтва першої половини ХХ століття // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Вип. V. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С.63–74.
3. Волошук Ю. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. – К.: Редакція “Бюлетеня ВАК України”, 1999. – 40 с.
4. Медведик П. Василь Безкоровайний // Науково-краснознавчий часопис “Тернопілля”. – Тернопіль, 1997. – Ч.1. – С.212–219.
5. Назар Л. “Українські думки” для скрипки і фортепіано: Слово про Василя Безкоровайного // Безкоровайний В. Українські думки. – Симферополь: Доля, 2004. – С.3–9.
6. Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля. – 1963. – 406 с.
7. Федорук О., Фіголь Р. Ліричною струєю надиханий // Вільне життя. – 1970. – 19 червня.

*In the article, at first time, is examined “Ukrainian thoughts” for a violin and a piano of V. Bezkorovajny in the context of the new methodological basis of the development of the artistic complex of the formation of the performing organs with the help of the structural-meaning analysis. We define the national variety of genre “Thoughts” in the Ukrainian violin music. By the analysis we light up the genre-stylistic peculiarities of the composer handwriting of V. Bezkorovajny.*

*Key words: “thoughts” (genre), structural-meaning analysis, national romantic lyrics, V. Bezkorovajny.*

УДК 781.6:78.07

ББК 85.310.71

Лариса Горіченко-Балема

## НАПРУЖЕНІСТЬ – ОСНОВНА ПЕРЕШКОДА НА ШЛЯХУ ДО МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВСТВА ВІОЛОНЧЕЛІСТІВ

*Напруженість – не завжди помітний зовні недолік виконавського апарата, розглядається як психофізіологічний прояв, який здатен перешкоджати досягненню майстерності виконавства на віолончелі. Навантаженням може бути як фізична дія, так і психічний стан (страх, хвилювання, відчай та інші емоційні стани), які зазвичай викликають довільне напруження м’язів. Саме тому віолончелістам-виконавцям із часом стає все важче виразити музику й побороти страх перед виступом.*

*Ключові слова: віолончеліст, виконавський апарат, напруженість, психофізіологічна проблема.*

Музикування є не лише наслідком певних знань та умінь, суб’єктивної обдарованості та емоційного співпереживання музичного твору, але й інтегрованою співдією слуху і зору, актуалізацією теоретичних та естетичних знань, пам’яті, а також, з фізіологічної точки зору, постійним безнастанним тренуванням відповідних м’язів і відчуттів тіла; через ці канали воно поєднує зміст звуку й силу виразу в особливий спосіб. Тільки завдяки згаданим поєднанням постає здобуток музиканта, завдяки взаємопроникненню всіх граней особистості проста “ручна” робота перетворюється на музичну інтерпретацію як мистецтво. За цим стоїть здобуте тричленими вправліннями пристосування тіла до інструмента та його вимог [4, с.17].

Одним із найскладніших для опанування струнних інструментів вважається віолончель. Опанування техніки гри на ній вимагає, поряд із загальними вимогами до музичного виконан-

ня, урахування низки супутніх обставин, котрі виникають через вагу інструмента, його особливе положення щодо тіла тощо. Невипадково під час навчання гри на віолончелі викладачі-фахівці часто зустрічаються з вадами в постановці виконавського апарата музикантів: неправильною поставою, неточним розподілом ваги тіла, зайвим напруженням м’язів рук і всього тіла тощо. Ці недоліки нерідко зводять нанівець усі зусилля педагога та учня.

У наш час професійне музичне навчання відбувається протягом 15–18 років. І добре, якщо учень досягає високої майстерності, та це не завжди відбувається. Минають роки в непосильній боротьбі з інструментом і власним організмом. “Тільки поодинокі щасливці з природною легкістю технічного апарату займаються музикою, як творчістю, для інших гра на інструменті є болючим ремеслом”, – відзначає кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри скрипки ЛДМА ім. М.В.Лисенка Н.П.Пославська [10, с.2].

“Скуті руки непіддатливі і нееластичні, виглядають на інструменті незграбно. Напруження м’язів негативно впливає на звуковидобуття, інтонацію, вібрацію, на зміну позицій у лівій руці, на виконання різноманітних штрихів у правій руці”, – відзначає Т.Погожева [1, с.11]. Варто додати, що напруження заважає вільній рухливості пальців на грифі віолончелі та швидко викликає втому.

Найчастіше можна помітити затискання м’язів рук і плечей у віолончелістів, що призводять до неестетичного, негарного звуку і негативно впливають на фізичний стан музиканта, приводить до деяких його професійних захворювань, але це є лише наслідком інших чинників.

Наприклад, австралійський актор Фредерік Матіас Александер зауважив, що “свобода наших рухів визначається положенням голови до корпусу. Манера, в якій ми тримаємо голову на вершині хребетного стовпа, безпосередньо впливає на загальну координацію рухів”. Він вважає, що загальна затисненість починається з м’язів шиї [5, с.26].

За словами геніального теоретика театру К.С.Станіславського, “... затискання з усіма їх наслідками можуть виникати в спинному хребті, шиї, плечах. Вони в кожному випадку по своєму нівечать артиста і заважають йому грати...” [9, с.68].

Кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка, викладач класу віолончелі Галина Жук вважає, що “будь-яке затиснення починається з м’язів преси” [8, с.14].

Окрім цього, затискання можна помітити й на обличчі музикантів-виконавців, які виражаються в мімічних змінах, закушуванні та обсмоктуванні губ тощо.

Якщо у віолончеліста виникає фізична напруженість – затисненість правої руки у зв’язку з неправильним триманням пальців на смичку (великий палець не зігнутий або мізинець піднятий вгору замість того, щоб триматися на колодці смичка), а заняття проходять у помірному або швидкому темпі протягом деякого часу, напруженість поступово наростає, розповсюджується від пальців до м’язів плечового пояса. Ця напруженість передається і м’язам лівої руки.

Таким чином, виникає загальне напруження всього тіла, яке, у свою чергу, спричиняє емоційне незадоволення, відсутність емоційного контакту із твором і прискорює настання втоми\*. Таке явище, коли одна затисненість породжує іншу, найкраще пояснив І.П.Павлов.

Відомо, що при довготривалому повторенні одноманітних рухів (гра вправ чи надто тривала робота над одним технічним прийомом у музичному тексті) нервова система й тіло втомлюються, компенсаторне напруження розподіляється на групи м’язів, які не беруть участі безпосередньо в роботі. Будь-яка незнайома робота (наприклад, розбір нового музичного тексту або читка нот з аркуша) викликає в музиканта довільне включення великої кількості зайвих м’язів, і кожен рух при цьому виходить незграбним, потребує зайвої витрати енергії.

Варто відзначити, що “внаслідок фізичного напруження підвищуються сухожилльні рефлексії, які в гіршому випадку стають причиною “переграних” рук музиканта” [1, с.18], що є одним із невиліковних професійних захворювань музикантів. Саме тому віолончелістам-виконав-

\*Вказівний палець і мізинець правої руки віолончеліста виконують регулюючу дію (при веденні смичка вниз (від колодки) головну функцію відіграє мізинець, “тягнучи” смичок; при веденні смичка вверх (від шпівця) головну функцію відіграє вказівний палець, “штовхаючи” смичок, при цьому кожен із них концентрує вагу всієї руки на собі.

\*\*“Не напружуватися при втомі. Пам’ятати, що напруженість також непомітно завчається!” – акцентує вдумий російський композитор, піаніст і педагог першої половини ХХ сторіччя М.К.Метнер [2, с.8].

цям із вищезгаданими вадами із часом стає все важче виразити ту музику, яка звучить усередині, і побороти страх перед виступом (страх сцени).

“Як неможливо зіграти і виразити прекрасно Баха, Бетховена на ненастроєному інструменті, – вважає К.С.Станіславський, – так і артисти драми і опери не можуть яскраво виразити, втілити емоцію, передати її, якщо в них фізичний апарат не настроєний і не підготовлений до цього” [6, с.129].

Ті самі спостереження, але зі зміною причинно-наслідкового ряду, стосуються виконавців, у тому числі й віолончелістів.

Адже всяке напруження м'язів супроводжується великою затратою фізичної енергії, кількість якої визначається залежно від сили й часу дії напруження, яке відчувають м'язи. Отже, напруженням м'яза називається такий його фізіологічний стан, який є протидією у відповідь на будь-яке навантаження [3, с.61].

Але таким навантаженням може бути не тільки фізична дія, наприклад, відчуття тяжкості й боротьба з нею, але й психічний стан: страх, хвилювання, відчай та інші емоційні стани, які зазвичай викликають довільне напруження м'язів.

“Мабуть, слід розглядати затисненість як психофізіологічний стан, який формується в процесі виховання особистості, стає наслідком неправильного мислення і набутих комплексів меншовартості”, – зазначає Г.Жук [8, с.11].

Отже, напруження м'язів може виникати в учня ще на рівні психологічної установки, тобто ще навіть до безпосереднього знайомства з інструментом, на основі негативних вищезгаданих психоемоційних факторів, через невміння поводитись з інструментом, надмірне старання, а також вимогливість викладача.

До того ж процес музикування на інструменті потребує поряд із фізіологічними вправленнями (приспособлення тіла до інструмента, тренування потрібних відчуттів) такого психологічного прояву настрою, як натхнення, яке позитивно впливає на професійну діяльність музиканта. Однак серед інших форм настрою кожному без винятку музикантові найбільше шкодить хвилювання, наслідком якого може бути скутість та незручність аж до небезпечних проявів: тремтіння рук, напруження й затиснення м'язів, гальмування роботи мозку тощо [11, с.228].

“Інколи скутість з'являється як результат надмірної уваги до руху різних частин рук. Це відволікає увагу від формування способу руху смичка по струні й заважає успішному виконанню рухового завдання. Музично-слухові уявлення в таких випадках часто умовно-рефлекторно зв'язуються не з відчуттям струни під смичком, а з напруженням м'язів плечового пояса, шиї, обличчя. Викладач не повинен допускати, щоб ці небажані явища стали звичкою”, – акцентує Т.В.Єзерська [7, с.99].

Варто додати, що напруження м'язів може виникати також унаслідок носіння важкого для дитини інструмента в руках чи на плечах, особливо тоді, коли дитина ще фізично не сформована.

Підсумовуючи попередні ескізні спостереження й теоретичні дефініції, які торкаються проблеми затисненості у віолончеліста, можна зробити декілька попередніх висновків. Підкреслимо, що для виховання музиканта-віолончеліста надзвичайно важливим є період початкового навчання. Саме у цей час виробляються навикі сприйняття та відтворення музичної думки, утворюється пріоритет слухового й художнього компонентів над руховими діями, організуються руки, вирішуються перші технічні завдання й формується думка про необхідність досконалих технічних засобів для втілення високого задуму.

Діти, що вступають до музичної школи, а також музиканти дещо старшого віку, які продовжують навчання в середніх і вищих музичних навчальних закладах, – не всі однаково здібні. Кожен із них має індивідуальні психічні й фізіологічні дані. Щоб зуміти розібратися в усьому цьому, викладач повинен мати глибокі знання з кожного методичного питання, і “там, де не вистачає власного досвіду, йому повинні допомагати знання фізіологічних і психологічних закономірностей, які лежать в основі всякої людської діяльності” [1, с.7].

Тому під час роботи з віолончелістом-початківцем важливо продумати методику занять, завдяки якій викладач зможе не тільки грамотно навчати музики, а й вчасно помітити певні незручності дитини в пристосуванні до інструмента та попередити помічені недоліки. А найголовнішим недоліком потрібно вважати напруженість виконавського апарата музиканта, яка з часом здатна перетворитися на велику проблему та головну перешкоду на шляху до оволодіння вільними й артистичними навиками майстерної, професійної виконавської гри на інструменті.

1. Погожева Т.В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. – М.: Музыка, 1966. – 151 с.
2. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / Сост. М.А.Гурвич, Л.Г.Лукомский. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1979. – 71 с.
3. Навакатикян А.О., Ковалева А.И. Здоровье и работоспособность при умственном труде. – К.: Здоров'я, 1989. – 88 с.; ил. (Ученые Украины – народному хозяйству).
4. Головкин К.М. Деякі аспекти професійних захворювань музикантів: Магістерська робота / Наук. кер. Л.О.Кияновська. – Львів: ЛДМА, 2004. – 47 с.
5. Бреннан Р. Метод Александера. – К., 1997. – 98 с.
6. Кох И.Э. Основы сценического движения. – Л.; М.: Искусство, 1962. – 111 с.
7. Єзерська Т.В. Початкове навчання гри на скрипці. – К.: Довіра, 1999. – 166 с.
8. Жук Г. Звільнення від зайвого затиснення м'язів як крок до артистичної досконалості: Реферат. – Львів: ЛДМА, 2001. – 22 с.
9. Беседы К.С.Станіславского. – М.: Сов. Россия, 1990. – 112 с. (Библиотечка “В помощь художественной самодеятельности”: №11. – Труд актера. – Вып. 38).
10. Пославська Н. Деякі психофізіологічні проблеми методики навчання гри на скрипці: Метод. розробка. – Львів: ВДМІ ім. М.В.Лисенка, 1999.
11. Білоус В. Вплив хвилювання на формування художньої майстерності домриста // Музичне виконавство. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. – Кн.9. – Вип.26.

*One defect of the violoncellist's performance apparatus is a psycho-physiological problem as a tension. Physical action and psychological states (fear, agitation, despair and other emotions) cause tense muscles. That is why violoncellist-performer can't express music and overcome fear of performance.*

**Key words:** violoncellist, performance apparatus, tension, psycho-physiological problem.

УДК 78.03

ББК 85.315.03

Тетяна Публіка

### РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА У ПАНСЬКИХ МАЄТКАХ НА ТЕРЕНАХ ПОДІЛЛЯ XVIII – ПОЧ. XIX ст.

*У статті досліджуються культурні процеси, пов'язані з існуванням кріпацьких капел, хорів, оркестрів у панських маєтках України, зокрема Поділля. На Поділлі яскравим прикладом розвитку музики та музичної освіти у XVIII – поч. XIX ст. є традиції музикування в резиденціях Щенських-Потоцьких у Тульчині, Сабанських в Ободівці, Грохольських у Вінниці.*

**Ключові слова:** панські маєтки, хор, оркестр, капела, культура, освіта, палац, репертуар, композитори-кріпаки.

Усвідомлення світоглядних і культурних процесів різних епох є однією з необхідних умов вивчення історії розвитку музичної культури нації. Культурно-історичний аналіз української доби XVIII – початку XIX ст. викликає значний науковий інтерес. Метою даної статті є спроба розкрити факти, які доводять, що на теренах Поділля в цей період був розквіт так званої “маєткової культури”. Нині відомо небагато джерел, в яких висвітлена тема розвитку музичної культури в українських маєтках XVIII–XIX ст. Вивченням окресленої проблеми займалися дослідники К.Шамаєва [8], О.Гармель [1], Ф.Ернст [3], Д.Щербаківський [9] тощо. Серед подільських краєзнавців слід назвати А.Свидницького [5], В.Святелика [6], В.Циганюка [7], Я.Кушку [4].

У XVIII ст. матеріальне становище багатьох землевласників дозволяло їм мати при своєму маєтку театр, оперну та балетну трупу, оркестр, хор, живописців, архітекторів. Із закордонних газет та журналів заможні дворяни знайомилися з літературними новинками й дізнавалися про культурні події в Європі.

Ф.Ернст вважає, що “найвищий розцвіт кріпацтва, розцвіт панської сваволі над сільськими “душами” – що припадає на другу половину XVIII й першу половину XIX століття – привів із собою й пансько-маєткову добу в історії української культури” [3, с.34], що несподівано створило сприятливі умови для розквіту мистецтва.

Данило Щербаківський у своїй статті “Оркестри, хори і капели на Україні за панщини” розділяє розвиток кріпацьких оркестрів та хорів на “три доби” [9, с.206]. За його періодизацією, перша доба охоплює період від початку їх існування до кінця царювання Катерини II, коли ор-

кестри й хори були переважно у власності великого панства – магнатів. Друга доба – від кінця царювання Катерини II до початку 30-х років XIX століття, коли оркестри й хори розвиваються у дворянсько-поміщицьких колах. Третя доба, що починається з 30-х років XIX століття, характеризується зменшенням панських капел, що говорить про початок їхнього занепаду [9].

Отож, наприкінці XVIII ст. існувала значна кількість капел та оркестрів у панських маєтках. Це маєтки волинських панів у Янушполі, маєтки родини О.Г.Розумовського на Лівобережжі, маєток генерал-губернатора України Румянцева-Задунайського в Новгород-Сіверському повіті, маєтки камергера Будлянського, бригадира Фролова-Багріїва, власника Сокоринців Г.І.Галагана на Полтавщині та інші.

За словами Ф.Ернста, особливим розмахом характеризувалось життя маєтків найбільшого магната катерининських часів Потьомкіна, який запровадив в Україні колосальний роговий оркестр, та музичне життя у маєтку сенатора Й.А.Іллінського, у стінах якого навіть звучала італійська опера [3].

Чимало капел, балетів, оркестрів було і на Харківщині (маєток М.І.Комбурлея, в якого в Хотині була “ціла вулиця деревляних сільських хат для музиків та співаків”), і на Одещині (оркестр поміщика Куликовського), і на Чернігівщині ( бурхливе музично-театральне життя панської резиденції великого аматора музики Г.С.Гарновського, де в присутності М.І.Глінки 1838 року вперше виконувались щойно написані уривки з “Руслана та Людмили”, і де бували Шевченко, Гоголь, Костомаров, Штернберг, Маковський, Репін та багато інших митців того часу), і на Київщині, де відбувались знамениті “київські контракти” [3].

Серед репертуару оркестрів знаходимо українські, російські, польські народні пісні і танці в аранжуванні місцевих талановитих композиторів-кріпаків або капельмейстерів, яких часто запрошували з-за кордону. “Так, у Галаганів служив Краузе в 30-х роках XIX ст.; у С.Потоцького – італієць Феррарі; у М.І.Комбурлея – чех Франц Ксаверій Бліма; у графа А.Еллінського – поляк Ігнатій Добжинський” [1]. Крім того, звучала західно-європейська музика. У своїй статті “Музика в українських маєтках XVIII–XIX ст.” Оксана Гармель подає 10 програм концертів, виконаних оркестром П.П.Лопухіна в Корсуні 1858 та 1859 років. До цих програм увійшли твори А.Пфейфера, М.Глінки, К.М.Вебера, Людвіга ван Бетховена, Ф.Мендельсона, Дж.Верді, В.А.Моцарта, Дж.Мейєрбера, Г.Доніцетті, Й.Штрауса, В.Мюллера, Ф.Шуберта, Ф.Еркеля, Л.Герольда, О.Львова, А.Ф.Доплера. За словами Гармель, ця музика звучала не лише в маєтку П.П.Лопухіна, а разом із капелями поміщиків: Галаганів, О.Я.Лобанова-Ростовського, М.В.Будлянського та ін. – її грали на щорічних зимових контрактних ярмарках у Києві [1].

У контексті нашого дослідження, значимим є те, що поряд з найкращими прикладами музичного життя панських маєтків на теренах України, Ф.Ернст відзначає панську резиденцію Щенських-Потоцьких у Тульчині як одну з дуже великих і розвинутих у музичному сенсі. Дослідник указує й на те, що в польського магната Прота Потоцького в Ямполі на Поділлі крім власної капели була ще й власна музична школа [3].

“На Подолии нет деревни, в которой не было бы нескольких душ музыкантов. Обыкновенные инструменты: скрипка, – иногда две и три, бас, бубон и цимбалы. Встречаются флейты, кларнеты, чеканы. Это не то, что панская музыка: панская сама по себе, а эта сама по себе, и слывет под именем свободного оркестра – вольна капелия. Эта вольна капелия иногда играет превосходно (напр., братья Вершинские из Балтского уезда). Тульчинецкая вольная капелия, известная под именем “Тоган-Тогани”, состоит из цыган и евреев, которые с достоинством заменяют чехов и других музыкантов. Такие замечательные музыканты, очевидно ждут панских призывов, а все остальные – тирлигачи по воскресеньям и праздникам собираются в сельский шинок, если поп играть позволяет; не то – выходят в те корчмы, которые стоят за селом и известны под именем “вольных” (на вольну йдут)” [5, с.475].

А.Свидницький у своєму нарисі “Великдень на Поділлі” розповідає, що священнослужителі часом били й нищили музичні інструменти музик, але це траплялось у тих випадках, коли музики відмовлялись давати гроші на церкву [5]. Насправді ж, православна церква відіграла величезну роль у розвитку музики. На Поділлі православні школи офіційно відкрились 1836 року. 1839 року вони з’явилися у селі Привороття та в Калинівці, потім у Шаргороді, Барі, Коржові, Гранові, Вінниці.

Про музикування в подільських панських маєтках можна судити з історії Тульчинського маєтку С.Ф.Потоцького.

Місто Тульчин, що географічно майже зливається із козацьким містечком Брацлав і Немировом, має цікаву й давню історію. Перші письмові відомості про це місто належать до 1607–1609 рр. У Тульчині існували давні музичні традиції, які послужили ґрунтом для розвитку музики та хорового мистецтва.

У своїй книзі “Нещасні щасливі” В.Циганюк стверджує, що Тульчин перетворився в величезну столицю “королівства Потоцьких”, де свято дотримувались традицій, берегли звичаї, де панувала сувора дисципліна і королівський порядок. “Багато уваги приділяли Потоцькі розвитку культури. Всього у дворі нараховувалось близько 200 акторів, до 400 вишивальниць та чимало інших митців” [7, с.10].

Багато членів родини самого володаря Тульчина графа Станіслава Феліксевича Потоцького постійно займалися музикою. Ольга Потоцька-Наришкіна гарно співала романси, виконання яких міг чути О.С.Пушкін, а її брата Олександра називали “віолончелістом”. За прикладом С.Ф.Потоцького його спадкоємці тримали власні капели, одна з яких існувала в Печері до самої революції. Не можна не згадати про те, що в Тульчині протягом кількох років мешкала славнозвісна “муза Ф.Шопена” Дельфіна Потоцька-Комарувна, яка мала прекрасний голос. Вважається, що саме вона познайомила Фредеріка Шопена з українською музикою та співом.

1806 року в палаці Потоцьких у театрі, який був одним із перших в Україні, ставились балетні постановки та опери. “Театр Потоцьких мав в репертуарі 5–7 опер та 2–3 концерти. Співали в основному на італійській”, – пише у своїй книзі В.Циганюк, а далі розповідає, що коли 1804 року родина Потоцьких традиційно з’їхалась у Тульчинський палац, була здійснена постановка “Грецького Олімпу”. “Тут Софія виступала в ролі Юнони, Юрій – Юпітера, Вікторія – Гекуби, Розалія – Міневри, Марсом був Володимир” [7, с.19]. Коли власницею палацу стала Софія, розкішні бали стали більш вишуканими, збільшилась кількість гостей.

Традиції музикування в палаці С.Ф.Потоцького описані також у статті Д.Щербаківського та в книзі В.Святелика “70-річчю утворення Тульчинської народної самодіяльної капели присвячується”. В.Святелик спирається на записки Плятера, що супроводжував останнього короля Польщі Станіслава Августа під час його візиту до Тульчина, та на щоденник службовця Потоцьких Антона Хжонщевського. Так, автор подає свідчення Плятера про високий рівень музичної культури міста того часу: “Після обіду король пішов відпочити і не з’являвся аж до сьомої години до покоїв, де грав оркестр, складений з підданих воеводи Потоцького, проте чудово навчений капельмейстером. Той, також місцевий підданий, був сином капельмейстера, звільненого з причини його таланту, що через прив’язаність свою до пана не бажав зовсім покинути його” [6, с.5]. Таким чином, кращі музиканти проходили професійну школу в палацовій капелі Потоцького, якою керували професійні капельмейстери. Про це свідчить і Антон Хжонщевський, який розповідає, що Потоцький дуже любив музику і мав добрий оркестр, капельмейстер якого – Теодор Феррарі, був одним із найкращих композиторів Польщі. Далі В.Святелик пише: “Хай не бентежить вас італійське прізвище: відомий польський історик Ролле повідомляє, що той капельмейстер був сином тульчинського коваля, звали його Федором Ковальчуком. Він отримав музичну освіту в Неаполі, де змінив українське прізвище на рівнозначне італійське (“Феррарі” в італійській мові означає “коваль”)” [6, с.5]. Проте сьогодні не можна впевнено сказати, що композитор Теодор Феррарі, який працював капельмейстером у С.Потоцького, був, насправді, Федором Ковальчуком. У відомостях про міщан Тульчина 1787–1789 років такого прізвища не знайдено [2]. До нашого часу не дійшло жодного твору Теодора Феррарі, якого домашній учитель дітей палацу Потоцького Хжонщевський назвав найталановитішим композитором того часу, але, ясна річ, потрібно погодитись зі В.Святеликом, що Леонтович у Тульчині – не перший оригінальний високообдарований композитор і в особі Т.Феррарі Микола Леонтович мав справжнього попередника [6].

Крім Потоцького, інші магнати відкривали власні капели в Крутах, Шаргороді, Приворотті, Брацлаві, Ободівці, Вінниці.

У Вінниці просвітницькою діяльністю займалися пани Грохольські. У маєтку Грохольських на П’ятничанах кожного року в травні влаштовувались “маївки”, на які запрошувались усі бажаючі. “Грав оркестр, показував виставу театр, співав хор, а для того, щоб підготувати основ-



ну масу хористів, задалегідь організовувалась тимчасова музична школа, яка працювала декілька місяців, а вчителі і музиканти запрошувались із Польщі та навіть з Італії” [4, с.41].

Проте з розпадом феодальних відносин помішки не могли утримувати великі капелі, до того ж починався період зростання інтересу до вистав міських театрів та публічних концертів.

Таким чином, на першу третину XIX століття припадає розквіт маєткової культури. Не лише аристократична верхівка суспільства, але й представники інтелігенції почали турбуватись про відродження нації, про її культурний ріст, кожен шляхетський рід прагнув мати резиденцію у своєму маєтку й приділяв багато уваги загальній культурі побуту, розвитку музики та освіти. Узагальнюючи шляхи розвитку музичного життя в панських маєтках, можна стверджувати, що, незалежно від сильного національного й соціального гноблення, Україна того часу набувала великого музичного досвіду в різних формах і жанрах.

1. Гармель О. Музика в українських маєтках XVIII–XIX ст. // Музика. – 1998. – №3. – С.19–20.
2. ДАВО. – Д-473. – Оп.1. – Спр.12. – Арк.1, 4, 7, 11, 14, 26, 27, 43, 88, 102.
3. Ернст Ф. Кріпацькі капелі на Україні // Музика. – 1924. – Ч.1–3. – С.33–38.
4. Кушка Я. Методика музичного виховання дітей. – Вінниця: Тірас, 2003. – 223 с.
5. Свидницький А. Роман. Оповідання. Нариси. – К.: Наукова думка, 1985. – 574 с.
6. Святелік В. Сімдесятиріччю утворення Тульчинської народної самодіяльної капелі присвячується. – Тульчин, 1990. – 26 с.
7. Циганюк В. Нещасні шасливі. – Вінниця, 1991. – 27 с.
8. Шамаєва К. Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века. – К., 1992. – 187 с.
9. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капелі на Україні за панщини // Музика. – 1924. – Ч.10–12. – С.205–213.

*The article highlights funding processes of the music life in Ukraine in the period of XVIII – beginning of the XIX century. The author proves that at the beginning of the XIX – the century Ukrainian musical culture came with rich traditions.*

*Key words: music in masters palaces, culture, choir, orchestra, repertoire, art, theatre, opera, composer.*

УДК 78.071.2

ББК 85.315.03

Ірина Бермес

**МИХАЙЛО ІВАНЕНКО І МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ДРОГОБИЧЧИНИ (20–30-ті роки XX ст.)**

*У статті висвітлюється діяльність Михайла Іваненка – хорового диригента, музично-громадського діяча 20–30-х років XX ст. на теренах Дрогобиччини. Визначено його роль у створенні і функціонуванні хорів Дрогобицького регіону, формуванні окремих напрямів репертуару хорових колективів.*

*Ключові слова: М.Іваненко, Дрогобич, хор, диригент, концерт, рецензія.*

У висвітленні проблематики музичного краєзнавства, як правило, перевага надавалася великим культурним центрам: Києву, Харкову, Львову та ін. Українська ж “провінція” залишалася поза увагою, хоча її функція в становленні та піднесенні духовної цивілізації нації є насправді вагомою. Культурні традиції, виPLEKані й збережені в менших осередках, свідчать про їхню достатню незалежність від центру. Не був винятком у цій ділянці й Дрогобицький регіон, якраз у 30-ті роки XX ст. тут постали справжні “вогнища” національної духовності. До їхнього заснування та функціонування були причетні непересічні особистості, чий внесок у скарбницю національної культури, на жаль, майже не пізнано. До когорти забутих нині персоналій музичних діячів треба віднести Михайла Іваненка.

Про діяльність М.Іваненка – диригента – знаходимо поодинокі відгуки в періодиці окресленого періоду, судження – у дисертації автора статті та в матеріалах історичних і мемуарних, які ввійшли до збірника “Дрогобиччина – земля Івана Франка” [1; 2, с.22].

Мета пропонованої статті полягає у висвітленні багатогранної практики М.Іваненка – одного з найбільш активних діячів на полі культури Дрогобицької землі.

Дрогобич у період міжвоєнного двадцятиріччя (1919–1939), коли Галичина (в її складі Дрогобиччина. – І.Б.) перебувала під владою Польщі, був культурним центром регіону, вибився на перше місце серед ближніх населених пунктів (Борислав, Трускавець). Провідники суспільного життя городян спрямовували свої зусилля на програми творення національної самосвідомості, оскільки смуга під Польщею – час переслідування українських програм. І.Кедрин так окреслює цей етап: “Польська політика в Галичині була політикою нищення українців” [9, с.133]. Однак дії польського уряду не зламали стійкого характеру корінних мешканців. Вони активізувалися, передовсім, на ниві культури: піднімали читальні, при них організовували любительські гуртки; зводили Народні доми; налагоджували роботу українських видавництв і т. ін.

Саме на етапі культурного піднесення регіону до Дрогобича прибув уродженець м. Борзна на Чернігівщині – Михайло Іваненко. Він закінчив фізико-математичний факультет Київського університету. У 1924–25 навчальному році був прийнятий на посаду викладача Української коєдукаційної гімназії ім. Івана Франка. Навчав декількох предметів: математики (IV–VI класи); руханки (фізкультури. – І.Б.) (V клас); співу, теорії музики (I, III класи); хорального співу (усі класи) [27, 82].

На “Сторінках із мого життя” Ю.Созанський, вихованець української гімназії ім. І.Франка, описує портрет професора: “...непересічно високого росту, кремезна людина, атлетичної будови, вагою понад 100 кг і ростом – понад 180 см” [21, с.35].

М.Іваненко відразу завзято включився до роботи не тільки як фахівець, а ще і як громадський діяч. Окрім педагогічної практики в гімназії, він очолював бурсу (гуртожиток. – І.Б.) на вул. Святого Івана Хрестителя, також керував гімназійним хором, працював другим диригентом “Дрогобицького Бояна”. Про М.Іваненка – завідувача бурси – Ю.Созанський зазначає: “...ця постать (М.Іваненка. – І.Б.) набуває значіння і поваги в зв’язку з непевністю перехідного передвоєнного 20-ти річчя в Польщі, коли до матеріальної відповідальності (бухгалтерія бурси), треба було ще додати політичну чуйність і обережність” [21, с.38].

Михайло Опанасович Іваненко – керівник пластунської організації учнів української коєдукаційної гімназії ім. І.Франка. Скаути (в перекладі з англійської. – розвідники) здобували знання з українознавства, мистецтва, спорту, природознавства, дуже важливо – з практичного пластування (перша медична поміч, методи виживання посеред дикої природи, пробування в таборах та ін.). Вихованець української гімназії Адольф Гладилевич згадував про опікуна “Пласта” М.Іваненка: “Він дуже любив Пласт, став скавтмайстром і провадив новацькі (нові, прогресивні. – І.Б.) табори в Карпатах” [1, с.501]. Фізична виправка, любов до молоді дозволили йому стати одним з організаторів пластового руху в Дрогобичі. Цей штрих указує на високу національну свідомість педагога.

Широковідомими на Дрогобиччині були хоровий і театральний гуртки с.Тустановичі, започатковані М.Іваненком. “Маючи здібності диригента та акторські, приступив до організації і хору, і аматорського гуртка. Вистави, що їх ставили на сцені Тустанович не дуже відбігали від вистав, що їх ставили наші театри. Хор втішався славою” [2, с.631]. Репертуар хору складався виключно з українських взірців: оригінальних та обробок народних пісень, театрального гуртка – п’єс українських авторів.

Професор М.Іваненко був причетний до розвитку хорової справи в Стебнику. Він заснував тут “чисельний, гарний та зіспіваний хор”, який “...давав концерти та академії і співав в церкві” [2, с.632]. Колектив був ініціатором проведення щорічних Шевченківських свят, яким передувала копітка підготовка концертних програм. У репертуарі хору були світські й духовні твори М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, М.Вербицького, Ф.Колесси, М.Гайворонського та ін.

Гордістю М.Іваненка був мішаний хор учнів української коєдукаційної гімназії ім. І.Франка. Провадив його з ентузіазмом, на репетиції залюбки сходилися учні. “Наука співу не була обов’язковою, до хору вибирав проф. Іваненко тільки учнів, які мали голос. Проби відбувались в суботу вечером та в неділю після Служби Божої” [22, с.462]. Виступи гімназійного хору проходили з великим успіхом. Колектив був учасником багатоманітних міських музичних імпрез і шкільних торжеств, передовсім Шевченківських. Зокрема 23 квітня 1924 р. до святкового концерту на честь Т.Шевченка, що відбувся в Народному Домі Дрогобича, було включено гімназійний хор. Дописувач підмічав достатній виконавський рівень колективу [18, с.6].

Інколи гімназійна молодь підготовляла “Літературні вечори”, до того ж із концертами. Так, до програми святкування, присвяченого О.Кобилянській (1927 р.), гімназійний хор включив народні пісні в обробці М.Леонтовича, Ф.Колесси, О.Кошиця. У відгуку, вміщеному в “Ділі”, наголошувалося: “... Спеціально виконання гімназійним хором Леонтовича: “Ой пряду” під управою проф. Іваненка не полишало нічого до бажання” [13, с.4]. Висока оцінка майстерності молодіжного хору вказувала на скрупульозність опрацювання творів, передусім у царині хорової техніки й органіки.

Щорічно гімназійна молодь влаштовувала концерти коляд і щедрівок. Професор М.Іваненко завжди дуже відповідально підходив до підготовки взірців обрядово-календарної пісенності (як і всього репертуару!), здебільше підшукував привабні та невідомі. Так, 23 лютого 1930 р. у програмі прозвучало “...около 30 (!) колядок, – з них деякі рідко співані” [26, с.43].

Про ще один сакраментальний концерт мішаного хору коєдукаційної гімназії ім. І.Франка під керівництвом М.Іваненка знаходимо відгук у дрогобицькому часописі “Гомін басейну”. 12 лютого 1937 р. у програмі прозвучало 22 коляди і щедрівки, втім рецензент справедливо зауважував, що “...не всі стояли на вимаганій висоті” [14, с.4].

До найбільш урочистих починань у творчій практиці хору віднесемо Шевченківське свято. Гімназійна молодь влаштовувала його в березневі чи квітневі дні, ця традиція набула особливого пієтету. Ретельно готувалася програма, щоразу з новими концертними номерами. Так, 6 квітня 1937 р. до найкраще представленого твору концертної програми на честь Кобзаря дописувач відніс хоровий “Заповіт” М.Вербицького [11, с.7].

Хор гімназистів брав участь в духовному концерті в Дрогобичі (грудень 1937 р.). Захоплений його співом, рецензент акцентував: “Виведення пісень тим молодечим хором давало повне почуття естетики співу та дозволяє оцінити співучу частину молоді як надійний матеріал, здібний на майбутнє плекати із захопленням рідну пісню” [5, с.10].

Репертуар гімназійного хору включав твори виключно українських композиторів М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича, М.Вербицького, О.Нижанківського, Ф.Колесси, М.Гайворонського та ін.

Про хор згадував у 1923–1930 рр. учень гімназії у дрогобичанин доктор медичних наук, проф. М.Романяк: “Мішаний хор Дрогобицької гімназії було засновано 1924 р. проф. М.Іваненком. Керівник прослуховував учнів і відбирав учасників хору (я тоді навчався у 2 класі і був зарахований до альтів). Репетиції проводилися два рази на тиждень. Ми вивчали оригінальні (духовні і світські) твори українських композиторів, обробки народних пісень. Хор брав участь у всіх гімназійних заходах, найчастіше присвячених Т.Шевченкові, І.Франкові, святах колядок і щедрівок тощо. Кожної неділі хор співав у церкві Пресвятої Трійці під час Служби Божої – це була т. зв. тиха Служба Божа о 9 год. ранку спеціально для учнів. Хор виконував “Отче наш”, “Свят”, “Іже Херувими”, “Достойно і праведно”, “Буди ім’я Господнє” та ін. На закінчення Служби завжди співали “Боже великий єдиний”. Під час різдвяних свят хористи колядували у домах знаних дрогобицьких городян, щоби заробити кошти на будівництво гімназії” (з особистої зустрічі з професором).

За сприяння М.Іваненка, учасників хору й учнів гімназії було здійснено постановки кількох музичних вистав: “Наталка Полтавка”, “Запорожець за Дунаєм”, “Назар Стодоля”. Ролі виконували учні школи, а оркестрою проводив проф. С.Огороднік. Режисерував проф. М.Іваненко, а викінчував ...виставу М.Бенцаль, відомий актор” [2, с.629].

Отже, концертно-виконавська практика творчих учнівських гуртків підтверджувала високий рівень музичного виховання в навчальному закладі, що також було заслугою професора М.Іваненка.

1927 р. М.Іваненка було введено до Виділу (управи. – І.Б.) хору “Дрогобицький Боян”. Імовірно, професора гімназії було включено до складу хору як співака вже 1924 чи 1925 р., по прибутті до Дрогобича, утім підтвердження цього не виявлено.

“Дрогобицький Боян” відзначався активністю у влаштуванні найрізноманітніших заходів, у календарному році брав участь у найбільш урочистих, також підготовляв самостійні концерти. Спробуємо віддзеркалити ті виступи колективу, до яких долучився Михайло Іваненко – диригент чоловічої групи хору.

31 березня 1928 р. у місті з ініціативи співочого товариства було влаштовано Шевченківський вечір. Концерт відкрився “Заповітом” М.Вербицького. Хор виступав двома складами: мішаним (диригент С.Сапрун) і чоловічим (диригент М.Іваненко). “Боян” виконав 9 композицій для різних типів хорів. 6 – для мішаного, 3 – для чоловічого. “...В першій групі були 3 мішані хори... Друга група: три мужеські хори: а) Безкоровайний: “Не хилійте в діл прапора”, б) Баландюк: “Ой зацвила черемха”, в) Лисенко: “Ой сів пугач”. ...Подобалося виконання другої з черги пісні з барітоновим сольом п.Стецева. Третя група: три мішані хори... [20, с.2]. Рецензент часопису “Діло” відзначав, що “мистецький рівень хору є... найкращим забезпеченням... сили співацького товариства” [20, с.3].

Мішаний хор складався із 60 співаків, чоловічий – із 30. Найкращий голосовий матеріал репрезентували тенори, відтак – сопрано й альти, найслабший – басы. М.Добош стверджував, що чоловічий хор “не виступав ніколи як окрема одиниця, а виконував лише в міру потреби репертуар, компонований на мужеський хор” [2, с.639].

Концертна практика була найбільш характерною формою діяльності “Дрогобицького Бояна”. Винятково продуктивними були 30-ті роки. Репрезентативним був “Вечір із творів М.Леонтовича”, що відбувся 16 лютого 1930 р. До програми ввійшло 22 твори (обробки українських народних пісень і оригінальні) різних жанрів. Виступ хору дістав високу оцінку: “...“Дрогобицький Боян” каже публиці не тільки вислухати, але й пережити ...твори Леонтовича, завдяки продуманому і барвному виконанню”, – підкреслював дописувач “Діла” [6, с.5].

Оскільки до програми було включено твори, написані для мішаного хору, диригував на концерті о. С.Сапрун. Імовірно, М.Іваненко допомагав опановувати музичну творчість М.Леонтовича під час репетицій.

Інколи “Боян” виступав на міських мистецьких святах під керівництвом М.Іваненка. Так, 26 червня 1930 р. “Окружний Відділ Взаємної Помочі Учителства святкував 25-літній ювілей свого існування... Хорові продукції виконав дрогобицький “Боян” під управою п. М.Іваненка і треба признати, що виконання було під кожним оглядом поправне” [3, с.5].

Професор М.Іваненко мав гарний голос, іноді виконував соло. Наприклад, 19 лютого 1931 р. у концерті української пісні, що відбувся в Стрию, “Боян” представив 30 творів українських композиторів (М.Леонтович “Ой послала мене мати”, “Дударик”, “Ой зійшла зоря”; П.Демутький “Страшний Суд”; В.Ступницький “Ой рано, рано”; О.Кошиць “Ягіл-ягілочка” та ін.). Дописувач відзначив: “...3 голосів вибивалися проф. Сольчаник, д-р Панас, проф. Іваненко, п.Кушнір, п.Сасик і ін.” [4, с.6].

“Дрогобицький Боян” виступав регулярно, утім відзиви в пресі віднаходимо спорадично. Усе ж час від часу диригентська праця М.Іваненка вдостояувалася гідної оцінки. Так, про Шевченківський концерт, влаштований культурно-освітніми товариствами Дрогобича 17 травня 1931 р. за участю “Бояна” йшлося: “... Оголошені у програмі точки “Дрогобицького Бояна” (Вербицького “Заповіт”, Кашубинського “І світає, і смеркає”, Лисенка “Владико неба і землі”) були виконані під батудою проф. М.Іваненка і стояли – як усе – на гідній мистецькій висоті” [25, с.5].

Зусиллями учасниць товариства “Союз українок” 10 травня 1931 р. у Дрогобичі було проведено “Свято матері”. Концертну програму прикрасив виступ хору “Дрогобицький Боян” під керівництвом М.Іваненка. Колектив виконав “на першорядному мистецькому рівні” [23, с.5] два твори: “Легенду” М.Леонтовича і “Ой Морозе, Морозенку” С.Людкевича. Отже, не тільки твори для однорідного хору, зрідка й для мішаного, студіював і представляв слухавській аудиторії М.Іваненко.

1932 р. керівництво хором “Дрогобицький Боян” перейняв Б.П’юрко – уродженець м. Немирів, випускник Празької консерваторії, який до приїзду в Дрогобич працював корепетитором Київського оперного театру. Продовжуючи традиції свого попередника о. С.Сапруна, провідника музичного життя міста, Б.П’юрко приступив до роботи. Другим диригентом і водночас співаком “Бояна” залишався М.Іваненко.

Концерт оновленого складу хору (3 квітня) засвідчив, що “Дрогобицький Боян” “...висунувся на одно з перших місць у нашому хоровому музикуванні. Велика і правильна праця над хором і для хору, що її вклали зараз з початку перші диригенти “Дрогобицького Бояна” М.Іваненко і С.Сапрун, дала неоціненної вартості овоч: традицію і жадобу постійного поступу” [17, с.6].

До програми було включено 13 творів, як-от П.Демуцького, М.Лисенка, К.Стеценка, О.Кошиця, М.Леонтовича, Л.Ревуцького, П.Сениці та ін. Прозвучали 4 твори для мішаного хору в супроводі фортепіано; 7 – для мішаного хору та 2 – для чоловічого хору без супроводу. Диригували Б.П'юрко (9 творів, серед них – “Кей ми прийшла карта” К.Стеценка, “Ой чого ти почорніло” Л.Ревуцького) та М.Іваненко (4 твори, зокрема “Травень” К.Стеценка). Про виконання “Бояна” рецензент зауважував: “І звуково-динамічно і в темпах були (твори. – І.Б.) часом бездоганно обчислені під оглядом побажань композитора...” [17, с.6]. “Поважне умузикальнення хору”, відзначене в цьому відгуку, було результатом професійної діяльності диригентів Б.П'юрка та М.Іваненка.

29 квітня, у Велику П'ятницю, “Дрогобицький Боян” репрезентував громадськості міста концерт Псалмів. Успішний виступ хору під орудою обох диригентів було гідно оцінено: “... Признати треба, що... хор поступив знову вперед під оглядом техніки й викінчення нюансів” [16, с.5–6]. Отож, виконавська майстерність хору всякчас підвищувалася. І в цьому була по-сила лепта М.Іваненка.

У програмі Шевченківського концерту (15 травня 1932 р.) “Боян” виступав двома складами. Мішаний хор під керівництвом Б.П'юрка виконав гімн К.Стеценка “Вкраїно Мати”, “Заповіт” М.Вербицького, “Ой, гай мати” М.Лисенка та “Ой, чого ти почорніло?” Л.Ревуцького. Чоловічий хор під орудою проф. М.Іваненка – два твори М.Лисенка: “Ой, що ж бо то за ворон” і “Забілили сніги”. “...Виведення хорових точок було бездоганне. Оба диригенти видобули з хорів, які диспонують знаменитим голосовим матеріалом, чимало вокальних ефектів, а зокрема шляхетний звук цілості, вирівнання поодиноких голосів та прецизність ритмічних і динамічних змін”, – підкреслено в “Ділі” [12, с.5].

Професійний рівень колективу дозволяв ввести до репертуару пісні слов'янських народів і представити їх слухачам у виконанні мішаного та чоловічого хорів (1933 р. – І.Б.) під орудою двох диригентів. Ця концертна програма вказала на розширення жанрово-тематичних рамок репертуарної політики “Бояна”. Відповідно, слухачі мали змогу познайомитися з творчим надбанням інших народів.

4-го червня 1933 р. зусиллями учасників співочого товариства “Дрогобицький Боян” і Музичного Товариства ім. М.Лисенка було влаштовано концерт на честь М.В.Лисенка, у програмі якого прозвучали твори для мішаного й однорідного хорів. Чоловічий склад виконав “Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі” (з “Гамалії”) і “Гей, повідайте”, мішаний – “Туман хвилями лягає” з опери “Утоплена”.

Рецензент “Діла” відзначав: “... Мужеський хор під орудою М.Іваненка старався достроїти до атмосфери свята” [7, с.5].

Удатне комплектування чоловічої групи хору давало змогу самостійно брати участь у різних урочистостях, на які відгукувався колектив “Бояна”. Зокрема в концерті, присвяченому 30-літньому ювілею філії товариства “Просвіта” (24 червня 1934 р.), чоловічий хор виконав “Перше травня” К.Стеценка.

У травні 1935 р. відбулася святкова академія на честь Ю.Федьковича, у програмі якої “Дрогобицький Боян” (чоловічий склад) і хор учнів української гімназії ім. І.Франка “відспівали по-мистецьки Остапа Нижанковського “Гуляли” [8, с.5]. Відрадно, що чоловіча група гімназійного хору під орудою проф. М.Іваненка змогла впоратися з вельми непростим, хоч і широковідомим твором О.Нижанківського, відтак включити його до свого репертуару.

1935 р. “Дрогобицький Боян” улаштував низку заходів, а саме: “...Концерт колядок, Страстні Псалми, низка святочних церковних відправ” [10, с.6], брав участь у святах Крут, Просвіти. Замітку про діяльність хору в газеті “Діло” написав якраз М.Іваненко під криптонімом М.І.

Коли Б.П'юрко виступав як концертмейстер хору, батута переходила до рук М.Іваненка. Так, 1935 р. у залі української гімназії культурно-просвітницькі товариства міста влаштували концерт на честь Т.Шевченка. “Дрогобицький Боян” під орудою М.Іваненка виконав “Заповіт” М.Вербицького (партія фортепіано – проф. Б.П'юрко).

Інколи музичні частини міських імпрез готував “Боян”, і Б.П'юрко покладав їхню реалізацію на М.Іваненка. Наприклад, в урочистій академії з нагоди 19-ї річниці бою під Крутами (1937 р.) концертну програму “...виповнив ...хор “Дрогобицького Бояна” під орудою М.Іваненка” [14, с.4].

Професор М.Іваненко допомагав Б.П'юрку в підготовці програми духовного концерту на честь Богоматері (1937 р.); великих духовних полотен “Стабат Матер” Дж.Россіні (1938 р.) і “Месія” Г.Генделя (1939 р.), які виконувалися в центральній парафіяльній церкві Пресвятої Трійці. Два кінцеві концерти були кульмінаційними в діяльності “Бояна”. Факт виконання складних творів великої форми свідчив про високий творчий потенціал учасників хору.

З початком війни Б.П'юрко та М.Іваненко покинули Дрогобич. І якщо професор Б.П'юрко ще повернувся до Дрогобича й підготував “Боян” до участі в першому крайовому конкурсі хорів, то М.Іваненко емігрував на захід і 1949 р. помер у німецькому місті Регенсбурзі.

Отже, у музичному житті Дрогобиччини 1924–1939 рр. яскраво вирізняється постать Михайла Іваненка. Наддніпрянець, який за життєвими обставинами потрапив до Дрогобича, хоча й не мав професійної музичної освіти, утім помітно спричинився до розвою хорової справи не тільки міста, а ще й регіону. Майстерно опрацьовані концертні програми для чоловічого складу “Дрогобицького Бояна”, мішаного хору української коєдукаційної гімназії ім. І.Франка не залишали байдужими слухачів і дописувачів. Взірцевими були також хорові колективи, керовані М.Іваненком у селах Стебник і Тустановичі. Хорові гуртки під орудою Михайла Іваненка популяризували оригінальні твори та обробки народних пісень українських композиторів, чітко виявляли національне спрямування. Так, завдяки музичній творчості, уродженець Чернігівщини й мешканці Дрогобиччини мали змогу згуртуватися в єдиному прагненні відстоювати свої права на рідну мову, культуру, пісню.

1. Гладилевич А. Дрогобицький пласт у моїх спогадах // Дрогобиччина – земля Івана Франка / Ред. Л.Луців. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1973. – Т.1. – С.500–504.
2. Добош М. Хорове життя Дрогобиччини // Дрогобиччина – земля Івана Франка / Ред. Л.Луців. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1973. – Т.1. – С.627–634.
3. Дописи // Діло. – 1930. – Ч.169. – 23 липня.
4. Дописи. Гість. Стрий (Концерт “Дрогобицького Бояна”) // Діло. – 1931. – Ч.47. – 3 березня.
5. Дописи. Дрогобич. Великий духовний концерт у 900-ліття проголошення Ярославом Мудрим Богоматері Покровителькою українського народу // Діло. – 1937. – Ч.282. – 22 грудня.
6. З концертної зали. Концерт із творів Леонтовича в Дрогобичі // Діло. – 1930. – Ч.47. – 2 березня.
7. З музичного життя. Концерти в Дрогобичі та музичний рух у Дрогобиччині // Діло. – 1933. – Ч.172. – 5 липня.
8. З просвітнянського життя Дрогобиччини // Діло. – 1935. – Ч.121. – 11 травня.
9. Кедрин І. Життя – події – люди (Спомини і коментарі). – Нью-Йорк, 1976. – 234 с.
10. М.І. З діяльності товариства “Дрогобицький Боян” // Діло. – 1935. – Ч.131. – 21 травня.
11. Музікус. Слово до публіки дрогобицьких концертів // Гомін басейну. – 1937. – Ч.9. – 1 травня.
12. Н. З концертної зали. Шевченківський концерт у Дрогобичі // Діло. – 1932. – Ч.114. – 26 травня.
13. Н.Н. Свято в Дрогобичі // Діло. – 1927. – Ч.271. – 4 грудня.
14. Н.О. Театральна музична хроніка Дрогобича // Гомін басейну. – 1937. – Ч.7. – 1 квітня.
15. На будову пам'ятника композиторові М.Вербицькому // Діло. – 1930. – Ч.70. – 29 березня.
16. Обсерватор. Дрогобич. З місцевого культурного життя // Діло. – 1932. – Ч.121. – 3 червня.
17. Отсен Р. З концертної зали. Концерт “Дрогобицького Бояна” // Діло. – 1932. – Ч.88. – 22 квітня.
18. Очевидець. Свято Шевченка в Дрогобичі // Новий час. – 1924. – Ч.34. – 11 травня.
19. П.К. Историчний концерт в Дрогобичі // Діло. – 1935. – Ч.156. – 15 червня.
20. Свята Шевченка. Дрогобич // Діло. – 1928. – Ч.94. – 29 квітня.
21. Созанський Ю. (до 80-ліття). Спогади. Матеріали. Дослідження // Упоряд. Л.Назар. – Львів: Сполом, 2006. – 203 с.
22. Сольчаник А. Українська гімназія ім. Івана Франка в Дрогобичі // Дрогобиччина – земля Івана Франка / Ред. Л.Луців. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1973. – Т.1. – С.444–466.
23. Співак. З концертної зали. Виступ “Дрогобицького Бояна”... // Діло. – 1931. – Ч.74. – 3 червня.
24. Тридцятьлітній ювілей філії товариства “Просвіта” в Дрогобичі дня 24 червня 1934 // Ювілейний Бюлетин (1903–1933). – 1934. – Ч.6. – 1 липня.
25. Учитель. З концертної зали. Шевченковий концерт у Дрогобичі // Діло. – 1931. – Ч.122. – 5 червня.
26. Хроніка // Боян. – 1930. – Ч.3. – Березень.
27. ЦДДАУ м.Львів, фонд 206, опис 1, од. зб. 893 (Звіти класних керівників, особисті листи учнів, листування та ін. документи про діяльність української приватної гімназії ім. І.Франка в Дрогобичі). – Т.1.

*The work of Mykhailo Ivanenko – a choir conductor, music and public figure in 1920–1930 on the territory of Drohobychchyna is considered in the article.*

*Key words: M.Ivanenko, Drohobych, choir, conductor, concert, review.*



УДК 78.03:78.071.2

ББК 85.310.71

Надія Кучерук

## АКТИВІЗАЦІЯ ДОМРОВО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ТЕРЕНАХ ВОЛИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ст.

*У статті проаналізовано домрово-оркестрове виконавство як один з аспектів музичного життя Волині другої половини ХХ ст., передумови поширення домри в Україні, охарактеризовано концертну діяльність і репертуар окремих музичних колективів.*

**Ключові слова:** домра, домрово-оркестрове виконавство, музичний гурток, ансамбль, оркестр, репертуар.

На сучасному етапі дослідження історії української музики є потреба в глибшому вивченні проблем музичної культури периферійних регіонів країни, до яких належить і недостатньо досліджене музичне краєзнавство Волині.

Кандидат мистецтвознавства П.Шиманський характеризує музичну культуру 20–30-х років минулого століття, концертно-театральне життя, композиторську творчість М.Тележинського і А.Річинського в монографії “Музична культура Волині I половини ХХ століття”, що дає змогу побачити рівень музичної культури регіону й визначити ту вихідну точку, з якої вона почала розвиватись у повоєнний період. В.Денисюк в історико-краєзнавчих нарисах висвітлює процес становлення та розвитку деяких оркестрових колективів Волині. Про окремі аспекти походження домри, передумови її поширення й застосування в оркестровому виконавстві України йдеться в працях Л.Носова, Л.Шорошевої, Л.Пасічняк та ін. Однак, незважаючи на певні наукові доробки, музичне мистецтво Волині загалом і домрово-оркестрове виконавство зокрема, потребує глибшого й докладнішого дослідження.

Метою статті є вивчення процесу формування й становлення домрово-оркестрового виконавства зазначеного періоду на теренах Волині, аналіз шляхів його розвитку та чинників, які вплинули на створення оркестрів “андреєвського типу” в Україні.

Домрово-балалаечні оркестри набули популярності в Україні на початку ХХ ст., зокрема після гастролей Великоруського оркестру Василя Андреева країнами Європи. Успішні виступи цього відомого у світі колективу в українських містах і селах у 1912 р. стали основною передумовою поширення домри передусім у середовищі робітничої молоді Харкова, Києва, Миколаєва, інших промислових центрів України, пізніше – на периферії; її застосування в аматорському й професійному музикуванні; організації домрово-балалаечних ансамблів й оркестрів, або, як їх називали, оркестрів “андреєвського типу”; підготовки відповідних фахівців у музичних школах, училищах, консерваторіях [10; 12, с.6].

Зростаючий інтерес українських музикантів на початку ХХ ст. до “старовинного інструменталізму призвів до відродження та створення досконалішої конструкції домри” [11, с.88]. Якщо наприкінці ХІХ ст. використовувалася триструнна домра, сконструйована за зразком “в’ятської”, то 1908 р. московський майстер Г.Любимов у співпраці з С.Буровим виготовили чотириструнну домру, яка стала використовуватися на теренах України в сольному, ансамблевому й оркестровому виконавстві [14, с.108]. Однією з передумов активізації оркестрового виконавства став Всеукраїнський з’їзд оркестрантів, який охопив понад шість тисяч музикантів й накреслив заходи, спрямовані на організацію концертів, лекцій, музичних шкіл для робітників тощо (Харків, 1919) [12, с.17].

Сприяли становленню й розвитку цього виду професійного інструментального виконавства Харківський домрово-балалаечний ансамбль ім. В.Андреева (Б.Семенов) та перший в Україні професійний домрово-балалаечний оркестр народних інструментів при Харківському відділі народної освіти (В.Комаренко), організовані 1920 р. В ансамблі ім. В.Андреева вперше в Україні застосовано оркестрові домри конструкції Г.Любимова (1923 р.). Незабаром в Україні функціонували вже десятки аналогічних самодіяльних оркестрів та ансамблів. Серед них варто назвати оркестри народних інструментів робітничих клубів Харкова (Л.Гайдамака, С.Снегірьов, Л.Собецький, М.Даньшев), Миколаївський оркестр народних інструментів (Г.Манілов), домрово-балалаечні оркестри київських гімназій (Г.Тучицький, О.Стежко) [11, с.88; 12, с.12–40].

Успішні виступи вищезазначених самодіяльних музичних колективів спричинили створення домрово-балалаечних ансамблів у професійному музикуванні. Слід зазначити, що разом з організацією нових колективів відбувається процес професіоналізації аматорських оркестрів. До таких належить Миколаївський оркестр народних інструментів, організований 1922 р. і який протягом багатьох десятиліть очолював висококваліфікований педагог і музикант, заслужений діяч мистецтв України Г.Манілов. Цей самодіяльний оркестровий колектив, надзвичайно популярний у 30-ті роки, не припиняючи своєї концертної діяльності, постановою Наркомосвіти УРСР (1933 р.) у повному складі направлений для навчання в Одеську консерваторію. Високий фаховий рівень музикантів засвідчує концертний репертуар оркестру: увертюри до опер “Егмонт” Л.Бетховена, “Руслан і Людмила” М.Глінки, “Сорочинський ярмарок” М.Мусоргського, а також “Камаринська” М.Глінки, “Кавказькі ескізи” М.Іпполітова-Іванова та ін. [12, с.43].

Значно активізували роботу музичної самодіяльності огляди, конкурси, олімпіади, наприклад, конкурс солістів-виконавців на щипкових народних інструментах (Одеса, 1927 р.), огляд-конкурс музичних і хорових колективів (Харків, 1928 р.), Всеукраїнська музична олімпіада (Харків, 1931 р.), Всесоюзна музична олімпіада (Москва, 1932 р.). Однією із причин, яка сприяла популяризації народних інструментів, була перемога багатьох українських артистів у Москві (1939 р.) на I Всесоюзному огляді-конкурсі виконавців на народних інструментах. Серед них: Г.Козаков, А.Троїцький, С.Якушкін (домра); М.Білецька, М.Різолі (баян); Є.Мовчан, І.Фінкельберг (бандура) та ін. [12, с.33–53].

Крім цього, у низці публікацій того часу друкувалися статті, які сприяли виготовленню в домашніх умовах музичних інструментів (домр, балалайок). Це дало змогу українським майстрам удосконалювати свою роботу й брати участь у Всесоюзній виставці народних інструментів, I Всесоюзному конкурсі майстрів на краще виготовлення домр і балалайок, на якому високо оцінено інструменти харківського майстра С.Снегірьова [12, с.51].

Якщо на рубежі 30–40-х років домра побутувала переважно на Лівобережній Україні, то в другій половині ХХ ст. вона зазвучала в самодіяльних оркестрах усіх областей. За підсумками I Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості понад 150 народно-інструментальних колективів України удостоєні звання лауреата. У 80-х роках 66 найкращим колективам України присвоєно почесне звання “народний” (на початку 70-х рр. їх було 33).

У другій половині ХХ ст. домрово-балалаечне мистецтво утверджується як професійне. У 50-х рр. значну музично-просвітницьку роботу проводили домрові секстети Кримської та Харківської філармоній. Створюються нові музичні колективи: унісон домристів (Н.Комарова) у Києві, домровий ансамбль (В.Івко) у Донецьку, лауреат Всесоюзного конкурсу артистів естради (1979 р.) інструментальний ансамбль студентів Київської консерваторії “Рідні наспіви” (Ю.Алексик) та ін.

Якщо говорити про причини тривалого побутування домрово-балалаечних оркестрів у нашій державі, то цілком очевидно, що головною з них була русифікація. Незважаючи на наявність суто національних інструментів ще в середині минуло століття (понад п’ятдесят найменувань), перший професійний оркестр українських народних інструментів створено лише 1969 р. (Я.Орлов). Як зазначає його нинішній керівник В.Гуцал, тоді кожна союзна республіка, крім України, вже мала свій національний оркестр народних інструментів, українцям пропонували вчитися грати на домрі, балалайці, баяні й створювати на їх основі оркестри.

На Волині, як зазначає кандидат мистецтвознавства П.Шиманський у монографії “Музична культура Волині першої половини ХХ століття”, на початку 20-х рр. в осередках товариства “Просвіта” виникають струнні оркестри переважно нетрадиційного складу, в яких струнно-смичкові інструменти поєднувалися з народними (балалайками, мандолінами, домрами), що пов’язано з побутуванням цих інструментів у регіоні [13, с.30].

Першими інструментальними колективами на теренах Волині в повоєнний час були музичні гуртки, які налічували 10–13 виконавців, згодом – ансамблі й оркестри, що організовувалися в містах й сільській місцевості. Так, на початку 50-х рр. у Горохові, Турійську, Ківерцях, Торчині вже функціонували ансамблі й оркестри. Архівні дані підтверджують концертну діяльність ансамблю домристів й оркестру народних інструментів у Рожиці, домрових оркестрів педагогічного училища та педагогічного інституту (Луцьк), ансамблю домристів у Володимирі-Волинському [3].

Невеликі інструментальні музичні колективи – спочатку гуртки, згодом ансамблі й оркестри – організовувалися не лише в містах, а й у сільській місцевості. Зароджуються й активно працюють оркестрові колективи в селах Губин й Озютіч Затурцівського р-ну, Заставне Володимир-Волинського р-ну, Рачин, Скобелка, Жабче Горохівського р-ну [3; 4; 6]. Виконавський рівень сільських музичних колективів був значно нижчим, ніж в міських, і це пояснюється тим, що керівники оркестрових колективів та їх учасники не мали музичної освіти.

Аматорські колективи були активними учасниками культурно-мистецького життя краю, разом із хорами виступали в спільних концертах, брали участь у фестивалях та оглядах-конкурсах художньої самодіяльності тощо. Так, на одному з оглядів художньої самодіяльності (1951 р.) журі відзначило музичний гурток с. Романів Теремнівського р-ну [8]. В обласному огляді-конкурсі колективів сільської художньої самодіяльності (1965 р.), в якому брали участь 156 аматорських колективів (2 722 учасники), здобув визнання домровий оркестр с. Любитів Ковельського р-ну, який був учасником звітнього концерту Волині в столиці України (Київ, 1966) [7].

Ансамблі й оркестри народних інструментів, які функціонували в клубах і будинках культури, пропонували слухачам не лише оркестрові твори композиторів й обробки народних пісень, а й акомпанували солістам і супроводжували танцювальні номери. Якщо оркестр народних інструментів с. Заставне Іваничівського р-ну (кер. Б.Фіськович) та музичний гурток с. Брани Берестечківського р-ну (П.Чернявський) виконували лише варіації на народні мелодії, то домровий оркестр Луцького державного педагогічного інституту (Г.Сиротинський) мав значно ширший репертуар: танці, марші, варіації на народні теми, а також пісні й романси, які виконували в супроводі оркестру солісти [3; 9].

Водночас зі створенням нових, відновлюється робота аматорських музичних колективів довоєнного періоду. Наприклад, струнний ансамбль с. Заболотці Іваничівського р-ну, організований 1934 р., наприкінці 40-х рр., завдяки невтомній праці керівника Ф.Сибіри, переріс в оркестр, основу якого склали скрипки, домри, гітари, цимбали [1].

Щороку розширювалася мережа клубних закладів, збільшувалась і кількість колективів інструментальної музики, покращувався їхній виконавський рівень. Підтвердженням вищезазначеного є матеріали Волинського обласного архіву, згідно з якими 1953 р. на теренах краю функціонувало 711 музичних гуртків, які об'єднували 15 283 учасників, проти 297 колективів і відповідно 1 945 учасників 1945 р. [3].

Якщо в репертуарі сільських ансамблів переважають народні пісенні й танцювальні мелодії, а саме: “Лаврівська полька”, “Щуринська полька”, “Концертна полька”, “Віночок волинських народних мелодій”, “Весільні мелодії”, “Весільний гопак”, “Гутянський крутак” та ін., то оркестри районних і міських будинків культури та навчальних закладів області виконували інструментальні твори українських композиторів, супроводжували солістів. Наприклад, у репертуарі самодіяльного оркестру народних інструментів м. Каменя-Каширського (С.Швед) були арії з оперети М.Лисенка “Чорноморці”, “Романс” М.Калачевського, “Прелюд” Л.Ревуцького; у репертуарі оркестру народних інструментів Луцького педагогічного інституту імені Лесі Українки “Джерела” (В.Кучерук) “Веснянка” І.Шаповаленка, “Запорізький марш” Є.Адамцевича, “Віночок дитячих пісень” у записі Лесі Українки.

Широкий розвиток аматорського інструментального виконавства поставив перед управлінням культури завдання підготовки відповідних кадрів. Про нестачу керівників домрових, духових і хорових колективів доповідав начальник обласного управління культури М.Борисенко, звітуючи про стан культосвітньої роботи Волинської області за 1954 р. [5]. Для підвищення кваліфікації керівників оркестрів, ансамблів і музичних гуртків із початку 50-х рр. організовуються семінари й курси. Наприклад, учасники десятиденного семінару вивчали нотну грамоту, слухали лекції, відвідували репетиції оркестру народних інструментів Волинського народного хору, навчалися практичній грі на домрі. Крім цього, декілька чоловік продовжили навчання на шестимісячних курсах керівників художньої самодіяльності в м. Теревовля Тернопільської області [3].

Яскраву сторінку в повоєнне музичне життя Волині, зокрема оркестрове виконавство, вписав Г.Сиротинський, випускник Одеської консерваторії. Він був першим викладачем на Волині по класу домри: з 1947 р. навчав учнів музичної школи та студентів педагогічного інституту в Луцьку. Але Гліб Павлович не обмежувався викладацькою роботою, захоплення оркестро-

вою музикою й прагнення популяризувати її на Волині спонукали його до створення оркестру на зразок вищезазначеного Миколаївського оркестру народних інструментів, учасником якого він був. Оркестр під керівництвом Г.Сиротинського став активним учасником культурно-мистецького життя краю, переможцем обласних і республіканських оглядів художньої самодіяльності, пропагандистом української й зарубіжної оркестрової музики.

Відкриття в 50-х рр. ХХ ст. мистецьких навчальних закладів (культурно-освітнього і музичного училищ), які стали осередками музичного професіоналізму регіону, дало змогу талановитій молоді отримувати повноцінну музичну освіту. Так, у Ківерцівському технікумі підготовки культосвітніх працівників (згодом Луцьке культосвітнє училище) навчалися майбутній професії у творчих колективах – ансамблі й оркестрі народних інструментів під керівництвом В.Корбута (пізніше їх очолювали Л.Стецько, Й.Штець) [2, с.128–129].

Організатором і першим керівником оркестру народних інструментів Луцького музичного училища, заснованого 1959 р., був А.Дорофеев, згодом колектив очолювали А.Бідняк, Л.Арштейн, А.Шевченко, В.Громадський. Репертуарна палітра колективу була різноплановою: це і класика, і твори сучасних композиторів, і обробки народних пісень. Окрасою концертного репертуару стали увертюри й фрагменти з опер “Тарас Бульба” М.Лисенка, “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського, “Севільський цирульник” Дж.Россіні, “Травіата” Дж.Верді, “Алеко” С.Рахманінова; угорські танці Й.Брамса і вальси Й.Штрауса; інструментальні п’єси С.Людкевича, А.Кос-Анатольського, Г.Свиридова; обробки російських народних пісень “Валюшки”, “Травушка-муравушка”, “Коробейники”. З оркестром співпрацювали такі солісти: Т.Рівець (скрипка), С.Коваль (труба), Г.Кармелюк (фортепіано), І.Бурин (віолончель), П.Хлебнік (ксилофон), В.Карпось, І.Секлій, П.Романій (вокал) [2, с.131].

У контексті нашого дослідження підкреслимо, що важливим чинником розвитку домрово-оркестрового виконавства став приїзд на Волинь професійних музикантів і викладачів (на початку 50-х р. було лише п’ять спеціалістів із вищою музичною освітою), які сприяли створенню волинських навчальних закладів культури і мистецтва. Випускники цих навчальних закладів організовували ансамблі й оркестри народних інструментів у дитячих музичних школах, сільських клубах, будинках культури області, що сприяло активізації інструментального виконавства в регіоні й підвищенню виконавського рівня музичних колективів.

Отже, у другій половині ХХ ст. домрово-оркестрове виконавство Волині помітно прогресує. Створення низки аматорських колективів, їхня активна концертно-виконавська діяльність, підвищення виконавського рівня музичних колективів шляхом організації й проведення оглядів-конкурсів, диригентських курсів і семінарів, становлення та розвиток професійного оркестрового виконавства, розширення мережі музичних навчальних закладів, де проводилася підготовка відповідних фахівців, збагачення концертного репертуару, пропагування української та зарубіжної музики – усе це сприяло активізації оркестрового виконавства.

1. Гішинська Р. Розвиток бандури на Волині. – Луцьк: Надстир’я, 2005. – 72 с.
2. Денисюк В. Одержимі творчістю. – Луцьк: Волин. обл. друк., 2004. – 228 с.
3. Державний архів Волинської області (ДАВО), р-592, оп.1, спр.13.
4. ДАВО, р-592, оп.1, спр.14.
5. ДАВО, р-592, оп.1, спр.62.
6. ДАВО, р-592, оп.1, спр.484.
7. ДАВО, р-592, оп.1, спр.559.
8. ДАВО, р-779, оп.1, спр.68.
9. ДАВО, р-814, оп.1, спр.34.
10. Кононов А., Преображенский Г. Оркестр имени В.Андреева. – Л.: Музыка, 1987. – 160 с.
11. Пасічник Л. Удосконалення народного інструментарію як передумова активізації академічного інструментального ансамблевого виконавства України ХХ ст. // Наук. зап. Тернопіл. держ. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка та Нац. муз. акад. ім. П.Чайковського. – Сер.: Мистецтво. – №2(11). – 2003. – С.82–91.
12. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України. – К.: Муз. Україна, 1968. – 173 с.
13. Шиманський П. Музична культура Волині I пол. ХХ ст.: Монографія. – Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 172 с.
14. Шорошева Л. Кобза, домра та специфіка їх перетворення // Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур: Збірн. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф. (Київ, 25–26 травня 2006 р.). – К.: ДАКККіМ, 2006. – Ч.2. – С.105–109.

*The article deals with the domra-orchestral performance as one of aspects of musical life in Volyn region in the second half of XX century, pre-conditions of domra distribution in Ukraine, concert activity and some musical groups' repertoire.*

*Key words: domra, domra-orchestral performance, musical circle, ensemble, orchestra, repertoire.*

УДК 787.6  
ББК 85.315.69

Інна Мокрогуз

### АПЛІКАТУРНІ ПРИНЦИПИ ЛЬВІВСЬКОЇ БАНДУРНОЇ ШКОЛИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО)

*Стаття висвітлює проблему використання відповідних аплікатурних комбінацій, запропонованих львівською композиторкою Оксаною Герасименко у своєму творчому доробку. Проводиться аналіз технічного та художньо-ілюстративного матеріалу, який став основою для відпрацювання тих чи інших зворотів аплікатури, що є засобом до розширення й удосконалення виконавської майстерності бандуриста.*

*Ключові слова: аплікатура, бандура, звуковидобування, звук, прийоми гри, бандурна техніка.*

Питання аплікатури на бандурі завжди було актуальним, і протягом ХХ століття відомі бандуристи-професіонали не обминали увагою такий важливий аспект виконавства на інструменті. Так, Гнат Хоткевич [7] у своєму першому “Підручнику гри на бандурі” (1909, 1929, 1931 рр.) пропонує до використання десятипальцеву систему звуковидобування із різноманітними аплікатурними комбінаціями, його наступники: Володимир Кабачок, Євген Юцевич (1958 р.), Микола Опришко (1967 р.), Богдан Кирдан, Андрій Омельченко (1977 р.), Сергій Баштан (1989 р.), розробляють навчально-методичні посібники та репертуарні збірки, систематизують їх для різних рівнів навчання у ДМШ (на бандурах “чернігівках”), де проблема аплікатури завжди є домінуючою. Зіновій Штокалко (1992 р.) та Володимир Кушпет (1997 р.), що є прихильниками бандур харківського типу та дослідниками старосвітських інструментів, пропагують харківський спосіб гри з відповідною йому аплікатурою.

Надія Брояко (м. Київ) [1] у своїй монографії (1997 р.), пов’язує проблему аплікатури з основними формами рухів рук, при виконанні музичних прикрас (трелів, мелізмів, форшлагів). Віолетта Дутчак (м. Івано-Франківськ) [5] у навчально-методичному посібнику щодо аранжування (2001 р.) вказує на природність аплікатурних зворотів при перекладі та редакції для бандури. Любов Мандзюк (м. Харків) [6] у методичних рекомендаціях з самостійної роботи над гаммами (2004 р.) наголошує на співвідношенні аплікатури й артикуляції при виконанні технічного матеріалу. Василь Герасименко, Людмила Посікіра в збірниках творів, перекладеннях для бандури репрезентують основні аплікатурні засади саме львівської школи гри. Отже, проблема аплікатури завжди знаходиться під пильним оком професіоналів-бандуристів та науковців і перебуває в процесі постійного удосконалення.

Кінець ХХ початок ХХІ століть стає плідним творчим періодом у мистецькій діяльності Оксани Герасименко. Дочка визначного педагога, відомого майстра-конструктора бандур, професора В.Я.Герасименка, закінчивши свого часу Львівську державну консерваторію ім. М.В.Лисенка, стає продовжувачем сімейних традицій – пов’язує творче життя саме із бандурою. Концертуючи по різних кутках України й світу, відшліфовуючи свою виконавську майстерність перед глядацькою аудиторією, Оксана Василівна зростала як професійна бандуристка, композитор, педагог.

З 1991 року О.Герасименко успішно поєднує викладацьку роботу на кафедрі народних інструментів ЛДМА, із композиторською та виконавською діяльністю. Протягом цього часу видає десять збірок бандурної музики як для учнів ДМШ, так і студентів середніх та вищих навчальних закладів. Потрібно відмітити, що музика композиторки досить різнопланова, це інструментальні твори: концертні варіації для бандури і фортепіано та соло бандури, значна кількість п’єс мрійливого характеру; вокальна лірика для сольного співу та ансамблю бандуристів,

обробки українських народних пісень, колядок. Звичайно, не обминула увагою авторка й молодше покоління, для яких створила цікавий оригінальний репертуар.

Важливим є той факт, що О.Герасименко, поряд із музичним матеріалом художнього змісту, звертає особливу увагу на технічний розвиток виконавців на бандурі, пропонуючи власний доробок етюдів [2], спрямований на удосконалення різних видів бандурної техніки. Авторка вирізняється скрупульозним підходом до його систематизації і всі етюди подані за принципом наростаючої виконавської складності, що у свою чергу передбачає послідовну роботу над звуком, артикуляцією, сприяє подоланню ритмічних та фактурних труднощів, пропонує де-що нові вирішення проблем аплікатури.

Саме тому мета статті полягає в аналізі аплікатурних принципів сучасної львівської композиторки О.Герасименко, дослідженні їх практичного застосування в технічній підготовці майбутніх поколінь бандуристів.

У своїх методичних рекомендаціях Оксана Василівна торкається питання звуковидобування і техніки, наголошуючи, що “красивий, повний і чистий звук, багатство звукової палітри – важлива умова виразної гри, показник виконавської майстерності” [2]. Подає доречні поради щодо розвитку внутрішнього бачення виконавця, початкові навички якого можна здобути в роботі над технічним матеріалом.

Значна увага приділяється саме аплікатурі, адже її максимальна зручність є важливим аспектом у досягненні технічної досконалості. Правильність вибраної аплікатури сприяє швидкості виконання, ритмічній та динамічній виразності, допомагає у створенні метричної пульсації, де чи не найважливішою умовою виступає природна послідовність пальців, особливо при виконанні гамоподібних пасажів. Однак, якщо такий пасаж несе відповідне мелодичне навантаження, то, як зазначає Оксана Герасименко, бажано підібрати аплікатуру без застосування першого пальця на сильні долі такту, що забезпечить від недоречних наголосів та надасть легкість і прозорість звучанню.

Дещо новим і цікавим моментом з погляду аплікатури є запровадження та використання композиторкою як у технічному, так і в художньому матеріалі прийому гри – ковзання, тобто ланцюг ударів униз, рідше – ввєрх.

Необхідно зазначити, що першим описував такий прийом у своєму підручнику 1909 р. Гнат Мартинович Хоткевич, який пропонував “ковзання” чи “удар” для виконання штриха легато. “Грати – поклавши палець на струну; вести палець (вгору чи вниз), не відриваючись від струн – втім і є легато. Staccato (стакато) – це коли кожна нота береться окремо. Коли нема знаку legato, це значить грати staccato” [7].

Розглядаючи деякі технічні фрагменти методичної праці Г.Хоткевича, можна прослідкувати за розробками ним вправ щодо поєднання штрихів legato і staccato в різноманітних ритмічних фігураціях, які стали основою аплікатурних підходів у сучасній музиці для бандури Оксани Герасименко.

Варто згадати, що в “Школі гри на бандурі для 2-го класу” (1977 р.) її автор А.Омельченко подає один музичний приклад для проби використання глісандового прийому, виконуючи низхідний рух мелодії одинарними нотами. Та логічного продовження процесу вдосконалення чи варіаційності даного способу, його методичного обґрунтування не спостерігається. У всіх методичних виданнях другої половини ХХ ст. також застосовується прийом “удару” для ведення верхньої мелодичної лінії 2-м, 3-м і 4-м пальцями, при низхідному русі одинарного чи подвійного глісандо та під час застосування харківського способу гри у лівій руці. Але в поєднанні із щипком, запропонованим О.Герасименко, прийом ковзання вимагає від бандуриста нових навичок такого звуковидобування і разом з тим додаткових технічних вправ для відпрацювання майстерності виконання. У теперішньому бандурному виконавстві такий прийом не набув ще достатнього поширення, але є природним для бандурної техніки й сприяє досягненню легатного звучання на інструменті.

Пропонуючи до застосування прийом ковзання у низхідних пасажах перед будь-яким інтервалом, три- і чотиризвучними акордами, композиторка О.Герасименко наголошує про “економність” такої аплікатури, що надає можливість попередньо готуватись до наступного щипка, допомагає охопити більшу кількість струн без підкладання пальців.



Наприклад, в етюд №1 спостерігаємо прийом гамоподібного стягування 3-м пальцем перед секстами, етюд №8 та рухливий танок “Ковзанець”, уже з першого такту наглядно ілюструють ковзаючий рух третього перед акордом, що деякою мірою спрощує аплікатуру та у свою чергу вимагає достатньої ритмічної чіткості виконання таких пасажів. Використання подібного прийому 2-м, 3-м, 4-м пальцями спостерігаємо також у музичному матеріалі художнього змісту, а саме: у концертних варіаціях для бандури і фортепіано, концертній фантазії “Купало”, варіаціях на тему української народної пісні “Стоїть гора високая” та інших.

Також достатньо уваги О.Герасименко приділяє розвитку 4-го пальця, як найслабшого, та лише у випадку його неповноцінного застосування. Так під час виконання арпеджіоподібних пасажів у висхідному та низхідному рухах, четвертий є просто незамінним у чергуванні із третім. Цікаво, що в етюд №15 “Новорічному”, варіаціях на тему української народної пісні “Цвіте терен” автор пропонує проводити прийом ковзання, не відриваючись од струн, низхідну по-секундну мелодію саме четвертим пальцем, від чого мелодична лінія наповнюється особливою виразністю.

Щодо подвійних нот, а саме терцій, то композитор рекомендує засвоїти їх прийомом низхідного ковзання спочатку на основі технічного матеріалу в повільному темпі, відпрацьовуючи фіксованість кисті та зап'ястя й збереження відчуття свободи у всій руці. Особливо корисним для відпрацювання такої техніки будуть етюди №2, 4, 19, 23. Зазначимо, що набуваючи навичок ковзання терціями, майбутній виконавець одночасно відпрацьовує й техніку подвійного глісандо, добиваючись при цьому темпової рівності.

Однак, як зазначає О.Герасименко, не слід зловживати цим прийомом гри і застосовувати його, коли учень досконало засвоїв та випробував на практиці виконання всіх ритмічних фігур. Тільки тоді можна приступати до розучування вправ на “ковзання”, постійно контролюючи учня, щоб не допустити грубих ритмічних і темпових порушень.

Як показує практика, добитись легатного звучання за рахунок щипка не так просто й потрібно володіти неабиякою плавністю та м'якістю звуковидобувних рухів, для відтворення його на бандурі. Але й у цьому випадку подібне звучання, порівнюючи зі скрипкою чи фортепіано, важко назвати справжнім legato, швидше за все – це штрих non legato. І саме в разі такої необхідності потрібно звертатись до застосування описаного вище прийому, за рахунок якого та чи інша мелодична лінія набуде достатньої легатності й помітної звукової рельєфності.

Належна увага у творчому доробку О.Герасименко відведена також харківському способу гри, який авторка досить широко використовує в технічному та художньому матеріалі. Цікавим прикладом є прагнення композиторки поєднати різноманітні ритмічні малюнки в правій руці і харківський спосіб у лівій, що наглядно ілюструє етюд №29 (тріольне викладення фактури з обов'язковим проведенням мелодії четвертим пальцем правої руки, для його укріплення та більшої вправності). В етюд №23 органічно пов'язані терцове ковзання та харківський спосіб, що постійно чергується зі звичайним положенням лівої руки.

Виключно в перекинутому положенні лівої руки виконується мелодична лінія етюд №5. Аплікатура викладеної теми досить розширена й не обмежується 1-м та 2-м пальцями. Потрібно відмітити, що сама автор музики не пропонує відповідного аплікатурного бачення даного етюд й надає можливість інструменталісту та його наставнику самостійно підійти до конкретних вирішень аплікатури, ураховуючи індивідуальні особливості ігрового апарату виконавця. Також помітно, що для написання етюд композиторка переміщує мелодію лівої руки на верхній нотоносець і акомпанемент правої руки на нижній, наближуючись у цьому до Г.Хоткевича та його “Підручника гри на бандурі”.

Варто зазначити, що як в інструментальній, так і у вокальній авторській музиці О.Герасименко при проведенні басової партії досить часто зустрічається синкопований ритм, підкреслення слабкої долі такту, що надає музичному твору постійної внутрішньої сили та руху. Прикладом є тематичні п'єси “Фантазії дощу”, “На крилах мрій”, вокальні твори “Дощ”, “Ой, зацвіту сухоцвітом” та інші.

Відрядно, що Оксана Герасименко, як типовий представник саме Львівської бандурної школи, на практиці реалізувала методичне вирішення щодо відтворення більш вираженого бандурного legato. Це здійснено на основі несправедливо забутого протягом другої половини ХХ ст. легатного прийому з “Підручника гри на бандурі” видатного бандуриста Г.Хоткевича. Такий при-

йом гри в поєднанні з сучасною гармонією, мелодикою, впроваджений викладачкою в роботу класів бандури ДМШ, вищих та середніх мистецьких закладів, широко застосований у художньо-ілюстративному, концертному репертуарі, автором якого вона є.

Таким чином, основними аплікатурними принципами Львівської бандурної школи, проілюстрованими у творчості та реалізованими у педагогічній діяльності О.Герасименко, є:

1. Широке використання прийому гамоподібного ковзання 2-м, 3-м, 4-м пальцями перед інтервалами чи акордами, подвійними нотами (терціями).

2. Повноцінне застосування 4-го пальця правої руки при виконанні ламаних та широких арпеджіоподібних пасажів, октавної техніці у висхідному та низхідному рухах та при проведенні основної мелодичної лінії.

3. Активне впровадження у виконавський репертуар бандуриста харківського способу гри, а отже, і значна увага до розвитку аплікатури лівої руки у звичайному та перекинутому положеннях.

Використання О.Герасименко власного творчого доробку в навчальному процесі має значний виховний вплив на молоде покоління майбутніх бандуристів. Адже вони мимоволі стають свідками народження нових інструментальних композицій, мелодичних пісень, першими прослуховують їх у виконанні викладача. Учні О.Герасименко, що є першими виконавцями її музичних творів, мають ту єдину, неоціненну можливість своєю грою передати неабиякий мелодизм, світлість почуттів, насиченість сучасними ритмами та гармоніями, якими щедро наповнена музика композиторки.

Також потрібно зазначити, що Оксана Герасименко сама є прекрасною виконавицею як інструментальної, так і вокальної музики. Про це свідчить значна кількість концертів, аудіозаписів бандуристки, які з неабияким успіхом знаходять свого надзвичайно вдячного слухача в Україні та за її межами.

1. Брояко Н.Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста. – Івано-Франківськ, 1997. – 150 с.
2. Герасименко О.В. Етюди для бандури на різні види техніки. – К., 2004. – 84 с.
3. Герасименко О.В. Ліричні п'єси для бандури: Збірник №2. – Львів, 1997. – 38 с.
4. Герасименко О.В. Юним бандуристам. – Львів, 2001. – 32 с.
5. Дутчак В.Г. Аранжування для бандури: Навчально-методичний посібник для студентів. – Івано-Франківськ, 2001. – 90 с.
6. Мандзюк Л.С. Самостійна робота бандуриста над гаммами: Методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. – К.; Харків: Глас, 2004. – 23 с.
7. Хоткевич Г.М. Підручник гри на бандурі. – Харків: Глас, 2004. – 240 с.

*The article lights the problem of the use of the proper fingering combinations offered by a Lvov composer by Oxana Gerasymenko in the creative reserve. The analysis of technical and artistic-illustrative material which became a basis for working of those or other turns of fingering off is conducted, that is a mean to expansion and improvement of trade of bandura-player carrying out.*

*Key words: fingering, O.Gerasymenko, bandura, sound, playing methods, technique on bandura.*

УДК 788.43

ББК 85.315.726

Михайло Крупей

### АРТИКУЛЯЦІЙНО-ШТРИХОВІ ВИРАЗОВІ ЗАСОБИ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЗВУКОВИМОВЛЕННЯ САКСОФОНІСТА

*Стаття становить фрагмент дослідження “Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста”, присвячена питанням артикуляційно-штрихових виразових засобів на інструменті. У ній розглядається утворення традиційних і специфічних засад звуковимовлення музичної мови виконавця-саксофоніста.*

*Ключові слова: саксофон, виконавство, штрихи, артикуляція, звучання.*

Виконавська практика саксофоніста дуже різноманітна. Нерозривна єдність визнання саксофона академічними, джазовими та сучасними напрямками музичної творчості спричинили чималі зміни й помітний злам у загальному спрямуванні професійної майстерності в цілому, яка з часів винаходу інструмента й до теперішнього часу набуває подальшого вияву в розвитку, що дає поштовх до формування універсальної виконавської майстерності та надає самому виконавству специфічного колориту.

Актуальність теми статті визначена зростанням інтересу фахівців до артикуляційно-штрихових виразових засобів, що інтенсивно збагачувались за рахунок прогресивного удосконалення традиційних і появи нових ігрових виконавських прийомів – основи для формування широкої артикуляційно-штрихової палітри звуковимовлення саксофоніста.

Мета даної статті – виявити характерні артикуляційно-штрихові особливості виконавських виразових засобів саксофоніста. Завданням є розкриття різноманітності артикуляцій і на їх основі штрихових відтінків, що використовують саксофоністи в процесі творчої виконавської практики.

Загальна теорія артикуляції детально висвітлена в праці О.Сокола [1], з фортепіано – І.Браудо [2], скрипки – О.Юр'єва [3], баяна – М.Давидова [4] та ін. Велике значення для даного дослідження мали розробки цих питань авторами, які спеціалізувалися із питань теорії та методики гри на духових інструментах, – Б.Дікова [5], І.Мозговенка [6], І.Пушечникова [7], Т.Докшицера [8], В.Апатського [9], К.Мюльберга [10], Г.Абаджяна [11], ін. Досить різні погляди науковців та методистів із питань артикуляції і формування різновидів атаки звука на духових інструментах та принципів класифікації штрихів привели нас до розгляду цих питань стосовно саксофонної специфіки. Значущим для нашого розгляду цих питань виступає положення висновків докторської дисертації В.Іванова: "... специфіка гри на саксофоні пов'язана як з традиціями виконавства на духових інструментах, із загальними умовами ігрової діяльності музиканта, а також і з його індивідуальною виконавською технікою ..." [12, с.39].

Практичне значення статті полягає в тому, що дані матеріали дають конкретні рекомендації молодим виконавцям щодо досягнення професійної артикуляційно-штрихової техніки та формування виконавських виразових засобів звуковимовлення саксофоніста.

Професійний рівень виконавця на духових інструментах прийнято в практиці визначати: по-перше, за якістю звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звукоподання, звукоз'єднання, що є основою звуковимовлення та фразування; по-друге, умінням управляти звучанням – змінювати темброве забарвлення, динаміку звука, використовувати різні види вібрато та інші прийоми; по-третє, за виразно-змістовною гранню творчого мислення та звукового результату – звуковтілення-звуковиразу в цілому [13].

Практично артикуляційно-штриховий виразовий засіб стає зрозумілим виконавцю тільки тоді, коли якості кожного з них розкриваються в єдності з технічним прийомом. Виконавський ігровий технічний прийом – це сукупність цілеспрямованих дій виконавського апарата, початковий рух збуджуваності м'язів губного та дихального апаратів, язика, використання фонетичного спрямування мовних навичок артикуляційного апарата амбушура в цілому, спрямований на досягнення необхідного результату звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звукоподання та звукоз'єднання, тобто технологічний бік того чи іншого способу отримання якісної виразної властивості, але не сам результат.

У понятті "звуковидобування" слід усвідомлювати початкову дію рухового апарата, спрямовану на забезпечення початку звукотворення, тобто на збудження звукової хвилі. Термін "артикуляція"- (латин. articulare – членоподільна, чітко вимовлена) запозичений методистами та виконавцями – духовиками в мовознавців для використання спрямування мовного навичку артикуляційного апарата при формуванні способів звуковидобування, тобто самого початку звукотворення. За І.Браудо [2] артикуляцією є той чи інший спосіб "вимовлення звука", тобто атака, основна частина, закінчення звука, що характеризує зв'язність чи роздільність виконання й підлеглість різних видів артикуляцій при фразуванні в грі на фортепіано. Тоді як у грі на духових інструментах – роздільні, зв'язні та їх комбіновані різновиди є окремими яскравими виразовими засобами музичної вимови, тобто основою звуковимовлення (див. роботи Пушечникова, Дікова, Докшицера, Федотова, Мюльберга, Абаджяна та ін.). Це безпосередньо пов'язано із спроможністю виконавця-духовика за бажанням активно впливати на фазу атаки (звуковидобуван-

ня), особливо на основну частину звука (зукотворення, звуковедення, звукоподання) – змінювати інтонацію, динаміку, тембр, застосовувати різні прийоми: вібрато, фрулато, гроулінг та ін., що надає особливу виразність, недоступну піаністу.

Артикуляційний фактор – атака звука, як елемент звуковимовлення при цьому є важливим допоміжним технічним прийомом, за допомогою якого виконавець здійснює конкретизацію необхідного початку звукотворення, що сприяє більш професійному управлінню роздільним та комбінованим звукотворенням при фразуванні й характеризує окремо той чи інший штрих як виразовий засіб. Фактор атаки (італ. attacco – нападати) звука при звуковидобуванні на саксофоні можна характеризувати як погоджений момент відштовхування язика від трості з початком подачі повітряного потоку в інструмент або тільки початок поштовху виконавського видиху й передачу енергії пружному тілу (яким є повітря резонатора), що визначає чіткість, ясність виникнення та характер звукотворення. Тому атаку часто називають "ударом по звуку", підкріплену своєчасною подачею повітря під визначеним тиском в інструмент, що визначає чіткість і ясність фаз звуковидобування та звукотворення. Вибір та імітація того чи іншого фонетичного спрямування артикуляційного апарата, що відповідають різним сполученням, сприяє формуванню видів атаки звука, що супроводжуються різною швидкістю руху язика та інтенсивністю видиху, а також допомагають у звуковидобуванні, наприклад: "ту", "ду" – у малій і першій октаві формує й готує губний апарат для хорошого демпфування; "та", "да" – універсальний, сприяє повноті звучання, найкраще використовувати в другій октаві; "мі", "ді" – у високій і вищій теситурах діапазону створює умови для необхідного збільшення притиску губ і тиску повітряного потоку; "ййй...я", "ййй...ю", "ййй...і" – сприяє ковзанню інтонації (різні види гліссандо). У виконавській практиці саксофоністи використовують такі основні види атаки: тверда (проста за Т.Докшицером), маркована, або акцентована, допоміжна, або комбінована (подвійна чи потрійна), м'яка, а також специфічні – поштовхом повітря, фрикативна (за І.Пушечниковим) та нетрадиційні – нижньою губою, хлопанням клапана, різними ударами по трості. Треба відмітити, що тверда та м'яка атаки з визначеними ознаками, у рамках своєї зони, можуть дещо змінюватись залежно від динамічних відтінків, наприклад: тверда атака при нюансі "pp" схильна до пом'якшення, тоді як м'яка на "f" та "ff" може переходити в зону твердої атаки, тверда – у зону акцентованої, що й визначає артикуляційно-штрихову палітру професійного виконавця-саксофоніста.

Поняття "зукотворення" визначає акустичне явище цілеспрямованого вимушеного збудження й утворення звукових хвиль, що виникають у "звуковій камері" мундштука, коливальній системі резонатора, випромінювачів під впливом внутрішньо-ротового тиску джерела енергії (повітря) на збудник-вібратор (пружність робочої частини заточки трості). Після артикуляційної фази повітря під тиском попадає у вузьку щілину між тростю й зрізом мундштука (пасть), трость при цьому виконує роль клапана-вібратора, здатного здійснювати й регулювати перехід постійної енергії в коливальну систему, тобто збудника коливальних. До цього часу поняття "звуковидобування" і "зукотворення" не були відділеними, але необхідно розділити їх у зв'язку з ростом професійної фахової майстерності й появою нових виразових засобів, які за технологією виконання самі по собі розділяють ці поняття. Наприклад: закритий виконавський ударний прийом слеп, при якому відбуваються артикуляційні дії тільки рухового апарата ротової порожнини, тобто за рахунок специфічної роботи язика в рамках атаки. Ці функції язика направлені тільки на "клацання" (миттєвий удар язика) трості по краю площадки вікна мундштука, а звукотворення при цьому не виникає внаслідок відсутності доступу джерела постійної енергії під тиском у коливальну систему, тобто відсутній необхідний фактор (енергоподання), направлений на звукотворення. Різновид цього прийому – відкритий слеп, крім "клацання", передбачає початок звукотворення ("атака, що звучить") за рахунок поштовху повітря, що міститься в ротовій порожнині, яке миттєво замикає звукову хвилю і, таким чином, визначає за аплікатурою висоту звука, але за відсутністю подальшого енергоподання, направлено на підтримку звучання, воно зникає.

Термін "штрих" походить від німецького слова (strich – риска, лінія). Це звуковий виразно-смысловий результат виконавського прийому, спосіб звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звукоподання та звукоз'єднання, характер якого визначається: 1) початковим видом атаки; 2) розвитком, тобто тембром, тривалістю та динамікою основної частини звука; 3) закін-

ченням (заокругленим затуханням чи відривчастим) або послідовним з'єднанням з іншим звуком. У науково-методичній літературі для духових інструментів більшість фахівців характеризують штрихи за принципом різновидів атаки звука при роздільному звуковимовленні, тобто групи *non legato*, групи зв'язного виконання звуків – різновиди *legato* та групи комбінованих штрихів. В.Апатський відзначає, що більшість характерних рис штриха проявляються у визначеному виконанні окремого звука, повну характеристику штрих (роздільного чи зв'язного характеру) отримує при визначеному послідовному звуковимовленні й розділяє штрихи на три групи: "... без перериву подання дихання ... з переривом подання дихання, ... комбіновані штрихи" [9, с.210]. Цих основних принципів класифікації штрихів ми і будемо дотримуватись, бо вони визначають артикуляційну технологію та змістовну суть виразового засобу.

Послідовне зв'язне виконання звуків групи *legato* здійснюється за допомогою атаки першого звука й безперервного подання повітря на опорі, при умові збігу динаміки наступного звука із попереднім, а також використання при звукоз'єднанні виразових можливостей вокального виконавського прийому портаменто, тобто дуже легкого інтонаційно-динамічного елемента наближення в рамках зони. До групи *legato* входять виконавські прийоми зв'язного звукоз'єднання, які в практиці духовиків отримали визначення як "штрихи" *legato*, *legatissimo*.

*Legato* (від італ. *legato* – зв'язно) – плавне послідовне зв'язне виконання звуків за допомогою атаки першого звука, як при "ma-a...", "my-u...", "mi-i...", за рахунок безперервного подання повітря під визначеним тиском, за умов збігу динамічної гучності, тембрової однорідності та пластичної зміни руху пальців при відкритті чи закритті клапанів.

*Legatissimo* – так в нотному тексті позначається різновид зв'язного послідовного виконання звуків, переважно в темпових співвідношеннях кантиленного характеру, що ґрунтується на вокальних принципах звукотворення-звукоз'єднання *bel canto* і здійснюється за рахунок безперервно-рівномірного енергоподання, дуже пластичних рухів пальців та виразних можливостей портаменто, при цьому початок кожного наступного звука може бути тихішим від закінчення попереднього.

*Tверда*, або *проста*, атака здійснюється за допомогою досить енергійного відштовхування передньої частини язика (кінчика, середини) від площадки трості вниз та назад зі спрямуванням артикуляційного апарата, як при складах: "ma", "my", "mi". До цієї групи *non legato* входять штрихи *détaché*, *staccato*, *staccatissimo*.

*Détaché* (від франц. *détacher* – відокремлювати) – штрих виконується твердою неакцентованою атакою, тривалість основної частини звука витримана при однорідній динамічній гучності, закінчення динамічно заокруглене без участі язика. Часто в нотному тексті ніяких позначень немає, або іноді є позначки у вигляді риски над чи під нотою, що вказує на дотримання тривалості до кінця. Це найбільш поширений та характерний виразовий засіб звуковимовлення при виконанні музичних творів стилю бароко.

*Staccato* (від італ. *staccare* – відривати) – штрих відривчасто-відокремленого виконання кожного звука твердою атакою без скованої напруги язика, при чіткій координації язика з рухами пальців рук, фактичне звучання основної частини скорочене приблизно на половину позначеної тривалості, тобто із цезурами, закінчення при швидкому динамічному спаді припинення енергоподання вказує на деяке заокруглення при затуханні. Позначається крапкою над або під нотою, інколи скорочено *stacc*. Характерна виразова сфера цього штриха – легкість, грайливість, яскрава віртуозна вільність у швидких темпах.

*Staccatissimo* – витончений різновид штриха *staccato*, кожний звук видобувається твердою атакою, тривалість основної частини складає всього  $\frac{1}{4}$  позначеної довготи ноти, закінчення за рахунок різкого припинення подачі повітря та ("закриття") звучання за допомогою язика "mam", "mym", "mim", позначається словом *staccatissimo*.

*Маркована*, або *акцентована*, атака характеризується енергійним артикуляційним марковано-підкресленим початком звука, підтриманим різко підсиленним тиском повітря з послабленням видиху до мінімуму або миттєвим закриттям звучання. До цієї групи *non legato* входять штрихи *marcato*, *martelé* та характерні джазові акцентування.

*Marcato* (від італ. *marcare* – виділяти, підкреслювати) – артикуляційно-динамічний прийом, який у духовому виконавстві набув значення штриха твердої акцентованої атаки, як при

"ma...a", "my...y", "m...i", досить протяжної основної частини з поступовим послабленням гучності, закінчення філіровано-заокруглене, позначається маленькою вилкою над або під нотою.

*Martelé* (від франц. *marteler* – молотити) – штрих твердої акцентованої, дещо енергійно-ударної артикуляції, підтриманий різко збільшеним видихом, і, як наслідок, гучною динамікою, основна частина скорочена, закінчення закрито-відривчасте, як при – "mam", "mym", "mim", позначається маленькою вилкою над або під нотою, повернутою гострим кутом вгору "^^", іноді заштрихованим клином.

Джазовий різновид акцентованої артикуляції в нотному тексті часто позначається акцентом – повернутим гострим кутом вгору, можливо з крапкою, так званий "будиночок", для "закриття" звучання за допомогою язика як при – "mam", "dam", а також без участі язика нижньою губою – "ban".

*Допоміжна* атака коренем язика застосовується, як правило, у рамках твердої комбінованої атаки й здійснюється відштовхуванням задньої частини спинки язика від піднебіння зі спрямуванням артикуляційного апарата, як при складах: "ka", "ky", "ki" або "ta", "ty", "ti". По чергове відштовхування передньої і задньої частин язика складає подвійну атаку. Слід відмітити такий факт, що використання складів "ka", "ky", "ki" при формуванні комбінованого виду атаки *подвійного staccato*: "ma-ka", "my-ky", "mi-ki" у грі на саксофоні часто приводить до небажаних побічних інтонаційних ефектів, тоді як поєднання "ma-ta", "my-ty", "mi-ti" трохи спростовує подолання технічних задач.

*М'яка* атака здійснюється плавним відштовхуванням одночасно кінчика язика від нижньої губи та верхньої частини від трості зі спрямуванням артикуляційного апарата, як при складах: "da", "dy", "di". До цієї групи *non legato* входять штрихи *non legato*, *portato*.

*Non legato* (від італ. *non legato* – не зв'язно) – у вузькому значенні визначений духовий штрих групи *non legato*, який видобувається м'якою атакою, тривалість звучання основної частини дещо скорочена й складає приблизно  $\frac{3}{4}$  позначеної в нотному тексті, однорідна за гучністю, закінчення динамічно заокруглене, позначається крапкою під лігою.

*Portato* (від італ. *portato* – нести) – штрих групи *non legato*, звук видобувається м'якою атакою, тривалість основної частини повністю дотримується до початку наступного звука, гучність зберігається незмінною, закінчення заокруглене, позначається рисою під лігою.

До групи *фрикативної* атаки входять специфічні технічні прийоми звуковидобування-звукотворення, що здійснюються, по-перше, *frullato* – за допомогою дуже частого періодичного руху язика в ротовій порожнині, зі спрямуванням артикуляційного апарата, як при "mppp...", "dppp..." та ін., по-друге, – роботи піднебінного язичка, так званого гаркавого "p", при сполученні "xppp...", "rppp..." завдяки енергійній подачі повітря і виникає тремолоючий ефект. При інтерпретації джазової, джаз-рокової та сучасної "Нової музики" виконавці-саксофоністи використовують фрикативний різновид – прийом *growling* (від англ. *growling* – дрижання, хрипіння), що позначається скорочено *growl*. Цей прийом звукотворення-звуковедення здійснюють за допомогою одночасного видиху повітря в мундштук у поєднанні з голосовим співом, на складах – "ta", "ty", "ti" при умові, що висота голосового співу не повинна збігатись з інтонацією на інструменті.

Атака *диханням* здійснюється, по-перше, плавною подачею руху повітря в мундштук без участі язика, артикуляція диханням (англ. *breath articulation*) – за допомогою м'язів живота та діафрагми "fa", "xa" [див. 14, с.47–49], що наближається до м'якої атаки; по-друге, – за допомогою так званого "половинного" язика (англ. *half tongue*), даним терміном визначається нечітка артикуляція певних звуків за участю середини верхньої частини язика "da", "dn", що є характерними способами джазового звуковидобування-звукотворення [див.14, с.27–28]; по-третє, під різко збільшеним тиском – поштовхом повітряного стовпа виконавського видиху з послабленням, що наближає її до різновиду маркованої атаки, що є також характерним способом джазового звуковидобування-звукотворення при свінгуванні. До цієї групи *non legato* входить академічне *марковане legato*.

*Марковане legato* – штрих, що утворюється за рахунок підкреслених поштовхів дихання й за характером нагадує м'яко акцентовану атаку, досить протяжної основної частини з поступовим послабленням гучності, закінчення заокруглене, позначається вилкою під лігою. Засто-



совують марковане legato для підсилення декламаційного драматично-схвильованого характеру музики.

Рекомендуємо новий вид атаки при звуковидобуванні в нижній і середній теситурах діапазону саксофона, коли вимагається початок при динаміці піаніссімо, за допомогою дуже легкого *поштовху нижньою губою* без язика, при спрямуванні мовного навичку артикуляційного апарата, відповідно, як при – “ба” і “па”. На саксофоні використовують флейтовий ефект – це удар або *хлопання клапанами*, як вид атаки для збудження тихого легкого звукотворення без виконавського подання джерела енергії (у малій та першій октаві), позначається перекресленою нотою й словами *percussions-de-tampon* [див.15, с.245–248]. При цьому можна почути не основний звук за аплікатурою, а обертон.

До *комбінованих штрихів* відносять різні варіанти змішаного послідовного використання штрихів групи *non legato* та *legato*, а також допоміжної, фрикативної й атаки диханням і т. п.

Широта поняття “виконавська творчість” дозволяє уникати обмежень тільки теоретичними й технологічними питаннями, в однаковій мірі говорити про артикуляційно-штрихову техніку саксофоніста та орієнтацію її на художньо-виразовий зміст виконавської майстерності в цілому. Через артикуляційно-штрихове звуковимовлення, тембр, інтонацію, динаміку, агогіку, мелодію, фразування та інші засоби музичної виразності виконавець створює уявлення й задає певні образні установки на художньо-емоційне сприймання характеру музики. В основі творчої виконавської майстерності звуковимовлення лежить “фразування” – яскравий змістовний засіб музичної виразності, що усвідомлюється як поєднання окремого і взаємозв’язок між ними в загальному, куди входить: умовне групування звуків при роздільному послідовному виконанні, зв’язне звуковедення, звукоз’єднання та розмежування на художньо-значимі частини. Фразування характеризується естетично-динамічним заокругленим філіруванням звука за принципами вокальності при виконанні академічної музики та характерно акцентованими крайніми звуками при джазовому виконанні.

Удосконаленню, збереженню й відновленню артикуляційно-штрихової техніки допомагають інструктивний (спеціально підібрані етюди) та навчально-допоміжний матеріали (різні вправи, мажорні й мінорні гами та інші лади, арпеджіо, септакорди, секвенційні послідовності і т. п.), що входять у систему щоденних занять на інструменті. Ступінь віртуозності володіння артикуляційно-штриховою палітрою визначається темпово-змістовною гранню в грі, а також чіткою координацією в роботі язика і пальців при артикуляції роздільного звуковидобування-звукотворення та виконавського видиху, а також плавними рухами пальців при зв’язному звукотворенні-звукоз’єднанні.

Відзначаємо такі суттєві показники артикуляційно-штрихової техніки виконавської майстерності саксофоніста:

- виконавська майстерність у грі на кожному з духових інструментів є особливим видом репродуктивної діяльності, яка є звуковимовленням та звуковтіленням-звуковиразом результату художнього музичного мислення, що носить функціональний системно-творчий характер, оскільки протікає в комплексних системних формах взаємодії виконавця та механічно-акустичної конструкції інструмента й характеризується певною художньо-емоційною виразно-змістовною гранню звукового результату;

- взаємодії під час гри: виконавського видиху (джерела енергії) – з ротовою порожниною, язиком, губами, тростиною і мундштуком; пальців рук – з механічною клапанною системою; виявлення ролі окремих їх складових указує на те, що кожен із цих компонентів по-своєму впливає на процес звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звукоподання, звукоз’єднання й підтримує виконавського технологічного втручання, тобто того чи іншого технічного прийому, що входить у поняття “гри” на інструменті”;

- той чи інший артикуляційно-штриховий звуковий результат – засіб художнього звуковимовлення-звуковиразу, матеріальне та акустично-психофізичне явище, яке характеризується особливістю виду атаки, розвитком (тривалістю звучання основної частини, її тембром та динамікою), закінченням або з’єднанням з іншим звуком;

- артикуляційно-штрихові виразові засоби, поєднуючись послідовно у виконавському процесі, втілюють у собі музично-сміслові навантаження звукового результату, що надає особливої завершеності того чи іншого характеру музики.

1. Сокол А.В. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса: ОКФА, 1995. – 206 с.
2. Браудо И. Артикуляция. – Л.: Музыка, 1973. – 2-е изд. – 198 с.
3. Юр’ев О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. – К., 1974. – 115 с.
4. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: Навч. посібник для виш. муз. навч. закладів. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.
5. Диков Б. Седракан А. О штрихах духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах: Статьи. – М., 1966. – Вып.2. – С.182–210.
6. Мозговенко И. О выразительности штрихов кларнетиста // Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки. – М., 1964. – С.79–106.
7. Пушечников И.Ф. Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах: Статьи. – М., 1971. – Вып.3. – С.62–91.
8. Докшицер Т. Штрихи трубоча // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1976. – Вып.4. – С.48–70.
9. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: Учебное пособие. – К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. – 430 с.
10. Мюльберг К.Е. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті. – К., 1975. – 53 с.
11. Абаджян Г.А. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1980. – 26 с.
12. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории и практики исполнительства: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. – М., 1997. – 40 с.
13. Крупей М. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: Музичне виконавство. – К., 2004. – Вип.40. – Кн.10. – С.36–47.
14. Горват І., Вассерберг І. Основы джазовой интерпретации: Перек. з словацьк. Л.Лірника. – К.: Музична Україна, 1980. – 119 с.
15. Kientzi D. SAXOLOGIE du potentiel acoustico-expressif des 7 saxophones: Formation doctorale. – Université de PARIS VIII, 1990. – 606 p.

*This article deals with the fragment of researching “The Style Basis of masterly performance formation of saxophonist” and it’s dedicated to the questions of articulatory-drawing expressive means, considering the formation of traditional and specific outlines of sound pronunciation of performer-saxophonist’s musical speech.*

*Key words: saxophone, art performance, features, articulation, sound.*

УДК 786.8:78.07

ББК 85.310.7

#### МЕТОДИКА РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ СТУДЕНТІВ КЛАСУ АКОРДЕОНА ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Наталія Попович

*У статті представлено методику розвитку художнього смаку студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва. Обґрунтовано її зміст, методи, форми організації та послідовність основних етапів дослідно-експериментальної роботи. Розкрито взаємодію зовнішніх і внутрішніх факторів досягнення студентами специфіки естрадного виконавства.*

*Ключові слова: художній смак, естрада, естрадне музичне мистецтво, акордеон.*

Актуалізація естрадної музики, збагачуючи палітру музичної культури України, сприяє формуванню нового естетичного бачення й свідомого особистісного ставлення до цього напрямку музичного мистецтва. Неповторне у своєму жанрово-стильовому розмаїтті завдяки виразній синкретичності й різноплановості форм, естрадне мистецтво має значний художньо-виховний потенціал, сприяє яскравому виявленню творчої індивідуальності й покликане дарувати слухачам естетичну насолоду, що безпосередньо залежить від розвиненості художнього смаку виконавця.

Відповідно до сучасних напрямів теоретико-методологічного аналізу проблем естетичного виховання, педагогічні умови, шляхи й форми розвитку художнього смаку студентів відображено в дослідженнях Л.Гончаренко, Ю.Гурова, В.Дряпіки, О.Коробко, О.Олексюк, Г.Падалки, В.Радкіної, О.Ростовського, О.Рудницької.

Доцільність використання в музично-педагогічній практиці взірців естрадної музики підкреслюють науковці: В.Березан, Б.Брилін, В.Бутенко, Ю.Гуров, І.Климук, Н.Коваленко, С.Мальцев, О.Сапожнік, О.Оленін, Н.Саржітов та інші.

Проте, незважаючи на значну кількість наукових досліджень, проблема розвитку художнього смаку музикантів-виконавців далека від остаточного розв'язання. Аналіз системи фахової підготовки студентів класу акордеона в мистецьких вищих навчальних закладах свідчить про недооцінку ролі художньо-виховного потенціалу естрадного музичного мистецтва у вирішенні педагогічних завдань, зокрема формування художнього смаку музикантів-виконавців, що, безумовно, впливає на їхній загальнопрофесійний і художньо-творчий рівень розвитку.

Підкреслимо, що, попри те, що впродовж останніх століть естрадне акордеонне виконавство посідає гідне місце у світовій музичній культурі, у вітчизняній же стрімким злетом популярності цього інструмента позначені лише останні десятиліття.

З огляду на це, в музично-педагогічній науці обмаль комплексних, системних досліджень проблеми розвитку художнього смаку як інтегруючого елемента професійної діяльності. Тому виникає нагальна потреба в науковому обґрунтуванні шляхів оптимізації навчально-виховного процесу в цьому напрямі.

Музично-педагогічна й музично-просвітницька спрямованість підготовки студентів класу акордеона в мистецьких вищих навчальних закладах зумовлює потребу формування художнього смаку музикантів-виконавців засобами естрадного мистецтва, як шляху збагачення їхньої естетичної культури, виконавської майстерності, досягнення багатогранності художньо-творчого розвитку.

Основою реалізації розробленої методики були сучасні принципи музично-педагогічної науки: особистісно орієнтовний підхід до музично-естетичного розвитку студентів; систематичність і послідовне ускладнення творчих завдань; активізація характеру навчання й емоційно-естетичного сприйняття музикантів-виконавців; організація цілеспрямованого опосередкованого педагогічного впливу; поєднання індивідуальних і колективних форм роботи.

Основні завдання формуального експерименту передбачали:

- 1) активізувати творчо-пізнавальну діяльність студентів, пов'язану з освоєнням специфіки стильових різновидів естрадного музичного мистецтва;
- 2) навчити усвідомлювати, опановувати й аналізувати значення та роль характерних для естрадного виконавства засобів виразності й індивідуальної манери виконання в розкритті художньої образності твору;
- 3) розвинути здатність до естетичного осягнення естрадного музичного мистецтва, як необхідної передумови поглиблення емоційно-естетичних почуттів і переживань студентів у процесі цілісної інтерпретації естрадних музичних творів;
- 4) сформувати уміння й навички джазової імпровізації;
- 5) активізувати творчу уяву, аналітичність, асоціативність та імпровізаційність художнього мислення музикантів-виконавців шляхом залучення студентів до синкретичних форм естрадної виконавської діяльності.

Застосування в ході дослідження диференційованого комплексу специфічних форм і методів передбачало цілеспрямоване формування необхідних знань, практичних умінь і навичок студентів, а також стимулювання їхньої художньо-творчої активності.

Основними видами діяльності були: прослуховування й аналіз музичного матеріалу, його виконавська інтерпретація, творчі вправи, створення проблемних ситуацій, бесіди, обговорення, дискусії.

Дослідно-експериментальну роботу ми умовно поділили на три взаємопов'язані етапи, кожен з яких, відповідно до своєї градації, характеризувався визначеними цілями та завданнями, методами і формами організації музично-естетичної діяльності студентів. Наступність зазначених етапів зумовлювала поступове поглиблення естетичної, художньо-творчої, виконавсько-інтерпретаційної діяльності студентів, забезпечувала цілеспрямованість спостереження за результатами експериментальних даних.

Перший етап формуального експерименту було спрямовано на активізацію пізнавальної діяльності студентів в освоєнні специфіки стильових різновидів естрадного музичного мистецтва (що сприяє стимулюванню гармонійного емоційно-естетичного ставлення), а також на

формування вмінь студентів аналізувати й опановувати характерні засоби музичної і виконавської виразності.

У процесі експериментального дослідження одним із найважливіших принципів було використання як навчального матеріалу оригінальних естрадних музичних творів, оскільки саме вони найбільш глибоко розкривають темброво-інструментальну специфіку засобів виразності акордеона. Добираючи твори для формуального експерименту, ми враховували їхню змістовність, ступінь художньо-інтелектуальної складності, новизну музичного мовлення, що сприяло музично-естетичному вихованню студентів в органічній єдності з розвитком їхнього художнього смаку.

Одним із перших завдань на даному етапі було розширення меж професійних знань студентів щодо стильової специфіки естрадного музичного мистецтва, поглиблення розуміння особливостей кожного окремого стилю. Студентів було ознайомлено із характерними рисами кожного з музичних стилів, із закладеними в них інваріантами звукової інтерпретації.

Використання **методу узагальнення стилістичних особливостей** музичного твору сприяло розкриттю закономірностей художньо-естетичних явищ в естрадній музиці.

Було створено ряд проблемних завдань, спрямованих на вивчення специфіки стилів, музичної форми, характерних виконавських і музичних засобів виразності. При цьому враховувався ступінь творчої готовності студентів до емоційно-естетичного сприйняття та творчо-пізнавальної діяльності. Аналіз різностильових музичних творів є самостійною творчо-пізнавальною діяльністю студентів, яка адекватно впливає на їхній інтонаційно-слуховий тезаурус, інтелектуальний розвиток, естетичні інтереси та потреби, професійні мотивації, відображує особистісне естетичне ставлення й передбачає високий ступінь мобілізації емоційно-естетичних, інтелектуальних і вольових можливостей виконавців.

Ми намагалися досягти органічного взаємозв'язку між розвитком емпіричних та систематичних знань і формуванням ціннісно-орієнтаційних критеріїв майбутніх фахівців у процесі трактування й аналізу образного змісту естрадних музичних творів, комплексу характерних засобів виразності.

Із цією метою було створено ряд оцінних завдань, що мали активізувати художньо-образне сприйняття студентів, спрямовуючи його до естетичного оцінення. Увагу було звернено на ступінь розуміння й характер емоційно-естетичного сприйняття художньої образності твору, творчого підходу до розкриття й аналізу характерних стильових особливостей.

Наголошувалося також, що значний потенціал тембрових можливостей акордеона є одним із головних чинників, які впливають на емоційно-естетичне сприйняття характеру естрадного музичного твору.

Для поглиблення розуміння студентами характерних музичних та виконавських засобів виразності ми застосовували **метод цілісного аналізу** естрадного музичного твору. Це давало змогу поставити перед студентами ряд аналітико-творчих завдань: проаналізувавши нотний текст, визначити його стилістичну характеристику, основні складові музичної форми твору; вказати на засоби музичної та виконавської виразності, застосовані у творі, виявити їхній вплив на емоційно-естетичне сприйняття художньої образності твору. На основі власних емоційно-естетичних почуттів і переживань, художнього осмислення й узагальнення результатів цілісного аналізу твору студенти мали сформулювати професійне оцінне судження, що вимагало індивідуально-творчої самостійної роботи кожного студента.

Поряд із методом ескізного опрацювання різностильових музичних творів ми використовували **метод поєднання глибокого аналізу нотного тексту з творчо-виконавським опрацюванням твору на рівні особистісної його інтерпретації**, що сприяло розвитку готовності студентів до свідомої естетичної творчості.

Суб'єктивне трактування студентами засобів музичної й виконавської виразності відповідно до жанрово-стильової специфіки естрадного музичного твору зумовлювало індивідуалізацію манери виконання, формування власного виконавського стилю.

Поряд зі скеруванням слухової уваги студентів на вирішення художньо-творчих завдань наголошувалося, що художнє відчуття міри у використанні динамічних, артикуляційних і фактурних засобів виразності, тембрового нюансування є показником високої художньо-стильової культури виконання на акордеоні.

У ході експериментальної роботи ми звертали увагу студентів на важливість розуміння цілісності композиторського стилю, яка виражається у своєрідній системній організації музичних засобів виразності, що концентрують художньо-образну та емоційно-чуттєву сфери.

Підтвердженням особистісної виконавської інтерпретації композиторського стилю був ефект художнього відкриття, що зумовлював висвітлення нових рис у творчості автора й розкриття прихованих індивідуальних можливостей виконавського стилю майбутніх фахівців.

Ми також зосереджували увагу студентів на тому, як змінюються особливості стилю написання кожного композитора впродовж життя, підкреслюючи зміни як в ідейно-образній концепції, так і в стилі музичного мовлення.

Освоєння специфіки стильових різновидів естрадного музичного мистецтва, аналіз своєрідності композиторського стилю, характерних музичних і виконавських засобів виразності сприяли поглибленню емоційного відгуку, емоційно-естетичних почуттів і переживань студентів, вихованню відчуття художньої міри, розширенню їхніх музично-слухових уявлень, художньо-творчих знань, що свідчить про ефективний розвиток художнього смаку студентів.

Метою другого етапу формування експериментального дослідження став розвиток художнього смаку студентів класу акордеона в процесі послідовного формування в них умінь і навичок джазової імпровізації.

Імпровізаційні уміння є вагомою, необхідною складовою музичної культури музикантів-виконавців, яка впливає на розвиток їхнього художнього смаку. Оволодіння навичками джазової імпровізації стимулює художньо-творчу самореалізацію особистості. Джазова імпровізація передбачає розвиток емоційно-рефлекторної здатності музикантів-виконавців до миттєвого художньо-творчого втілення особистісних емоційно-естетичних уявлень і фантазій у музичному матеріалі.

Основоположними факторами створення імпровізації є:

а) використання стилістично відповідних музичних і виконавських засобів виразності;

б) структурування за їхньою допомогою синтаксичних одиниць музичного тексту, поєднання яких утворює граматично й семантично правильні структурні побудови на різних рівнях імпровізаційного цілого.

Джазова імпровізація є своєрідним типом висловлювання, що ґрунтується на певних соціокультурних і художніх передумовах. Саме в процесі імпровізації найповніше розкриваються приховані можливості творчого потенціалу музиканта-виконавця, адже рівень створюваної імпровізації залежить від розвиненості художнього смаку виконавця, його творчої уяви й фантазії, художнього відчуття міри, розуміння музичної форми тощо.

На початку другого етапу формування експерименту, з огляду на ладо-гармонічні особливості стилів естрадного музичного мистецтва, одними з перших були завдання на створення простих мелодичних побудов із характерними ознаками того чи іншого ладу. Найбільші труднощі в студентів виникають під час створення мелодичних побудов із використанням перемінного ладу.

Оволодіння студентами навичками створення імпровізації в різних ладах значно розширило можливості творчих дій, адекватно впливаючи на розвиток музичного слуху студентів й надаючи можливість варіювати інтонаційно-емоційними характеристиками художнього образу.

Наступним кроком було вивчення студентами різновидів гармонічних послідовностей, які найчастіше застосовуються у виконавській практиці. Для засвоєння зазначених гармонічних послідовностей студентам пропонували вправи з їхнього обігрування, починаючи від нескладних мелодичних зворотів, з наступним секвенціюванням створених мелодичних фраз у всіх можливих у межах діапазону інструмента, тональностях.

Під час вивчення специфіки гармонічних схем різних стилів естрадно-джазової музики завдання за ступенем складності розподілялися таким чином:

1) виконання гармонічних схем відповідно до стилю;

2) виконання гармонічних схем у різних тональностях;

3) збагачення гармонічних схем за допомогою прохідного септакорду, тритонові заміни, аранжованих акордів тощо.

Щодо педагогічного керування творчою діяльністю студентів на цьому етапі, то слід зазначити, що важливу роль відіграла методична підтримка, тобто підказка, вказівка з орієнтацією на позитивну активізацію інтерпретаційно-пошукової діяльності музикантів-виконавців.

Наступним кроком у процесі розвитку умінь джазової імпровізації у студентів було завдання, в якому виконавцям пропонувалося записати й проаналізувати створений мотив, розвинути його в мелодичному й ритмічному плані. Виконання цього завдання сприяло самостійній роботі студентів над сольною імпровізацією. Важливе значення мала ясність, простота вираження художньої думки, оскільки виразний, легкий для запам'ятовування мотив змушує студентів уважніше стежити за розгортанням імпровізаційного матеріалу.

У ході виконання студентами творчих завдань ми звертали увагу на відчуття ними художньої міри у використанні засобів виразності, синтез емоційного й раціонального в цьому процесі відповідно до художньо-творчого задуму й загального спрямування музичного образу.

Підкреслимо, що послідовний розвиток умінь і навичок джазової імпровізації вплинув на формування у студентів власного виконавсько-імпровізаційного стилю.

Варіативність форм роботи в процесі опанування студентами умінь і навичок джазової імпровізації мала творчий характер, оскільки основою є не автоматичне наслідування, а творчий пошук оптимальних варіантів вирішення проблемних завдань. Це розвивало самостійність і наполегливість музикантів-виконавців, активізувало асоціативність їхнього художнього мислення, формувало творчу уяву, здатність до критичного аналізу.

Використання методу самоаналізу та самооцінки, що передбачав розшифрування й аналіз записаних імпровізацій, сприяло розвитку музичного слуху студентів, їхнього інтелектуально-творчого мислення, формуванню естетичних оцінних суджень.

Успішна самостійна творча робота студентів досягалася внаслідок застосування методу самоконтролю, який сприяв раціональному, аргументованому вибору оптимального варіанта вирішення творчо-пошукових завдань.

Система творчих завдань, спрямованих на послідовне формування умінь і навичок джазової імпровізації, сприяла позитивним зрушенням у розвитку таких професійних внутрішніх механізмів студентів, як естетичне сприйняття, творча уява і фантазія, а також особистісних якостей – наполегливості, прагнення до саморозвитку, творчої активності, критичної вибірковості естетичних оцінних суджень. Це й зумовило динамічність розвитку їхнього художнього смаку.

Мета третього етапу формування експериментального дослідження полягала в активізації творчої уяви, аналітичності, асоціативності й імпровізаційності художнього мислення студентів у процесі їх залучення до синтетичних форм естрадної виконавської діяльності.

Емоційно-естетичне сприйняття художнього образу, створеного внаслідок поєднання різних видів мистецтва, веде до формування художньо-образних уявлень, асоціацій та аналогій, розвиває фантазію музикантів-виконавців.

Відповідно до мети третього етапу формування експерименту, студентам було запропоновано таке завдання: самостійно обрати естрадний музичний твір, керуючись власними естетичними смаковими уподобаннями, здійснити цілісний аналіз його й на основі власних музично-естетичних уявлень, образних асоціацій визначити варіанти втілення художньо-образної концепції твору за методом синтетичного моделювання.

Основними формами роботи на цьому етапі виступили: моделювання педагогічних ситуацій з метою активізувати виявлення творчо-виконавських умінь студентів класу акордеона, проведення бесід, обговорення, створення художнього задуму з подальшою його реалізацією, синкретичне моделювання.

Творча діяльність студентів на початку третього етапу формування дослідження мала пізнавально-когнітивний характер: вибір естрадного музичного твору, визначення його ціннісного потенціалу, художності, доцільності; здійснення цілісного аналізу твору, визначення логіки структурної композиції, обґрунтування виконавської концепції художньо-образного втілення авторського задуму.

У ході виконання завдань творчі ідеї, висловлені студентами, передбачали поєднання у виконавській концепції музики з окремими елементами хореографії, театрального мистецтва (драматизація дійства), вокалу, поезії.



Прагнення студентів експериментувати з найрізноманітнішим естрадним музичним матеріалом указувало на підвищення рівня їхнього музично-естетичного й художньо-творчого розвитку, зростання ініціативності, що відіграє важливу роль у формуванні художнього смаку музикантів-виконавців.

Активізували художньо-творчу уяву студентів обговорення художнього задуму, визначення ключової ідеї твору й засобів її реалізації, структурний, стилістичний та цілісний аналіз твору. Зазначимо, що творча уява музиканта-виконавця є одним із найважливіших компонентів художнього мислення, оскільки саме вона дає змогу передбачати, як розгортатиметься музичний матеріал і яким буде його кінцевий результат, що зумовлює оптимальний вибір засобів, необхідних для його досягнення.

Необхідними передумовами використання в навчальному процесі синтетичних форм естрадної виконавської діяльності стали гармонійна всебічна розвиненість сприймаючої особистості й визначення найбільш раціонального шляху поєднання різнопланових форм естрадного виконавства.

Слід відмітити, що поставлені завдання викликали у студентів творчий інтерес і прагнення до їх виконання. Це свідчило про активізацію готовності музикантів до художньо-творчої діяльності й вимагало посилення їх художнього мислення на теоретичному й практичному рівнях, виявлення емоційно-вольових зусиль студентів у процесі творчо-виконавської діяльності.

Основними показниками креативності студентів були: спонтанність творчих ідей і аналітико-синтетична діяльність художнього мислення, оригінальність творчих підходів, здатність удосконалювати власну виконавську концепцію твору внаслідок видозмін окремих деталей.

Отже, використання в процесі дослідної роботи синтезу різних видів мистецтв забезпечувало органічну єдність творчо-пошукових й аналітико-синтетичних завдань, формування гармонійного естетичного ставлення студентів до естрадного музичного мистецтва. Розширення меж художньо-творчих можливостей студентів активізувало виявлення їхніх естетичних інтересів і потреб, зацікавлення і прагнення до творчо-виконавської діяльності, інтерпретаційного пошуку в галузі естрадного музичного мистецтва, активізувало внутрішні резерви творчого самовираження музикантів-виконавців, що, врешті-решт, забезпечило ефективний розвиток їхнього художнього смаку.

1. Гончаренко Л.П. Развитие эстетических вкусов будущих учителей средствами современной инструментальной музыки: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Криворізь. держ. пед. ун-т. – Кривий Ріг, 2002. – 20 с.
2. Дряпіка В.І. Орієнтація студентської молоді на цінності музичної культури (соціально-педагогічний аспект). – К.; Кіровоград: Державне Центрально-українське видавництво, 1997. – 215 с.
3. Коробко Е.Н. Воспитание художественного вкуса будущего учителя (на материале музыкального искусства): Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Киевский гос. пед. ин-т им. А.М.Горького. – К., 1989. – 24 с.
4. Мальцев С.М. О психологии музыкальной импровизации. – М.: Музыка, 1991. – 85 с.
5. Олексюк О.М. Духовний потенціал мистецтва: перспективи синтетичної парадигми // Питання культурології: Міжвідомчий збірник наукових статей. – К., 1996. – Вип.14. – 392 с.
6. Оленин О.Ф. Формирование готовности студентов музыкальных специализаций к эстетической оценке популярной эстрадной музыки: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / КГУ им. Т.Г.Шевченко. – К., 1990. – 24 с.

*The article lays out the techniques of developing artistic taste among accordion playing students by means of popular music. The content, techniques and organization forms and sequence of the main stages of research are laid out here. The synergy of internal and external factors of achieving by the students of specific requirements of the popular art is also covered.*

*Key words: the art taste, variety, variety music art, accordion.*

УДК 378.14:781.03

ББК 85.310.5

Світлана Шман

## ЕКСПЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

*Проблема збереження культурних цінностей залишається досі актуальною. У цьому контексті ця стаття є однією з небагатьох спроб окреслити напрями розвитку експертної діяльності на сучасному етапі. Експертна діяльність – це цілісна система, що охоплює Міжнародно-правові акти про захист культурних надбань, процеси міграції творів мистецтва, підготовка кваліфікованих фахівців.*

*Ключові слова: культурні цінності, Державна служба контролю, експертиза, “неруйнівні” методи діагностики.*

На сучасному етапі розвитку мистецької освіти, науки актуальним залишається дослідження проблеми збереження національних надбань. Важливим фактором у цьому напрямі є висвітлення багатогранного спектра експертної діяльності, зокрема забезпечення виконання міжнародних конвенцій, угод та договорів із питань переміщення предметів давнини. Практичний досвід у цій сфері привертає увагу до недостатнього висвітлення в мистецтвознавчих працях, засобах масової інформації, діяльності сучасних фахівців. Дефіцит такої інформації призводить, насамперед, до обмежень у системі освіти. З огляду на дану проблематику значну увагу необхідно приділити висвітленню напрацьованих міжнародних документів, спрямованих на збереження творів мистецтва, аналізу проблем формування сучасного ринку антикваріату, виявленню структури експертної діяльності, пов'язаної з оцінкою й класифікацією культурних цінностей.

Проблемами становлення та розвитку експертної діяльності плідно займаються В.В.Індутний, С.М.Шкляр, Е.В.Чернявська (науковці Державного гемологічного центру України), Л.М.Черкаський. Цінним джерелом для фахівців, що займаються експертизою творів мистецтва, є підручник О.Л.Калашникова “Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей”.

До низки завдань насамперед слід віднести узагальнення інформативних даних щодо Міжнародних правових актів про захист культурних цінностей у випадках збройних конфліктів, підписаних у Гаазі 1899, 1907 та 1954 роках, Конвенції ЮНЕСКО (Париж, 1970 р.), нормативно-правових актів СНД (Мінськ, 1992 р. і Москва, 2001 р.). Конвенції закріплюють права на культурну спадщину в суспільному аспекті, що підтверджує повагу прав спільноти на предмети культури, які входять до складу національних надбань. Вивчаючи та аналізуючи дану проблематику, варто звернути увагу на те, що перша Міжнародна конвенція про реституцію культурних цінностей, утрачених у часи війни, відбулась у 1815 та 1863 рр., яка заклала основи всіх подальших домовленостей. Гагська конвенція 1907 р. зафіксувала перші Міжнародні акти, спрямовані на заборону руйнації пам'яток культури та їх конфіскації під час збройних конфліктів. Керуючись попередніми домовленостями 1899, 1907 та 1935 рр., Гагська Конвенція 1954 р. мала за мету запровадження ефективних засобів збереження культурних цінностей у мирний час.

14 листопада 1970 р. у Парижі на 16-й сесії Генеральної конференції ООН із питань освіти, науки та культури (ЮНЕСКО) була прийнята Конвенція ЮНЕСКО “Про заходи, спрямовані на заборону незаконного ввезення, вивезення та передачі права власності на культурні цінності”. Відповідно до прийнятих рішень Конвенції, її учасники зобов'язані були створювати на території своїх країн національні служби зі збереження культурних надбань.

За роки незалежності Українська держава здійснила комплекс заходів, спрямованих на виконання принципів, закладених у попередніх Конвенціях, розробила базові закони про збереження культурної спадщини. Створена Державна служба контролю за переміщенням культурних цінностей через кордон України.

Виходячи із цього, можна визначити, що у ХХ ст. були закладені основи подальшого розвитку Міжнародних процесів, пов'язаних зі збереженням національних культурних надбань, і почали функціонувати відповідні національні служби.

Починаючи з 1991 р., українська культура стала відкритою для світового ринку. Відкриття кордонів призвело до масштабного переміщення предметів старовини, насамперед у Західну

Європу. Суттєве “вимивання” або експорт предметів мистецтва продовжувалося приблизно до 2001 р. Зрушення в соціальній сфері за останні роки позначилися на зміні руху предметів колекціонування. У сучасних умовах виявилось перспективним повернення культурних цінностей та формування конкурентоспроможного вітчизняного ринку старовини.

Кардинальною проблемою подальшого функціонування ринку антикваріату є забезпечення нормативно-правової бази, регулюючої відносини учасників ринку та формування інститутів незалежних експертів.

Проблема підготовки кваліфікованих фахівців з експертної діяльності в умовах динамічного розвитку ринку вимагає поєднання поглиблених знань у галузі історії культури, уміння отримати й проаналізувати новітню інформацію, володіти на практиці всіма існуючими методами ідентифікації, атрибуції та оцінки творів мистецтва.

Безперечно, головним залишається знання нормативно-правової бази. Керуючими документами для експертів є: Закони України “Основи законодавства України про культуру” 1992 р., “Про музеї та музейну справу” 1995 р., “Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей” 1999 р., “Про охорону культурної спадщини” 2000 р., “Про бібліотеки та бібліотечну справу” 2000 р., “Про наукову та науково-технічну експертизу”.

“Експертиза – це завжди індивідуальна й суб’єктивна думка експерта, але вона має сенс тоді, якщо вона уніфікована й повністю зрозуміла через спосіб її отримання” [8, с.9]. Суб’єктивізм – основний фактор експертної діяльності, головна проблема. Результати цієї діяльності неможливо перевірити. Використання різних засобів або підходів в оцінці культурних цінностей дає неоднозначні результати. Відсутні чітко визначені критерії оцінки творів мистецтва, які б дозволили всім експертам користуватися ними на практиці.

На сьогоднішній день користуються методиками Міністерства культури СРСР (1983 р.), В.Д.Соловйова (1996 р.) та Державного гемологічного центру України (2003 р.).

При визначенні вартості творів мистецтва методикою Міністерства культури СРСР 10 березня 1983 р. ураховуються такі характерні ознаки: час створення пам’ятки, художня якість, наявність чи відсутність авторського підпису, виконавська техніка, розміри, якість матеріалів (використання дорогоцінних чи напівдорогоцінних каменів, цінних порід деревини та інше), особливу художню, або історичну унікальність творів, а також стан збереження.

В окремих випадках вартість ікони, виконаної олією і з рисами бароко, ампіру або іншими високохудожніми якостями, може зростати. Впливають на оцінку сюжети твору (особливості композиції), складність письма, наприклад, багатофігурні ікони на 30–50% дорожчі за ікони з однофігурним зображенням. Вартість залежить також від розмірів ікони.

При оцінці предметів зі срібла та золота потрібно враховувати вартість художнього твору й вартість дорогоцінного металу (вага).

Цінність книги визначається ступенем давності, станом збереженості, змістом, обсягом, використанням декоративних оздоблень (мініатюр, гравюр, орнаментів), якості самого письма (для рукописів), наявністю записів, що вказують на час і місце створення, наявністю автографів відомих діячів.

Відправними критеріями рукописів та релігійних книг рекомендуються найменш цінні в історико-культурному плані групи книг задовільної збереженості з вихідними даними: без урахування вартості палітурки, в І<sup>о</sup> (формат сторінки 24 x 15 см і більше, товщиною біля 250 – 500 сторінок), без історичних записів та прикрас. Книги призначені для читання поза богослужбовим колом – прологи, книги Старого та Нового Заповітів, збірки історичного, юридичного, природно-наукового змісту, урахувавши їх історико-культурне та літературне значення, вартість може збільшуватися на 50–100%.

Методика В.Д.Соловйова запропонована в 1996 р. для визначення вартості творів живопису. Усі математичні маніпуляції розраховані на чіткому знанні розмірів твору, середньої вартості робіт цього художника та низки коефіцієнтів, що визначаються за допомогою книги автора “Определитель стоимости живописи” (Quick price’96).

Методику В.Д.Соловйова широко використовують колекціонери, некваліфіковані люди для визначення вартості картин за обов’язкової наявності автора книги й додаткових матеріалів до неї.

Методика Державного гемологічного центру України розроблена групою таких дослідників: С.М.Шкляр, Е.В.Чернявська, К.В.Татарінцева, М.В.Сибирякова на чолі з професором В.В.Індутним. За основу методу взято “Загальну класифікацію пам’яток за їх соціокультурною значимістю”.

Однією з важливих проблем для експертів, колекціонерів, дилерів залишається фальсифікація творів мистецтва. Розвиток технічного прогресу дав можливість імітувати складні технології виготовлення старовинних пам’яток. У результаті значно ускладнюється процедура атрибуції предметів мистецтва та технології експертизи.

Основними залишаються методи “неруйнівної” діагностики творів мистецтва:

– Попередній візуальний аналіз із використанням оптичних засобів (лупи, біноклярної системи, мікроскопа) – найбільш доступний і розповсюджений метод діагностики. Уперше почав використовуватися в кінці XVIII ст., коли французький фізик Ж.Шарль за допомогою так званого “мегаскопа” збільшував зображення предметів.

– Оптико-фотографічні дослідження. На сучасному етапі поширилася практика використання цифрових камер із комп’ютерною обробкою інформації. У разі потреби проводять фотозйомку важливих ділянок. Для цього використовують широкоформатні фотоапарати й виготовляють фотознімки збільшених розмірів (13x18 або 18x24).

– Дослідження в невідомих сферах, до яких відносять дослідження в ультрафіолетових випромінюваннях, радіаційних, інфрачервоних, рентгенівських променях, також ультразвукові методи.

Дослідження в ультрафіолетових випромінюваннях. В основу цього методу покладене використання енергії світла, точніше світіння матеріалів після впливу фільтрованих ультрафіолетових променів. Цей метод широко використовується в сучасній науці. Технічний прилад, яким користуються під час дослідження – це спеціальна газорозрядна лампа (як правило, ртутні лампи). Дослідження творів мистецтва в ультрафіолетових променях дозволяють проникнути під верхні шари ґрунтів, лаків, фарб та визначити ступінь їх збереження.

За допомогою інфрачервоних променів можна виявити підписи та надписи, які із часом зникли, особливості тонування творів, наявність реставраційних робіт, а також особливості фактури творів живопису.

З 30-х років ХХ ст. використовуються широкі можливості рентгенівських променів. На рентгенівські знімки потрапляє тіньове зображення об’єкта, його скелет чи основа. Цей метод є джерелом інформації про технологічні особливості створення пам’яток, наявність підробок чи переробок.

Дослідження за допомогою перерахованих методів дозволяє визначити технологічні особливості стародавніх пам’яток, якісні й кількісні характеристики матеріалів, визначити внутрішні дефекти, перетворення, покриття виробів.

Важливе місце під час дослідження творів мистецтва відводиться візуальній експертизі. Головними вимогами візуального огляду є фіксація основних особливостей та прикмет предметів, характерних ознак культурних цінностей. Для полегшення роботи експертами розроблені спеціальні форми опису культурних цінностей.

У колі тематики публікації важливо зазначити, що під час атрибуції творів мистецтва треба звертати увагу на спрямованість світового й вітчизняного ринків творів мистецтва. Наприклад, французька статистика минулого 2006 року констатує стрімкий прорив на антикварні ринки Європи східних конкурентів (Сінгапура, Гонконгу, Москви). Декілька сезонів домінуючими на всіх аукціонах залишаються твори китайських митців, на другому місці – індійських, на третьому – російських.

Отже, зрозуміло, що наші спостереження не дають рецептів вирішення усіх проблем, проте вони можуть допомогти виявити напрям їх розвитку. Дана стаття не охоплює коло питань, пов’язаних із художньою, жанровою, тематичною та іншими проблемами функціонування ринку культурних цінностей, що може стати предметом подальших досліджень.

1. Анисимов А. Хроника грабежей // Антиквар. – 2007. – №3. – С.76–78.

2. Експертиза народних музичних інструментів: Програма курсу / Укл. Л.М.Черкаський, Н.Д.Белявіна. – К.: ДАКККіМ, 2003. – 20 с.

3. Експертиза творів мистецтва: Програма курсу / Укл. Н.Д.Белявіна. – К.: ДАКККіМ, 2002. – 22 с.
4. Збірник нормативно-правових актів з питань вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей / Методичний посібник. – К.: АРТЛІТ, 2006. – 320 с.
5. Каталог аукціон Корнерс №2: український та російський живопис XIX–XX ст. – К.: Аукціонний дім Корнерс №2. – 16.03.2007.
6. Індутним В.В., Шкляр С.М., Чернявська Е.В. та ін. Методика класифікації і визначення прогнозованої вартості культурних цінностей. – К.: Друкарня Державного гемологічного центру України, 2003. – 50 с.
7. Калашникова О.Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей: Підручник. – К.: Знання, 2006. – 479 с.; 48 с. іл.
8. Комский Л. Перспективы украинского рынка антиквариата // Антиквар. – 2007. – №3. – С.12–13.
9. Лазарева А. Франция: тенденции года // Антиквар. – 2007. – №3. – С.56–57.
10. Оценка произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства культурного назначения: Методические рекомендации. – М., 1983. – 13 с.
11. Українська культура: історія і сучасність. – Львів, 1994. – 277 с.

*The problem of preservation of cultural values is still actual. In this aspect this article is the first attempt the basic directions of development of examination at the modern stage. Expert activity is whole system that unites the international-legal certificates on protection cultural valuables, processes of migration of works of art, preparation qualification workers.*

**Key words:** cultural valuables, public service of the control, examination, "not Destructive" methods of diagnostics.

## ЗМІСТ

### ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Михайло Станкевич.</i> Народна ікона на склі: соціологічний аспект. ....	3
<i>Ярослав Кравченко.</i> Мистецькі засади бойчукізму в умовах радянського тоталітаризму на Прикарпатті (на прикладі творчості Є.Сагайдачного та О.Кравченка). ....	7
<i>Ірина Дундяк.</i> Сакральний напрям творчості Опанаса Заливахи. ....	12
<i>Олег Чуйко.</i> Збереження та адаптація традицій Галицько-Волинського князівства в культурі монастирів Західної України. ....	15
<i>Петро Кузенко.</i> Історична тематика у творчості художників Прикарпаття другої половини XX ст. ....	20
<i>Ірина Чмелик.</i> Графіка та пластика Михайла Зорія. ....	26
<i>Олександра Хром'як.</i> Мотиви та елементи в орнаментиці косівських керамічних виробів другої половини XX ст. ....	29
<i>Леся Семчук.</i> Одягова вишивка лемків у контексті національної системи дизайну. ....	34
<i>Оксана Янощак-Пишибила.</i> Творчий доробок Марії Ковальчук. ....	39
<i>Олена Волинська.</i> Художньо-освітні та методичні ідеї у творчості народного художника України Михайла Біласа. ....	43
<i>Анна Терешкун.</i> Планувально-просторова організація інтер'єру громадських будівель Станіславщини кінця XIX – поч. XX ст. ....	48

### ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИХАЙЛА ФІГОЛЯ

<i>Станіслав Шумега.</i> Михайло Фіголь – педагог і громадський діяч. ....	51
<i>Богдан Бойчук, Ігор Коваль.</i> Археологізми в художній творчості та науковій спадщині Михайла Фіголя. ....	54
<i>Лідія Хом'як.</i> Образи сучасників у портретній творчості Михайла Фіголя. ....	56
<i>Володимир Лукань.</i> Графічні начерки Михайла Фіголя. ....	60

### ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Валерія Шульгіна, Олександр Яковлєв.</i> Музична школа в національно-освітньому просторі України (20-ті роки XX століття). ....	65
<i>Богдан Кіндратюк.</i> Церковні дзвоніння у хорових творах Миколи Леонтовича. ....	73
<i>Ольга Беркій.</i> Stabat mater: психологічні аспекти жанру. ....	79



<i>Петро Круль.</i> Симфонія Михайла Глінки “Тарас Бульба”: малодосліджені сторінки. ....	84
<i>Наталія Голошніак.</i> Публіцистична спадщина Бориса Кудрика: наукова проблематика та жанровий спектр (до 100-річчя від дня народження митця). ....	87
<i>Уляна Молчко.</i> Музично-критичні статті Меланії Нижанківської на сторінках журналу “Нова хата”. ....	93
<i>Ганна Карась.</i> Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі. ....	99
<i>Тетяна Глушук.</i> Дитяча фортепіанна школа як об’єкт дослідження українського мистецтвознавства. ....	106
<i>Ірина Новосядла.</i> Сучасні засади формування дитячого педагогічного репертуару в українському фортепіанному мистецтві. ....	109
<i>Ярослав Шипайло.</i> Молитва “Отче Наш” у творчості композиторів-класиків М.Березовського, Д.Бортнянського, С.Дегтярьова. ....	115
<i>Ігор Дем’янець.</i> Церковні молебні Андрія Гнатишина в контексті української культової творчості другої половини ХХ століття. ....	120
<i>Наталія Старюченко.</i> Інтеграційні процеси в українських камерно-вокальних творах, написаних на інонаціональні тексти. ....	124
<i>Андрея Томко.</i> До питання дослідження духовнопісенного репертуару ХІХ ст. на Закарпатті (за матеріалами двох рукописних співаників другої половини ХІХ з фондів Закарпатського краєзнавчого музею). ....	128
<i>Ірина Матійчин.</i> Українська духовна пісня у галицьких авторських пісенних збірках кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. ....	133
<i>Анжела Приходько.</i> Польський скрипковий концерт ХХ ст. в аспекті стильової еволюції жанру. ....	139
<i>Марта Карапінка.</i> Камерно-ансамблева альтова соната ХХ століття в жанрово-стильових проекціях. ....	144

#### ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

<i>Віолетта Дутчак.</i> Музична і науково-методична спадщина Гната Хоткевича в українському зарубіжжі. ....	151
<i>Віктор Мішалов.</i> Гнат Хоткевич і конструкція бандури. ....	156
<i>Анатолій Грицан.</i> Тема опришківства в драматичному, тетральному та кіномистецтві України. ....	163
<i>Надія Грицан.</i> Слово актора у театрі Леся Курбаса. ....	168

#### ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

<i>Олена Афоніна.</i> Концепція “синтез-fusion” у сучасному виконавстві. ....	173
<i>Лариса Опарик.</i> Концепція адресата музично-виконавського висловлювання в аспекті художнього спілкування музикантів і слухачів. ....	175

<i>Олена Реброва.</i> До ментальних ознак музично-виконавської підготовки студентів-музикантів. ....	179
<i>Ірина Таран.</i> Поліритмія як проблема фортепіанного виконавства. ....	184
<i>Євгеній Власов.</i> Деякі проблеми виховання техніки гри на фортепіано. ....	188
<i>Тереза Кальмучин-Дранчук, Тамара Лоскутова.</i> Плюралістичні аспекти редакційних інтерпретацій “Добре темперованого клавіру” Й.Баха: прелюдія та фуга сі мінор з ІІ тому. ....	192
<i>Любов Гундер.</i> Особливості інтерпретації фортепіаної спадщини С.Людкевича. ....	206
<i>Андрій Савка.</i> Знаменитості світового фортепіанного мистецтва на сцені Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у світлі тогочасної музичної критики. ....	214
<i>Ореста Козут.</i> Скрипкові штрихи як засіб артикуляції в сонатах і партитах Й.С.Баха для скрипки соло. ....	221
<i>Оксана Бахталовська.</i> Виконавський структурно-смісловий аналіз (на прикладі “Українських думок” для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного). ....	227
<i>Лариса Горіченко-Балема.</i> Напруженість – основна перешкода на шляху до майстерності виконавства віолончелістів. ....	234
<i>Тетяна Публіка.</i> Розвиток музичного виконавства у панських маєтках на теренах Поділля ХVІІІ – початку ХІХ ст. ....	237
<i>Ірина Бермес.</i> Михайло Іваненко і музичне життя Дрогобиччини (20–30-ті роки ХХ ст.). ....	240
<i>Надія Кучерук.</i> Активізація домрово-оркестрового виконавства на теренах Волині у другій половині ХХ ст. ....	246
<i>Інна Мокрогуз.</i> Аплікатурні принципи Львівської бандурної школи (на матеріалі творчості Оксани Герасименко). ....	250
<i>Михайло Крупей.</i> Артикуляційно-штрихові виразові засоби виконавської майстерності звуковимовлення саксофоніста. ....	253
<i>Наталія Попович.</i> Методика розвитку художнього смаку студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва. ....	259
<i>Світлана Шман.</i> Експертна діяльність: проблеми та перспективи. ....	265

## CONTENTS

### THE THEORY AND THE HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Myhajlo Stankevich.</i> The tradition icon glass painting: the sociological aspect. ....	3
<i>Yaroslav Kravchenko.</i> The boychukism art basis in the soviet totalitarism conditions on the Precarpathian region (based on the art of Sagaidachny Y. and Kravchenko O.). ....	7
<i>Iryna Dundiak.</i> The religious themes in the art of opanas zalyvakha. ....	12
<i>Oleh Chuiko.</i> The Galician-Volyn principality traditions conservation and adaptation in the West Ukraine monasteries culture. ....	15
<i>Petro Kuzenko.</i> The historical theme in the art of Precarpathian peintes of the XX-th second half. ....	20
<i>Iryna Chmelyk.</i> Mykhailo Zoriy's graphics and plastics. ....	26
<i>Aleksandra Khromyak.</i> Kosiv ceramics of the second half of the XX <sup>th</sup> century through ornamental motifs and elements. ....	29
<i>Lesia Semchuk.</i> The Lemky's clothing fine needle-work in the context of national system of design. ....	34
<i>Oksana Yanoshchak-Pshybyla.</i> Creative reserve of Maria Fedorivna Covalchouc. ....	39
<i>Olena Volynska.</i> Artistic-educational and methodical concepts in the creative work of the Ukranian people's artist Mykhailo Bilas. ....	43
<i>Anna Tereshkun.</i> Plan- spatial organization of interior of public buildings of Stanislav region of end of XIX- of the beginning of XX century. ....	48

### TO THE FIGOL 80<sup>TH</sup> ANNIVERSARY

<i>Stanislav Shumega.</i> Mykhailo Figol – the pedagogue and public figure. ....	51
<i>Bohdan Boichuk, Igor Koval.</i> Archaeologisms in artistic creatioon and the scientific heritage of M.Figol. ....	54
<i>Lidia Khomjak.</i> The type of contemporary in the portrait art of Mykhailo Figol. ....	56
<i>Vrolodymy Lukan.</i> The graphics of M.Figol. ....	60

### THE HISTORY OF UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL CULTURE

<i>Valeriya Shulgina, Olexandr Yakovlev.</i> Musical School in Nationally-educational Scope of Ukraine (the 20-th of XX s.). ....	65
<i>Bohdan Kindratyuk.</i> Church bells in Mykola Leontovychs choral compositions. ....	73
<i>Olga Berkij.</i> Stabat mater: the genre psychological aspects. ....	79
<i>Petro Krul.</i> The symphony of Michael Glinka "Taras Bul'ba" scantily explored pages. ....	84

<i>Natalia Toloshnyak.</i> Borys Kudryk publicistic heritage: research problems and genre spectrum. ....	87
<i>Ulyana Molchko.</i> Critical articles on music by Melaniya Nyzhankivska on the pages of "Nova khata" journal. ....	93
<i>Ganna Karas.</i> Oleksandr Koshyts and Nestor Gorodovenko: art-perfomings parallels. ....	99
<i>Tetyana Glushcuk.</i> Child Piano School as an object for the Ukrainian Musicology research. ....	106
<i>Iryna Novosjadla.</i> The modern foundations of forming the children's pedagogical repertoire in the Ukrainian piano art. ....	109
<i>Yaroslav Shypaylo.</i> The prayer "Pater Noster" in the works of classical composers (M.Berezovsky, D.Bortniansky, S.Dehtiariov). ....	115
<i>Ihor Demyanets'.</i> Church's public prayers of anrey gnatishin in the context of the ukranian culted creation of the second part of the XX century. ....	120
<i>Natalia Starjuchenko.</i> The integrational processes in Ukrainian chamber- vocal works, whichb was written on the another nationality texts. ....	124
<i>Andrea Tomko.</i> The history of spiritual song in the Transcarpatheon Ukraine in the XIX century. ....	128
<i>Iryna Matiychyn.</i> Ukrainian spiritual songs in authors' song collections of Halychyna authors (the end of the XIX – the first half of the XX centuries). ....	133
<i>Angela Prykhodko.</i> XX century's polish violin concert in aspect of the stylistic evolution of genre. ....	139
<i>Marta Karapinka.</i> The XX-th century chamber-band viola sonata in the genre and style projections. ....	144

### TO THE KHOTKEVICH 130<sup>TH</sup> ANNIVERSARY

<i>Violetta Dutchak.</i> G.Khotkevich musical, scientific and methodical heritage in the Ukrainian diaspora. ....	151
<i>Victor Mishalow.</i> Hnat Khotkevych and Bandura Construction. ....	156
<i>Anatoliy Gritsan.</i> Theme of oprishkivstva in dramaturgy, to the atrical and cinematographic art of ukraine. ....	163
<i>Nadia Gritsan.</i> Word in the theatre Lesia Kurbasa. ....	168

### THE THEORY AND THE HISTORY OF PERFORMING ART

<i>Olena Afonina.</i> The "synthesis – fusion" conseption in the modern music art. ....	173
<i>Larysa Oparyk.</i> The conception of addressee of musical-performing expression in the aspect of artistic communion between musicians and listeners. ....	175
<i>Ilena Rebrova.</i> To the mental aspects of the student-musicians music-art preparation. ....	179
<i>Iryna Taran.</i> Polyrhythmia as problem of piano performing art. ....	184

<i>Evgen Vlasov.</i> The some of the problems of the piano technical playing training. ....	188
<i>Tereza Kalmuchyn-Dranchuk, Tamara Loskutova.</i> The plural aspects of editorial interpretations of Johan Sebastian Bach's well tempered clavier: preludy and fuga b-moll from II volume. ....	192
<i>Lubov Gunder.</i> Specific Character of Stanislav Lyudkevych Fortepiano Compositions. ....	206
<i>Andriy Savka.</i> The worldwide famous piano players on the Lviv philharmonic scene (1902-1903) as the object of that time musical critics. ....	214
<i>Oresta Kohut.</i> The violin features as a means of articulation in Bach's sonatas and partitas for solo violin. ....	221
<i>Oksana Bakhtalovska.</i> Performing structural meaning analysis on the example "Ukrainian thoughts" for a violin and a piano of Vasyl Bezkorovajny. ....	227
<i>Larysa Gorichenko-Balema.</i> Tension is a basic problem of the unprofessional quality of the violoncellist's play. ....	234
<i>Tetjana Publica.</i> Music art development in the Podillja mansion-houses in the XVIII –beginning of the XIX centuries. ....	237
<i>Iryna Bermes.</i> Mykhailo Ivanenko and musik life of Drohobychchyna (1920–1930). ....	240
<i>Nadiya Kutcheruk.</i> Activation of the domra-orchestral performance in Volyn region in the second part of XX century. ....	246
<i>Inna Mokrohuz.</i> Fingering principles of Lvov bandura school (on material of creation of Oxana Gerasymenko). ....	250
<i>Mychajlo Krupey.</i> The saxophonist's articular-drawing, expressive means of masterly performance of "sound pronunciation". ....	253
<i>Natalya Popovych.</i> Techniques of developing artistic taste among students playing accordion by means of popular music. ....	259
<i>Svitlana Schman.</i> The expert activity: problems and perspectives. ....	265

Міністерство освіти і науки України  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ВІСНИК  
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО  
Випуск XII–XIII  
Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м.Івано-Франківськ,  
вул. Сахарова, 34а,  
Інститут мистецтв  
Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника,  
тел. 52-34-29.

Ministry of Education and Science of Ukraine  
Precarpathian national University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER  
Precarpathian University

ART STUDIES  
ts №12–13 Issue

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 – Оксана КЛИМЕНКО  
Коректор – Віта ТИМКІВ

Друкується українською мовою  
Ресстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 12.03.2008 р. Підп. до друку 11.08.2008 р. Формат 60x84/8. Папір офсетний.  
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 32,3. Тираж 300 прим. Зам.83.



785483

Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру