МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК V

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
"ПЛАЙ"
2003

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК V

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
"ПЛАЙ"
2003

ББК 72.4(4 Укр)+85

В

Вісник Прикарпатського університету.

Мистецтвознавство. 2003. Вип. V.

Автори наукових статей з мистецтвознавства – викладачі і аспіранти Прикарпатського університету ім. В.Стефаника та інших вищих навчальних закладів України висвітлюють теоретичні та історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтв. Розглядаються питання музичної культури регіонів України, розвитку мистецької (музичної і художньої) 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 University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of fine arts 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 Regions of Ukraine, to the development of art education (musical and artistic), 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.

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського університету
ім. Василя Стефаника.
Протокол №2 від 27 вересня 2003 р.

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.МАТВІЇШИН, 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.ФРЕЇК.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*), 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*).

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,
Інститут культури і мистецтв
Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.
Видавництво "*Плай*" Прикарпатського університету, 2003
Тел.: 59-60-51

Богдан Кіндратюк

ЛІТОПИСНІ ДЖЕРЕЛА ДО ІСТОРІЇ ДЗВОНІВ І ДЗВОНІНЬ У КИЇВСЬКІЙ РУСІ

В українській музичній медієвістиці певне місце займають відомості про церковні дзвони й дзвоніння [1, с.21-22]. Інформацію про їх історію на теренах Русі-України можна знайти у студіях російських дослідників кінця XIX – початку XX ст. (Арістарха Ізраїлєва, Петра Казанського, Костянтина Нікольського, Миколи Олов'янішнікова, Сергія Рибакова, Миколи Фіндейзена), у сучасних науковців (Лариси Благовещєнської, Юрія Пухначова, Олександра Ярешко), німецького етномузиколога Ельмара Арро та інших. Однак тут, як і в науково-популярних виданнях Валентина Савеги й Іоланти-Анни Чушенко [2; 3], що опубліковані в Україні в останні роки, не отримала окремого висвітлення проблема дзвонів і дзвоніння як явища ще давньоукраїнської культури, зокрема музичної. У дослідженнях згаданих авторів, що грунтуються головним чином на російсько-радянській методології історії, ідеться переважно про дзвоніння як особливе національно-специфічне явище "русского" мистецтва [див. 4; 5]. А В.Савега, хоч і покликається на літописні згадки про лиття дзвонів за різних правителів Галицько-Волинського князівства, усе ж твердить про локалізацію цього мистецтва "після розгрому Київської Русі" у Новгороді, а потім Пскові [2, с.64]. Послуговуючись у багатьох місцях, загалом цікавої роботи (містить 11 розділів і Додатки), "великоросійськими", "промосковськими" історичними схемами, він пише: "Татарщина в XIII ст. повністю знищила все, що стояло на її шляху, і цивілізація великокняжого періоду щезла (?), зупинилась і художня діяльність" [2, с.205]. Не позбавлене недоліків і романтичне оспівування дзвонів, їхньої музики в етюдах Іоланти-Анни Чушенко [3], написаних у річищі книги В.Савеги й зарубіжних та інтернетівських публікацій.

Проблема не тільки в тому, що літописні згадки про церковні дзвони й дзвоніння інтерпретуються з позицій російської методології історії чи в дослідження вкрадаються неточності, зокрема в тлумаченні тих або інших рядків давніх зводів, а й навіть у студіях українських дослідників дзвонів і дзвонінь [див. 6; 7 та інші] теж не використовуються так звані білорусько-литовські літописи, з яких можна поповнити відомості як про дзвони й дзвоніння на теренах України, так і етимологію дзвонарської термінології тощо.

Важливими писемними джерелами до історії дзвонів і дзвонінь Київської Русі є літописи. Окремі аспекти аналізу лаконічних рукописних повідомлень, їх інтерпретація з позиції української музичної медієвістики є метою нашої розвідки. Завдання бачиться у співставленні літописних повідомлень про

© Б.Кіндратюк

історію церковних дзвонів, їхніх попередників і сучасників бил і клепал, систематизації інформації про них та усуненні перекручень про час появи дзвонів у Русі-Україні, а також визначенні різноманітних функцій цих ідіофонів і дзвонінь у тогочасному громадському й церковному житті, початках зародження української дзвонарської термінології.

Дзвони й звичай церковного дзвоніння були принесені на Русь разом із християнським обрядом, та, мабуть, не з Візантії, де дзвони не були поширені, а з латинського Заходу [8, с.29]. Тут вони використовувались у церквах уже з VI ст. [9, с.434; 10, с.277]. Візантійська Церква запозичила дзвони від римської в другій половині IX ст. Покликаючись на венеційську хроніку Діакона Іоана, твердять, що правитель Орсо прислав до Константинополя (877-879) 12 дзвонів для новозведеного храму св. Софії [11, с.304]. Але ця новація не прижилася на Сході в тому об'ємі, як це було на Заході [12, с.722].

Після хрещення князя Володимира 988 р. в Корсуні (Херсонесі) оповідь Іпатського літопису не згадує дзвонів серед церковної утвари, принесеної із Візантії: "Володимеръ же поимъ царицю и Настаса. и попы Корсуньскыя мощи святого Климента и Фива оученика его и поима сьсуды церковныя иконы на благословение себе" [13, с.101] ("Володимир же, взявши цесарицю [Анну], і Анастаса, і попів корсунських, мощі святого Климента і Фіва, ученика його, узяв також начиння церковне [й] ікони на благословення собі" [14, с.65]). Цей же фрагмент знаходимо в Радзивіллівському списку Київського ілюстрованого літопису [15, с.53]. На наш погляд, саме ці уривки могли стати причиною помилкових міркувань щодо появи дзвонів у церквах Києва відразу після хрещення його жителів.

У деяких публікаціях ще й тепер побутує хибна думка, висловлена авторитетним у свій час "Енциклопедичним словником" Ф.Брокгауза й І.Єфрона, де в статті про дзвони (автор підписався "Н. Б-въ") ідеться, ніби перша згадка про них у літописі відноситься до 988 р. [12, с.722] (пізніше це повторив М.Олов'янішніков [8, с.29]) [2, с.15; 16, с.61; 17, с.700]. Покликаючись на "Музичну енциклопедію" (Москва, 1974), пишуть про введення дзвонів у літургійну практику, як випливає з контексту статті, Русі-України уже з IX ст. [18, с.109]. Правда, у джерелі, на яке посилається, йдеться про великий дзвін як сигнальний інструмент, який з IV-VI ст. використовували у Європі у святкових походах, для скликання населення (вічовий дзвін), оголошення тривоги й збору військ; стверджується, що "із середини 9 ст. дзвоніння стає частиною церковних обрядів" [19, с.874]. Автор цієї статті та іншої, надрукованої в "Большой советской энциклопедии", в якій конкретніше вказується, що "із середини IX ст. на Русі дзвоніння – невід'ємна частина церковних обрядів" [20, с.440]), опирається на висновки С.Рибакова (1896 р.) щодо використання дзвонів і дзвонінь у

Київській Русі (він розглядав середину IX ст. часом народження загальної традиції використання тут дзвонів, оскільки, на його думку, грецькі колонії Києва, на нижньому Дніпрі й у районі Чорномор'я першими перейняли дзвін від Візантії ще перед офіційним хрещенням Київської Русі). Пізніше Е.Арро використав ці висновки у своїй праці [21, с.84], хоч припущення С.Рибакова виглядає сумнівним. Щодо М.Олов'янішнікова, праця якого є в списках використаних джерел, то слід зазначити, що свій висновок про середину IX ст. як "епоху всезагального церковного використання дзвонів не тільки при монастирях і в містах, але навіть і в селах" [8, с.23] він робить підсумовуючи факти розповсюдження дзвонів загалом у Європі.

Зважаючи на час і місце видання енциклопедичних джерел, які ми щойно згадали, не слід думати, що тут ідеться про Волинь, Підкарпаття, Наддністрянщину, Перемишльську землю й Червенські "городи", де християнство й, відповідно, дзвони могли вже поширюватися до хрещення решти Русі. Однак це припущення потребує глибшого дослідження, адже нині ще мало відомостей про шляхи розповсюдження християнства на цих теренах, тому важко точно встановити час виникнення тут парафіяльної мережі. Хоч студії про поширення християнства кирило-мефодіївської традиції на Прикарпатті й у Червенських "городах" дають підстави деяким дослідникам усе впевненіше говорити, що це "забезпечило утворення, поряд із Тмутараканьською (VIII ст.), Перемиської єпархії (IX ст.)" [22, с.80; 23, с.95]. Відповідно й дзвони могли швидше потрапляти саме в цю єпархію. Не випадково, що першою літописною згадкою про дзвони на теренах Київської держави є повідомлення новгородського літописця під 1066 р.: "Приде Всеславъ [Полоцкий] и взя Новгородъ и колоколы съима у святыя Софіи" [цит. за: 11, с.317], оскільки це місто також віддавна торгувало із Заходом.

Деякі дослідники історії Української Церкви безпідставно твердять, що "перші писемні відомості про використання дзвонів під час служб Божих в храмах Русі-України знаходимо у "Слові про Ігорів похід": "Позвониша Заутреннюю рано в колоколи", але, без сумніву, – пише автор далі, – дзвони використовували на Волині ще в IX ст. під час літургії в храмах та печерних монастирях Зимного, Почаєва, Данилівa" [24, с.113].

Звичайно, можна дотримуватись усталеного погляду на автентичність "Слова о полку Ігоревім". Однак варто прислухатись і до думки Едварда Кінана, який стверджує, що цей твір у кінці XVIII ст. створив чеський славіст Йозеф Добровський [25]. Зрештою, "Слово", як художній твір, не може служити авторитетним науковим джерелом. Тому вважати, що саме завдяки цій писемній пам'ятці вперше дізнаємося про використання дзвонів у Русі-Україні, немає достатніх підстав. Щодо дзвонінь, які, приміром, прославляли перемоги князівських дружин, то автор "Слова", як добрий знавець минувшини, або прямо

вказує на дзвоніння, або це метафора, очевидно, він радше хотів показати, що дзвін, дзвоніння в той далекий час сприймалося як ритуальне, урочисте, прославляюче дійство: "Комони ржуть за Сулою – звенить слава въ Кыевѣ" [26, с.24] ("Коні іржуть за Сулою – дзвенить слава в Києві" [26, с.25]).

Про тогочасну значущість цього церковного атрибута свідчить те, що дзвони були важливим військовим трофеєм, про який не раз згадувалося серед переліку вивезеної здобичі. Про це йдеться в Іпатському літописі, зокрема в розповіді про те, як князь Ізяслав Мстиславич 1146 р. разом із союзниками захопив Путивль. З тутешньої церкви святого Вознесіння, яку "вони всю облупили" [14, с.205] – разом із срібним начинням, шитими золотом напрестольними шатами й служебними покровами, кадильницями, було забрано й "книгы и колоколы" [13, с.334]. (Правда, Володимир Січинський чомусь вказує під цією датою на Новгород Сіверський [7, с.508]; пізніше Юліан Катрій у своїй розповіді про церковні дзвони повторює цю неточність [27, с.202].) Особливо часто в літописах згадується вивезення дзвонів із Києва [14, с.295, 418]. Так, після взяття в березні 1169 р. Києва завойовники "и церкви обнажиша иконами и книгами и ризами и колоколы изнесоша" [13, с.545]. З почуттям жалю йдеться в Іпатському літописі навіть про те, що у Володимирі на Клязьмі після його захоплення "и не бы звонения ни пѣния по всему граду" [13, с.552]. Усі ці приклади дають підстави не тільки для висновку про значну увагу давньоукраїнських укладачів літописних зводів до дзвонів і дзвонінь, а й про те, що на основі літописних фактів, де йдеться, як правило, про "дзвони", а не "дзвін", можна твердити: уже в церквах Київської Русі було по декілька дзвонів.

У той час дзвони могли відливатися в самому Києві. Аналіз великого за кількістю матеріалу, отриманого в результаті розкопок давньоруських пам'яток на землях Київщини, показав, що одним із поважних центрів металургії був Городеськ. Цілий ряд знахідок, зокрема бронзові дзвони XII-XIII ст., свідчать, що він був і великим церковним центром [28, с.157].

Про поширення дзвонарського мистецтва на теренах Галицько-Волинського князівства, яке продовжило культурні традиції Київської держави після монголо-татарського нашестя, свідчать, окрім археологічних пам'яток, документальних джерел [див. 29, с.79-94] і єдиного в Україні повністю збереженого до наших днів львівського Святоюрського дзвону 1341 р. (він нині використовується разом із більшим і трьома маленькими), літописні згадки [14, с.418, 448]. На жаль, В.Савега, тричі наводячи першу з них, окрім того, що не вказує, на який літописний звід покликається, кожного разу неточно цитує [2, с.16, 63], а, згадавши про князя Володимира Васильковича († 1288), допускає описку, ніби саме "в 1127" році за правління цього волинського князя було вилито дзвони для Любомльської церкви [2, с.63].

Після пограбування церков, які часом закінчувалися пожежами, багато дзвонів розбивалося. Про це свідчить ціла низка фрагментів церковних дзвонів, віднайдених археологами тільки в одному Києві [30, с.289; 31, с.378]. У багатьох його храмах після цього могло й не залишитися дзвонів. Підтвердженням такого припущення може бути те, що літописці не згадують про церковне дзвоніння у своїх докладних описах урочистої зустрічі Великого князя Литовського Гедиміна, коли після оточення 1322 р. його військами Києва та захоплення замку вийшли присягати новому володарю митрополит з єпископами, архимандритами, з усім духовенством, які вели за собою "з крестами, корогвами, а за ними панове, бояре и все посполство киевсвое вышло кланяючися и подаючися в ласку и в державу Гедиминови" [32, с.38]. Так же докладно, але без згадки про дзвоніння, описано цей урочистий похід і в Літописі Рачинського [33, с.152]. Хоч автори цих літописних зведень приділяли увагу дзвонам. Приміром, в одному з літописів розповідається, що за правління князя Бориса (не раніше 1272 р.) полоцькі городяни мали можливість "сходитися до ради, в звон великий (вічовий. – *Б. К.*) звонили" [32, с.23]. Хвалить цього ж князя за можливість "вѣчем ся судити и в звон звонити" й інший літописець [33, с.147]. Він же згадує про дзвони в Смоленську за князя Андрія, коли "и зазвонили у звон ратныи" [33, с.165]. Зазначимо, що в цих білорусько-литовських літописах, які писалися спільною для українців і білорусів актовою мовою (вона виникла на східнослов'янській основі й живилася з народних джерел, а з XIV-XV ст. "визнавалася офіційною мовою Великого князівства Литовського, уживалася в адміністративно-юридичних документах і навіть у державному управлінні в Польщі та Молдавському князівстві" [34, с.5]), уже починають використовуватися терміни "звон", а не "колокол", "звонити", а не "звонить" тощо.

За допомогою дзвонів віддавна люди скликалися на віча. Так, коли весною 1098 р. ворожі війська оточили Володимир на Волині, то "городяни ж... здзвонили віче" [14, с.152.] Цікаво, що в Іпатському літописі на "созвониша" виправлено слово "созваша"; у Хлєбніковському [14, с.152] й Лаврентіївському [35, с.258] – "созваша". У 1149 р. київський, він же тоді й володимиро-волинський князь Ізяслав Мстиславич, прийшов із військовою дружиною до свого сина Ярослава у Новгород, а на другий день "послав Изяславъ на Ярославль дворъ. И повелѣ звонити и тако Новгородци и Плесковичи снидошася на вѣче" [13, с.369-370]. Цей наказ князя говорить про звичну для правителів Київської Русі традицію скликання людей за допомогою дзвонів на спільні зібрання, зокрема віча.

Передували дзвонам била й клепала (принагідно зауважимо, що Володимир Рожко, викладаючи свій погляд щодо поширення дзвонів на Волині, зовсім не згадує про била й клепала як їх попередників і сучасників [24], а В.Савега не

розрізняє дерев'яне било й залізне клепало). Про застосування била в Русі-Україні також інформують літописи. Наприклад, коли ігуменом у Києво-Печерському монастирі було поставлено Феодосія, то, відповідно до запозичених правил студійських ченців, усе життя тут було чітко регламентоване згідно з чернечим уставом. При усамітненні монахів в окремих печерах, що мало місце в згаданій обителі, била набули особливого значення передусім як сигнальний інструмент. За його допомогою передавалися найрізноманітніші повідомлення для монахів. Помираючи, преп. Феодосій († 1074) "повелѣ братью собрати всю. братья же оудариша в било. и собравшеся" [13, с.176]. Подібне описується й у Радзивіллівському списку Київського ілюстрованого літопису. З цих фрагментів дізнаємося також про спосіб гри на цьому ідіофоні: "Удариша в било" [15, с.85].

Про значення цього інструмента говорить і те, що в Київському ілюстрованому літописі вміщено зображення гри на билі.

Б'ють у било, викопують мощі Феодосія. Мал. XIII (XV) ст.

Краще уявити собі місце його розміщення допомагають також такі, дещо відмінні в різних, зокрема Іпатському й Київському ілюстрованому літописах, рядки "По обычаю бо сему. старцю (сему) отстоявшю. оутренюю. братьи. отпѣвши заоутрѣнюю предъ зорями. идоша по кѣльямь своимъ. сии же старѣць исхожаше ись церкви идущю же єму єдиною. и сѣде почивая подъ биломъ" [13, с.181-182]; "По обычаю сему старцю отстоявшю утренюю, пред зорями идоша в кѣлью своя; идущу же ему единому, сѣде почивая под быльемъ"

(в іншому списку – Московсько-Академічному – былиемъ [15, с.79]). У Московському літописному зводі кінця XV ст. це місце написано ще по іншому: "Опочинути под клепалнею" [36, с.11], хоч перед цим, у розповіді про події у Києво-Печерській лаврі, декілька разів ішлося про било [36, с.9]. У предметному покажчику цього великого за об'ємом літопису, в якому всього один раз використаний термін "клепальня", вона пояснюється як "споруда (вишка), де били в клепало-било" [36, с.454].

Звук била долинав на чималу відстань. Так, коли 1091 р. в Києво-Печерському монастирі постало питання про необхідність перенесення мощей преп. Феодосія й ігумен повелів копати там, де вони лежать, то один із монахів, узявши мотику, почав копати із запалом, а друг його відпочивав перед печерою: "И рече ми удариша в било" [13, с.201]. Тобто його удари оповіщали в монастирі основні пункти розпорядку дня, а не те, що В.Савега тлумачить як потребу знайти місце, де лежали мощі преп. Феодосія [2, с.44; пор. 14, с.128-129].

За допомогою била монахів скликалося на богослуження. Так, після смерті ігумена Києво-Печерського монастиря Полікарпа настало замішання серед ченців, "бо після старця того не могли вони вибрати собі ігумена" [14, с.332]. У вівторок, 26 липня 1183 (у Йосифа Пеленського помилка – "під роком 1182" [37]), "оудариша братья. в било. и снидошася во церквъ. и почаша молбы творити ко святѣи Богородицѣ" [13, с.627].

Отже, літописні джерела засвідчують значну увагу до церковних дзвонів і дзвонінь на теренах Київської Русі, описують різні функції бил, клепал і дзвонів у тогочасному житті, способи гри на них, зародження дзвонарської термінології тощо. Однак і нині в деяких публікаціях ще побутує значна кількість неточностей, хибних тверджень, що заважає формуванню правильних уявлень про використання дзвонів і дзвонінь у Русі-Україні. Перспектива подальших пошуків бачиться у вивченні "Архива Юго-Западной России", монастирських і козацьких літописів, а також багатотомної праці Антона Петрушевича "Сводная галицко-русская летопись" щодо поширення дзвонів, бил, клепал і дзвонінь на теренах України.

1. Ясіновський Ю. Музична культура Галицько-Волинського князівства // *Musica Galiciana.* Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945), t. V. pod redakcją Leszka Mazepy. – Rzeszów, 2000. – S.11-22.
2. Савега В. Благовест: История колоколов, колокольного литья. колоколен и колокольной бронзы. – Днепропетровск: Пороги, 2000. – 461 с.
3. Чушенко І.А. "Хтось у дзвони тихо б'є. .". – Львів: Місіонер, 2001. – 80 с.
4. Ярешко А. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. Сост. М.Пекелис, И.Гивенталь. – М., 1978. – С.36-74.
5. Благовещенская Л. Печатные и архивные материалы по колокольному звону // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. I – М.: Сов. композитор, 1987. – С.197-215

6. Лакота Г. Дзвін: Промова з нагоди благословення дзвона (Борин, вересень 1927 р.) // Він же. Принагідні науки й промови. – Перемишль, 1935. – С.111-117.
7. Січинський В. Дзвони // Енциклопедія українознавства. Словникова частина. Репринт. відтвор. вид. 1955-1984 рр. – Т.2. – Львів, 1993. – С.508.
8. Оловянишников Н. История колоколов и колокололитейное искусство. Изд. 2-е, дополн. – М.: Издание Т-ва П.И. Оловянишникова С-вья, 1912. – 435 с.
9. Price P. Bell // The New Grove dictionary of music and musicians. 20 volumes. V.2. – London, 1980. – P.424-437.
10. Mahrenholz Ch. Glocken. B. Abendland: Mittelalter und Neuzeit // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 17 bd. Bd.5. Back–Bolivia, München, 1989. – S.276-291.
11. Казанский П. О призыве к богослужению в Восточной Церкви // Труды Первого археологического съезда в Москве, 1869. – М., 1871. Т.1. – С.300-318.
12. Б-въ Н. Колокола // Брокгауз Ф. и Ефрон И. Энциклопедический словарь. В 41 т. + 2 допол., Т. XV. – Санкт-Петербург, 1895. – С.722-723.
13. Полное собрание русских летописей (далі – ПСРЛ). Т. 2. Ипатьевская летопись. – СПб: Типография М. Александрова, 1908. – 938 стб.+ 87 с.
14. Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Махновця. – К.: Дніпро, 1989. – 591 с.
15. ПСРЛ. Т. 38. Радзивиловская летопись / Отв. ред. Б. Рыбаков. – Л.: Наука, 1989. – 179 с.
16. Ганулич А. "Слышен звон бубенцов издалёка...". – М.: Сов. Россия, 1990. – 144 с.
17. Слободской С. Законъ Божій для семьи и школы. Изд. 4-е, репринт. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 724 с.
18. Михайлова Р. Стародавні дзвони Волині і Галичини // Сакральне мистецтво Волині: Наук. зб. Вип. 9. Матер. IX Міжнар. наук. конф. м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002. – С.109-113.
19. Колокол // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. Келдыш. В 6-ти т. – М.: Сов. Энциклопедия, 1974. – Т.2. – Гондольера-Корсов. – 873-874 стб.
20. Колокол // Большая Советская Энциклопедия. В 30 т. Изд. 3-е. М.: Сов. Энциклопедия, 1973. – Т. 12. – С.440.
21. Arro E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung // Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas. – Wiesbaden, 1977. – S.77–159.
22. Гудима А. До методології поглядів на історію запровадження християнства в Русі-Україні // Історія релігій в Україні: Матер. VIII Міжнарод. круглого столу 11–13 травня 1998 року. – Львів, 1998. – С.79-80.
23. Любінець І., Фіглевський М. Митрополичі намісники в Галичині (XV-XVI ст.) // Галичина: Наук. і культ.-просвіт. краєзнавч. часопис. – Івано-Франківськ, 1999. – № 3. – С.95-102.
24. Рожко В. Нарис історії української православної церкви на Волині: Історико-краєзнавчий нарис. – Луцьк: Медіа, 2001. – 672 с.
25. Кінан Е. Чи міг Ярослав Галицький 1185 року стріляти в султанів? // Він же. Російські історичні міфи. – К.: Критика, 2001. – С.256-272.
26. Слово о полку Ігоревім / Вступ. стаття, редакція текстів, ритмічний переклад "Слова" та приміт. Леоніда Махновця. – К.: Дніпро, 1970. – 168 с.
27. Кагрій Ю. Наша християнська традиція. – Нью-Йорк–Рим: Вид-во ОО. Василіян, 1988.
28. Толочко П. Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII-XIII веков. – К.: Наук. думка, 1980. – 224 с.
29. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / Редактор і автор Переднього слова Юрій Ясіновський. – Івано-Франківськ–Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України (Серія: Історія української музики. Вип. 9: Дослідження), 2001. – 144 с.
30. Закревский Н. Описание Киева. Вновь обработанное и значительно умноженное издание с приложением рисунков и чертежей. – М.: Типогр. Грачева и Комп., 1868. – 950 с.

31. Каргер М. Древний Киев. У 2-х томах. Т. 1, М.–Л., 1958. – 572 с.
32. Хроника Литовская и Жмойтская // ПСРЛ. Т. 32. – М.: Наука, 1975. – С.15-127.
33. Летопись Рачинского // ПСРЛ. Т. 35. – М.: Наука, 1980. – С.145-172.
34. Словник староукраїнської мови XIV-XV ст. У 2-х т. Т.1. – К.: Наук. думка, 1977. – 632 с.
35. Лѣтопись по Лаврентіевскому списку. – СПб: Изд-ние Археографической коммиссіи, 1872. – 512 с.
36. ПСРЛ. Т. 25. Московский летописный свод конца XV в. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – 464 с.
37. Пеленський Й. Дзвони на Україні-Руси // Діло, Львів, 1910. – №124-126.

Bohdan Kindratiuk

CHRONICLE SOURCE TO HISTORY OF BELLS AND RINGING IN KIEV RUS

For the first time on the grounds of all available now annalistic sources XI-XV th. century is considered history of church bells and ringing in the area Kiev Rus, are rendered functions concrete beat, riveted and bells in former life's, ways of play on them.

Мирон Черепанин

ПЕРША УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ШКОЛА В ГАЛИЧИНІ
(наукові розвідки на тлі ювілейного року)

Вивчення культурно-мистецьких надбань в окремих регіонах Галичини обумовлено інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження й розвитку музичної освіти. Створення першої української музичної школи в одному з культурних центрів краю – Станиславові, стало визначальним у формуванні музичного професіоналізму, музичної культури міста. Цей фактор має не лише певний науковий і пізнавальний інтерес, але й видається актуальним.

Окремі аспекти діяльності музичної школи в Станиславові розкриваються у музикознавчих працях Ю.Булки, М.Загайкевич, С.Людкевича, Н.Толошняк. Основу інформативного матеріалу складають публікації періодичних видань ("Діло", "Українська музика", "Музичний вісник"). Їх автори – Д.Січинський, Є.Якубович, Л.Гузар – детально фіксували й аналізували події, що відбувалися у той час. Аналіз наукової літератури засвідчив відсутність узагальнюючих праць з комплексного вивчення процесу становлення та розвитку першої в Галичині української музичної школи.

Новизна нашого дослідження полягає у висвітленні специфіки організації навчального процесу та концертно-просвітницької діяльності учнів і викладачів музичної школи.

Метою статті є визначення специфіки діяльності музичної школи в період її становлення у контексті загальнонаціональних культуротворчих процесів. Відновлення широкої історичної панорами освітянського і концертного життя

© М.Черепанин

школи з акцентом на динаміці розвитку його форм та зростання професіоналізму музикантів-виконавців стало головним завданням представленого матеріалу.

Створення в Галичині українського навчального музичного закладу було нагальною потребою у справі піднесення культурного рівня народу. Велика кількість аматорських хорових гуртків та музичних осередків, які масово почали з'являтися наприкінці XIX ст., привела галицьку суспільність до свідомості, "що музика – це серйозне мистецтво й знання, якого треба фахово вчитися і якому мусить посвятитися той, хто хоче що-небудь осягнути", – писав С.Людкевич. Він вважав, що "українська музична фахова школа – це одна з найважніших органічних частин нашої *рідної школи*, яка для нас є справедливо символом національного відродження та якою наша суспільність у Галичині мусить дорожити саме тому, що не має своєї *власної держави*, яка має обов'язок усіма засобами плекати чистий ідеал національної культури" [1, с. 389-395].

Перша в Галичині українська музична школа була заснована в Станиславові. Її становлення безпосередньо пов'язане з діяльністю товариства "Станиславівський Боян". Ще у 1897 р. на загальних зборах "Бояна", присвячених першій річниці заснування, його члени висловили ідею об'єднання з іншими українськими товариствами, яке б сприяло покращенню матеріального стану. Найбільше піклувалося товариство за приміщення. Один з бояністів відзначив, що, "маючи окремі кімнати на вправи, міг би ще сего року приступити до *зложення власної школи музичної*, речі так пожиточної для дальшого розвою Бояна ..." [2]. З метою відкриття школи товариство оголосило збір коштів на потреби навчального музичного закладу для дітей. Добровільну громадську акцію започаткував ініціатор ідеї – "Боян", влаштовуючи концерти кращих музично-театральних сил міста. Один з них відбувся у вересні 1897 р. в приміщенні театру ім. С.Монюшки. "Станиславівський Боян" під керівництвом диригента І.Біликовського спільно з кращими співаками театру виконав обробку народних пісень Ф.Колесси "Вулиця" та ряд інших хорових творів. Артисти театру представили п'єсу М.Янчука "Верховинець", яка завершилася композицією з живих осіб, що символізувала об'єднання та згоду українців [3].

Відкриття школи відбулося 15 вересня 1902 р. в приміщенні "Бояна" (вул. Собіського 28). Організаторами й учительським колективом були відомі суспільно-громадські діячі та кращі музичні сили Станиславова – Денис Січинський (артистичний керівник школи), Євген Якубович (директор), Лев Гузар (голова "Станиславівського Бояна"), д-р Янович (заступник голови). У школі викладали такі предмети: 1) елементарна теорія музики; 2) гармонія, контрапункт, композиція, інструментування, історія і естетика музики; 3) гра на фортепіано (курс елементарний, середній і вищий), скрипці та інших смичкових інструментах, 4) сольний і хоровий спів [4]. Перший рік навчання в школі завер-

шили 36 дітей: 11 – теоретичні дисципліни, 14 – фортепіано, 9 – скрипка, 1 – віолончель, 1 – цитра.

11 липня наступного року в приміщенні товариства "Руська бесіда" відбувся перший концерт-звіт ("попис") учнів з програмою, що обіймала 16 музичних номерів (гра на фортепіано та один смичковий квартет). На думку рецензента, близько сотні присутніх в залі людей отримали задоволення від виступу дітей, незважаючи на труднощі і матеріальні нестатки. Після концерту Є.Якубович подякував присутнім за підтримку школи і звернувся з проханням надалі прихильно ставитися до праці дітей і якомога більше залучати їх до музичного навчання саме в українській школі. "Цим підопремо себе, – говорив Якубович, – а "Боян" зможе і буде старатись сю свою школу музичну піднести до висоти європейської, яка Русинам, народови співучому, належалась би" [5]. Він заохочував учнів до витривалості в навчанні музики, вбачаючи в цьому культурне піднесення українців.

У 1903 році в навчальний процес школи були впроваджені такі предмети: 1) теорія та історія музики; 2) гра на фортепіано (курс вищий і нижчий), скрипці, віолі, віолончелі, контрабасі, цитрі; 3) сольний і хоровий спів. Кількість учнів налічувала 26 чоловік. Крім того, відкрився підготовчий курс для проведення державного іспиту з музики. Він був розділений на 4 групи: 1) фортепіано; 2) скрипка; 3) спів; 4) диригування. Для всіх груп навчання гармонії, історії музики та контрапункту було обов'язковим. Учительський колектив складали: Зелінська, Едерівна (фортепіано), Гайстлєр (скрипка, віолончель, віола, духові інструменти), Урбані (скрипка, теорія та історія музики) [6].

Річний курс навчання коштував 8 австрійських корон, "вписове" становило 2 корони, заняття хоровим співом проводилися безплатно. Керівництво школи і товариства зверталися до українського громадянства з проханням підтримки, яка, на їх думку, сприятиме піднесенню престижу першої української музичної школи та її розвитку "на честь і славу нашого народу" [7].

Концерт учнів музичної школи, що відбувся 9 липня 1904 р., зібрав велику кількість не лише українців, але й поляків. Доказом успішного виконання завдань школи були добре підготовлені 17 представлених номерів. У одній із рецензій зауважувалося, "що в цілій програмі попису кидався в очі брак користування музикою класичною, як творами Моцарта, Бетговена і Гайдна (хотяй би легшими), з котрими необхідно детально обізнатись докладно кождому, хто хоче науку музики серйозно трактувати" [8]. Разом з тим, українська музична школа стояла на рівні з іншими місцевими школами і ставила перед собою мету якнайкращого майбутнього.

Найбільш цікаво прозвучали "Гимни слов'янські" О.Нижанківського, перекладені Д.Січинським для смичкого квінтету у супроводі фортепіано. Цей

твір був добре знаний ще з часів артистичних прогулянок чоловічого хору під керуванням Остапа Нижанківського по містах і селах Галичини. Після закінчення артистичної частини виступив директор школи Є.Якубович. У короткому слові промовець відзначив вагомість музики в культурі всіх народів, подякував учителям за їх невтомну працю, а батькам учнів за довір'я, що не вагалися посилати дітей до української музичної школи. Водночас Якубович просив і на майбутнє підтримувати перший у Галичині навчальний музичний заклад для дітей, а виступ закінчив такими словами: "Свій до свого, і вірмо, що перемога буде на нашій стороні!" [9].

У наступному, 1904-1905 навчальному році записи до музичної школи здійснювалися в приміщенні "Руської міщанської каси" (пл.Франца Йосифа, 3). Навчання гри на фортепіано продовжували вести Зелінська й Едерівна; гри на скрипці, віолі, контрабасі та духових інструментах – Гайстлєр; елементарної теорії музики, гармонії, контрапункту, композиції, інструментування, теорії та історії музики – Д.Січинський [10]. На загальних зборах (4 січня 1905 р.) керівництво "Станиславівського Бояна" відзначило Якубовича "за ведення школи музичної, що числила в 1904 р. 25 учеників..." [11].

У 1905-1906 н. р. керівництво школи (вул. Казимирівська, 10) подбало про нові кваліфіковані кадри вчителів. Навчання гри на фортепіано (вищий курс) здійснювала Зофія Левицька-Замора – випускниця польської консерваторії у Львові, та Стефанія Мішкевич-Крижанівська. Клас гри на скрипці очолив Гекер. До викладання солоспіву було запрошено оперного співака Адама Людвіга (учня школи співу Соувестрів у Дрездені). Теоретичні дисципліни продовжував читати Д.Січинський.

5 липня 1906 р. відбувся концерт учнів фортепіанного класу З.Левицької. Рецензент схвально відгукується про бездоганне виконання усіх творів. Проте він із жалем констатує, що в цьому навчальному році (порівняно з попередніми) школа нараховувала мало учнів з причин байдужого ставлення до неї батьків, які віддавали своїх дітей на навчання до польських або приватних шкіл. Незважаючи на брак підтримки зі сторони громадськості, "Станиславивський Боян" намагався й надалі розширювати і реорганізовувати музичне навчання, оголошуючи черговий прийом дітей.

На початку 1907 р. "Станиславівський Боян", в тому числі і підпорядкована йому школа, переживали важку кризу, причинами якої були: відсутність власного приміщення, пасивне ставлення української громадськості, непосильна конкуренція. До цього додалися й інші несприятливі фактори – хвороба диригента (Д.Січинський переїхав до Лапшина, потім до Бережан, а незадовго, повернувшись до Станиславова, помер), сумна пригода з головою товариства, якого тяжко поранив один із в'язнів (Якубович працював учителем співів,

музики та вихователем карного закладу). Все це негативно вплинуло на роботу як "Бояна", так і утримуваної ним музичної школи.

Діяльність музичної школи у другому десятилітті XX ст. не проявляла перспективних ознак розвитку. На нашу думку, роботу школи можна вважати нестабільною, а в окремі періоди – цілком припиненою. Очевидними були вище названі причини, до яких також слід віднести обставини суспільно-політичного життя, особливо ті, що пов'язані з подіями Першої світової війни. "Хто слідить прояви українського музичного життя в послідних десятках літ, прийде певно до заключення, що воно не розвивається в такій мірі, як повинно розвиватися" – відзначає автор вступної статті часопису "Музичний вісник". Головними причинами він називає події останніх років, жорстокий воєнний час, що "спиняє подекуди розвиток духовного життя та відбирає численним одиницям не то можність, але й охоту до праці". Разом з тим, на думку автора статті, передова частина українського загалу повинна "пробиватися скрізь перешкоди та повільним, але рішучим кроком йти вперед й орати запущену ниву" [12].

Відновлення роботи школи в ранзі філії Вищого музичного Інституту припадає на 1921 рік. З ініціативи Осипа Залеського та завдяки стараннням Управи Товариства імені Миколи Лисенка в Станиславові, зокрема прокуратора Григорія Онуферка і диригента Івана Смолинського, у вересні відбулися збори товариства, рішенням яких була організована нова школа під назвою "Вищий музичний інститут". В Інституті відкрилися класи гри на фортепіано (викл. Софія Левицька-Замора, Стефанія Мішкевич), скрипці (викл. Омелян Вислоцький), солоспіву й теоретичних дисциплін. Фахові учительські сили та голова філії товариства Онуферко запевнили, "що інститут в короткому часі стане на рівні однієї з кращих музичних шкіл в краю та дасть змогу численним учням набирати і поглиблювати музичні знання" [13].

Навчально-методична підтримка Станиславівській філії надавалася з боку дирекції Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка у Львові, зокрема С.Людкевича та В.Барвінського, які постійно інспектували роботу навчального закладу [14]. Першими учнями Інституту були піаністи О.Миндюківна, О.Поворозниківна, Т.Лепківна, скрипалі Р.Мирович, М.Лепкий, віолончеліст М.Рибчин, співаки Г.Ласовська, М.Островерха та багато інших.

Створення у вересні 1902 р. першого в Галичині українського музичного закладу стало важливим чинником піднесення культурного рівня народу. Заснування школи безпосередньо пов'язане з товариством "Станиславівський Боян". Їх діяльність тісно переплітається упродовж багатьох років існування. З 1921 р. школа продовжила свою роботу в ранзі філії Вищого музичного інституту.

Таким чином, заснування Інституту є знаменною подією в житті нашого краю, яку можна вважати двояко – як продовження діяльності музичної школи і, водночас, як відкриття вищого за статусом навчального закладу.

1. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Том II. – Львів, 2000. – С. 389-395.
2. Загальні збори "Бояна Станиславівського" // Діло. – 1897. – Ч. 149.
3. Галичанин. – 1897. – Ч. 205; Діло. – Ч. 200.
4. Янович, Якубович Є. Руска музична школа // Діло. – 1902. – Ч. 186.
5. Станіславівські Русини. Попис учениць і учеників // Діло. – 1903. – Ч. 147.
6. Гузар Л., Якубович Є. Виділ "Станиславівського Бояна" // Діло. – 1903. – Ч. 201.
7. Гузар Л., Якубович Є. "Станиславівський Боян" // Діло. – 1903. – Ч. 185.
8. Observator. Попис школи музичної // Діло. – 1904. – Ч. 145.
9. Там само.
10. Вписи до школи музичної // Діло. – 1904. – Ч. 191.
11. Вісти із Станиславова // Діло. – 1905. – Ч. 18.
12. Музичний вісник. Ч. І. – Станиславів, 1921.
13. Див.: Діло. – 1921. – Ч. 190, 192.
14. Див.:Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том II. – Львів, 2000; Альманах Станиславівської землі. Том II. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1985. – С. 122-134, 134-136, 308-317; Толошняк Н., Ничай Л. Діяльність Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Станіславі // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. II. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 21-36.

Myron Cherepanyn

THE FIRST UKRAINIAN MUSICAL SCHOOL IN HALYCHYNA

The stages of development of the first musical Ukrainian school in Halychyna is considered in the paper, their value for development of music education in region is analyzed.

Наталія Кушлик

ПОРФИРІЙ БАЖАНСЬКИЙ – СТОРІНКИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

В другій половині XIX ст. в Україні відбувається зростання національного духу. Осередком генерування ідей націотворення серед українців була Галичина, хоча політична та економічна залежність регіону спричиняла до існування багатьох гальмуючих факторів. Чи не єдиними носіями цих ідей, зокрема в музичній культурі краю, залишалися представники духовенства, і ця тенденція зберігалася до кінця XIX – поч. XX ст. Як зазначає З.Лисько, "духовенство, хоч загально стояло щодо освіти не дуже високо, проте було єдиною верствою, що через своє більш незалежне соціальне положення могло мати хоч які-небудь зв'язки з культурними досягненнями Заходу та могло їх пристосувати на рідному ґрунті" [1, с.20].

Імена тих людей, чия благородна місія безперечно відіграла скромну, але невід'ємну роль на шляху збереження національного духовного багатства, справедливо повертаються до нас та потребують належної оцінки. Віктор Матюк, Сидір Воробкевич, Остап Нижанківський, Максим Копко, Осип Кишакевич – священики та трудівники на мистецькій ниві, композиторська, музично-

© Н.Кушлик

просвітницька, громадська діяльність яких долучається як самодостатня частка до процесу визрівання майбутнього професіоналізму в західноукраїнській музичній культурі. До числа цих діячів належить ім'я отця Порфирія Бажанського. Однак не все відомо про його життя та мистецьку працю.

Найповнішу біографію о. П.Бажанського до 1900-го року подав галицький бібліограф Іван Левицький у своїх нарисах "Прикарпатска Русь в XIX-м веце в биографиях и портретах ее деятелей" [2], використовуючи при цьому автобіографічні записки, зроблені П.Бажанським протягом 1869-1900 рр. [3]. В 1904 р. біографічний портрет о. П.Бажанського відтворив І.Біликовський. Пізніше про його творчість згадують В.Витвицький, М.Загайкевич, Ф.Колесса, Л.Корній, Б.Кудрик, З.Лисько, С.Людкевич. Проте життєвий шлях та творча діяльність о. Порфирія Бажанського поки що, через відсутність джерельного підґрунтя, належно не опрацьовані, і залишається актуальною потреба зібрати, дослідити, реконструювати та узагальнити архівні матеріали, які стосуються сторінок його життя і творчості. Необхідно доповнити існуючу інформацію новими даними з архівних і бібліотечних фондів та тогочасної періодики стосовно творчої постаті П.І.Бажанського, що й стало метою нашої статті.

Порфирій Бажанський – священик, публіцист і теоретик, композитор-аматор і фольклорист – належить до когорти представників старшої генерації галицьких музично-культурних діячів і просвітителів. Він народився 24 лютого 1836 р. у покутському селі Белелуї у родині дяка. Мати, Оксана Воєводка, походила з роду заможного українського господаря на Покутті. Батько, Іван Бажанський, був вихованцем духовної семінарії, навчання в якій однак не завершив, оскільки вимушено переселився в 1809-1815 рр.з-під російського Поділля коло Буга до Галичини. Порфирій Бажанський згадував про батька як великого любителя співу, що співав високим тенором, був веселий, дуже доброго серця, але, водночас, строгої натури, великим ворогом лінивства та ошуканства. Іван Бажанський дуже любив свого сина, але виховував його строго, оскільки за натурою Порфирій був дитиною жвавою, допитливою, непосидючою і здатною на різні витівки. Змалку батько прилучав його до співу церковного та світського, що приносило велике задоволення та втіху малому. Хлопчика приваблювали народні співи і музика, справляючи на нього велике враження, і він часто прагнув "наслухатись говірливих скрипок та цимбалів сільських музик" [3]. Щира дитяча дружба пов'язувала юного Порфирія з 4-ма синами місцевого священика о. Окуневського, з якими він днював і ночував разом із своєю "скрипочкою," чим була звичайна дощечка з однією струною. А трохи пізніше ходив Порфирій зі своїм батьком на свята по сусідніх селах, де співав у церквах на дяківці, а також на приходстві між священиками, які милувалися його гарним хлоп'ячим голосом.

Початкову освіту Порфирій здобував (з деякими перервами) у Залуччі, Снятині та Чернівцях, а по закінченні народної школи в 1849 р. записався до гімназії в Чернівцях, де через хворобу провчився лише 2 місяці.

В 1850 р. помер батько, хлопець залишився круглим сиротою (мати померла, коли йому не було ще 5 років). Майже без будь-яких засобів до існування він в 1853 р. розпочав навчання в Бучацькій гімназії і досить швидко став одним з її кращих учнів. Гімназист Бажанський за тогочасним звичаєм часто змінював навчальні заклади; саме в ці роки він починає прилучатися до музичної грамоти. У 1855-57 рр. в III і IV класах Станіславської гімназії Порфирій вчиться грати на скрипці, гітарі та флейті. Наступні два роки пов'язані з навчанням у Чернівецькій гімназії, де вивчає німецьку та румунську мови, а ще опановує мистецтво співу літургії на 4 голоси та диригентуру. Місто мало свій хор, учасником якого був і Порфирій, але, за його свідченням, "співати можна було тільки німецькі квартети" [3]. Подією у житті П.Бажанського стає знайомство в 1858 р. з Ізидором Воробкевичем, добрим знавцем хору і диригентом, що навчав Порфирія гармонії. В 1859-61 рр. знову навчається в Станіславській гімназії, стає навіть учителем співу та дає уроки гри на скрипці, гітарі, флейті іншим учням, що свідчить про обдарованість і працелюбність гімназиста.

Наступний період життя П.Бажанського був визначальним щодо формування світоглядних переконань для подальшої тривалої і невтомної праці на душпастирській та мистецькій ниві. Це роки 1861-65, пов'язані з навчанням на богословському факультеті духовної семінарії у Львові та першими творчими спробами в музичній галузі, які свідчили про бажання самоосвіти і самовдосконалення в процесі практики. Позитивну роль відігравала участь в семінарському оркестрі, можливість користуватися бібліотечними фондами для поглиблення знань з європейської музичної літератури. З осені 1863 р. посаду духовника в семінарії займав композитор о. Іван Лаврівський, педагогічна діяльність якого виявлялася у написанні підручників та читанні приватних лекцій. Серед його учнів був Порфирій Бажанський, тоді студент 3-го курсу семінарії, а водночас уже диригент хору Ставропігійської бурси. У Лаврівського він учився гармонії та інструментовки. Згодом П.Бажанський стає диригентом семінарського оркестру, а також вчителем уставу та співу в учительській препаранді. В цей період також проявляється його хист публіциста-дослідника і прагнення доносити думки до широкої аудиторії своїх співвітчизників-українців, що підтверджувала перша друкована публікація "Цілонародний спів в наших церквах" [4]. Щоб поглибити свої знання, Порфирій Бажанський в 1863-65 рр., прослухавши 6 семестрів грецької і латинської літератури на філософському факультеті університету, здає колоквіум під орудою д-ра Коргеля та д-ра Лінкера. В ці роки з'являються перші музичні композиції Бажанського – чоловічий хор

"Прожий милі життя хвилі" на власний текст, присвячений д-ру Йосифові Делькевичу (1863) [5], "Іже херувими" на 4 чоловічі голоси (1864) та підручник "Школа ірмологійного пінія" (1864-65), що пізніше частково увійшов до Божественної літургії св. Іоана Златоустого.

Від 1830-х років головним осередком музичного життя у Львові була духовна семінарія. Другим вогнищем хорового співу стала Ставропігія, хор якої організував Йосиф Левицький (покутський), а першим диригентом був Яків Неронович з Перемишля (до 1840-го р.) Однак Неронович не мав достатнього рівня кваліфікації, щоб репертуар і виконання поставити на належну висоту. З 1864 і до 1871 рр. хором при Ставропігійській бурсі керує П.Бажанський. Про його діяльність схвально відгукувалися в тогочасній періодиці. Так, вихованці бурси на Різдво Христове 1864 року добре відспівали Службу Божу. Висловлювалася подяка диригенту хору Бажанському за зростаючу майстерність співаків [6].

По завершенні навчання П.Бажанський одружився (27 серпня 1865 р.) з Олександрою Нестерович, дочкою о. Мат. Нестеровича, пароха з Ульговка біля Рави-Руської. Дружина помирає від тифу (7 вересня 1869 р.), залишивши маленьку 2-річну доньку Ольгу-Олександру. Пізніше Бажанська Олеся, заміжня Озаркевич (1866-1906), стала відомою громадською діячкою, однією із засновниць товариства "Боян" у Львові, авторкою оповідань та віршів, зокрема збірки "Перший вінок" (1887 р.) [7, с.82]. Вона працювала також учителькою музики в Городку та неодноразово виступала як піаністка в концертах до Шевченківських роковин у Львові, виконуючи твори Миколи Лисенка [8, с.56, 57, 59].

Хоча високої професійної музичної підготовки Порфирію Бажанському отримати так і не довелося, проте удосконаленням своїх знань з гармонії, контрапункту, інструментовки він займався під керівництвом популярного тоді польського музиканта і композитора Мар'яна Ґуневича, коли той мешкав у домі Бажанського після смерті дружини в 1869 році. М.Ґуневич, родом з м. Ряшева, автор ораторії "Niewola Babilonska" та багатьох духовних і світських композицій, був відомий в українських колах Львова. Згадує про нього і Анатоль Вахнянин: "...мені повелося тоді зложити співацьке товариство "Теорбан". Я помістив його таки у себе в хаті. Наймив фортеп'яно, прийняв на науку школярів, а учителем на скрипках і фортеп'яні був ...тодішній львівський музика Ґуневич. Він і мешкав у мене, бо жив у крайній біді. ...Сей Ґуневич дав мені перші поняття гармонії. Він учив і Бажанського" [9, с.112].

Очевидно, що ці заняття спонукали до появи нових творчих задумів, і протягом 1870 року П.Бажанський компонує ряд творів, значна частина яких присвячується пам'яті дружини – "Літургію на 4 мішані голоси", "Страсті на гробі жени Олесі" з фортеп'яно, "Коломийка для повного оркестру", "Коломий-

ки. Витяг з великої оркестрової музики" для фортеп'яно, "Велику кантату на 4 акти в пам'ять покійної жени" для повного оркестру.

Великим успіхом користувалася присвячена дружині "Коломийка для повного оркестру", вперше виконана на українській сцені Львова 28 листопада 1869 року і, як свідчить тогочасна преса, з великим захопленням прийнята публікою. "Коломийка" часто виконувалася в українському театрі, керованому Моленцким та О.Бачинським. Зокрема український театр під орудою Омеляна Бачинського 17 (29) жовтня 1870 р. вперше показав комедію "Параня" на 1 дію з музикою П.Бажанського, а оркестр під керуванням капельмейстера Антоша виконав концертну "Коломийку". Музику до вистави знавці характеризували як "дуже добра", а "Коломийка" була сприйнята якнайкраще і повторювалась за бажанням публіки [10]. Ці настрої, а також дуже позитивна і детальна характеристика "Коломийки" подаються в дописі з Відня "Примічанія о музиці госп. Бажанского": "Господин Бажанскій первий показал світу, что і коломийка імієт свою одеж, хорошу, поважну, і надал єй тип чисто славянский" [11]. Коли в Перемишлі 12 (24) січня 1882 року єпархіальним духовенством влаштовувався музично-декламаційний вечір на честь 50-ї річниці священства о. Григорія Шашкевича, то до програми концерту увійшла і ця "Коломийка" [12]. Вдалу інтерпретацію фольклорних джерел відзначав і Філарет Колесса "на признанє заслуговує "Велика коломийка" на повну орхестру з дуже характеристичних гуцульських мотивів – один з перших творів музичних о. Бажанського [13, с.36].

Слід зауважити, що, на жаль, майже всі перші музичні твори Порфирія Бажанського залишалися у рукописі. Мабуть, однією з причин цього була слабка поліграфічна база українських друкарень і Ставропігійської зокрема. В автобіографічних записках о. П.Бажанський згадує про те, що він 1866 р. спорядив малюнки для Ставропігійського Інституту до виливання черенків ірмолойних нот. А на першу пробу написав 4 коляди, котрі й були надруковані анонімно. Отож способом літографії в 1870 р. були надруковані чотири коломийки, виокремлені з оркестрової версії твору у фортеп'янному перекладі. З бібліографічних новинок в періодиці 1872 року дізнаємось також про те, що із Ставропігійської друкарні вийшла "Божественна літургія св. Іоана Златоустого", уложена о.Порфирієм Бажанським. Особливо була відзначена наявність у цій Літургії обширної "науки о "ірмолойних нотах," нової і повчальної, чим автор довів свою "музикальную півческую ученость" [14]. Варто згадати і про дві публікації Михайла Вербицького в часописі "Слово" 1870 року, де Порфирій Бажанський відзначається як "уталанований" грамотний композитор-початківець, автор Літургії св. Іоана Златоустого, а також оперети "Сузанна" та оркестрової "Коломийки" [15].

Заняття у М.Гуневича з композиції привели П.Бажанського до зацікавлення українським музично-театральним жанром, оскільки сам М.Гуневич

деякий час співпрацював з театром товариства "Руська Бесіда". Таким чином в 1870 р. Бажанський створює музику до п'єси "Весілля на обжинку" актора трупи Бачинського і активного перекладача А.Стечинського, а також оркестровку оперет " Сузанна", "Сибірячка", "Параня" та п'єси Гр. Квітки-Основ'яненка "Маруся". Про ці вистави повідомлялось у часописах "Діло" і "Слово". Зокрема, 1870 р. український театр показав у Бережанах комедію на 4 дії зі співами "Сузанна", оперетку на 1 дію "Весілля на обжинках" за А.Стечинським та мелодраму Н.Полєвого в переробці Т.Гембіцького "Сибірячка" з оркестровою музикою до них П.Бажанського. Позитивний відгук та докладна характеристика музики мелодрами "Сибірячка" були дані в "Слові" за підписом М. [16]. Бажанський інструментував також мелодраму "Гнат Приблуда" Данила Млаки з музикою Ізидора Воробкевича, вистави якої відбувалися у Львові в театрі Івана Біберовича в 1882 та 1884 рр. Компонує оперу "Олеся" (лібретто і музику), постановку якої теж здійснював цей театр в Стрию, Дрогобичі, Золочеві, Станіславові. Відгуки про цю оперу не були однозначними – позитивні і різко критичні. Достатньо виважену характеристику та рекомендації, зокрема щодо поліпшення літературної частини твору, подав Ан. Вахнянин у рецензії "Олеся"– опера П.Бажанського" [17]. Власні міркування стосовно жанру досить обширно обгрунтовує і автор у публікації "Судаторам опери "Олесі" [18].

Свою небайдужість до культурно-мистецького життя в Галичині, своє бачення подій та критичне їх осмисленн о. П.Бажанський залишив у музично-публіцистичній діяльності. На початку 80-х років з'являються статті, надруковані в часописах "Слово", "Діло" та "Зоря", і серед них "Музикальное пініе воспитанников руской бурси в Угнові," "Наші рускі музикальні твори," "Гдещо про музику взагалі, а про спів пригробний в особенности," "Кілька уваг про кантату Лисенка "Б'ють пороги," "Пригробні співи в рускій духовній семінарії во Львове," "Дует Ост. Нижанківського", "До ластівки" тощо. В публіцистичних виступах о. П.Бажанський схильний до психолого-аналітичних роздумів, до музично-теоретичних розмірковувань просвітницького спрямування. Простежується своєрідний кордоцентризм в емоційному сприйнятті та характеристиці о. Бажанським музичних творів М.Вербицького, І.Лаврівського, Д.Бортнянського, М.Лисенка, А.Вахнянина. Він виступає не лише рецензентом-критиком, але й музикознавцем-просвітителем, адресуючи свої виступи широкому загалу читачів. При цьому вдається до своєрідного тлумачення музикознавчих понять стосовно стилю та його різновидів, засобів музичної виразовості та формотворення, демонструє обізнаність у критеріях досконалішого звучання хорових духовних творів, торкаючись актуальної проблематики стосовно побудов програм, динамічних відтінків, агогіки, ансамблю. Діяльність о. Порфирія Бажанського у 80-і роки пов'язана і з іншими творчими намаганнями. Разом із

Анатолем Вахнянином у 1885 році він редагував збірник руcько-українських квартетів "Кобзар," виданий накладом питомців греко-католицької семінарії у Львові, де помістив дві народні пісні – "Прощання" та "Стоїть явір" [19].

У його композиторському доробку є два чоловічі хори світської тематики – крім згадуваного "Прожий милі життя хвилі", – "До бою" [20]. Про цей твір писали в періодиці 1886 року; він прозвучав на концерті, влаштованому у Львові 13 (25) березня в пам'ять 25-х роковин смерті Тараса Шевченка у виконанні хору "Лютня" [21] та 12 серпня в Дрогобичі на музично-вокальному вечорі [22].

У 1887 р. П.Бажанський знову звертається до жанру опери, зокрема пише новий варіант опери "Олеся", а від 1889 р. працює над "операми на тлі народної поезії з музикою на повну оркестру" [3] "Марійка, татарська бранка", "Весілля під свято Івана", "Леся" (інший варіант), "Олекса Довбуш", "Уляна", "Болюча трагедія", "Біла циганка", оперетою "Глухе село."

Важливою ділянкою творчих зусиль о. П.Бажанського є його фольклористична діяльність. Як зазначав Філарет Колесса, "треба признати, що о. Бажанський чи не найскорше з усіх галицько-руських музиків звернув увагу на народні пісні, їх типові признаки в мелодиї і ритміці. Принявся за збиранє і наукове прослідженє богатого пісенного материялу та познакомився з дотичною науковою літературою" [23, с.36]. Про необхідність оберігати та збирати "плоди народної музи," про свої наміри видавати збірки галицько-руських мелодій писав П.Бажанський у статтях "Збираймо народні мельодиі рускі!" (1887), "Зборник руско-народних галицких мельодий" (1893). Цієї теми П.Бажанський торкається і в листі до Олександра Барвінського від 2 серпня 1887 р. з Сорок біля Львова: "...збираю народні мельодиі галицкі. Маю мельодий галицких уже 700. ...Маю і деякі з Тернопільскої окраини, але все ще іх мало – а та окраина славится гарними незіпсованими народними мельодиями" [24].

Працюючи над підготовкою до випуску збірника "Руско-народні галицкі мельодиі," Бажанський прагне до високого рівня професійності і звертається за порадою у листі до Анатоля Вахнянина 1904 р. [25], де, зокрема, намагається обґрунтувати спосіб записування мелодій на основі руськонародної ритміки, що спирається на староруський класичний цезуровий такт, без західного інструментального такту XIX-го століття. Збірник П. Бажанського видавався сотнями (всіх 10) протягом 1905-1912 рр. і їх повний комплект зберігся у Львівській науковій бібліотеці ім. Стефаника [26].

Фольклорно-етнографічна діяльність, рукописна збірка "Досвідки" – виписки із збірок пісень, дум, приповідок і т. ін. (1866), стаття-рукопис "Історичні свідетельства о співі і піснях в народів словянских," а також надруковані музикознавчі розвідки П.Бажанського "Малорускій музикальний тон" (1891), "Руско-народна поетична і музикальна ритміка" (1891), "Малоруска народна мельодика" (1892), "Руско-народна музикальна гармонія" (1900), "Руско-народна музикальна опера" (1901), "Нова метода записування руско-народной мельодиі" (1904), "Ціха і будова стародавньої музичної гармонії" (1904), "Руско-народний музикальний стиль" у двох частинах (1907, 1911), "Руско-народна натуралістична музика" (1913), "Повна інструментація европейських і руско-народних інструментів" (1914) свідчать про те, що автор намагався впродовж багатьох років досліджувати та обґрунтовувати особливості самобутнього народного мистецтва Галичини. Відомо, що в 1888 р. в Харкові була опублікована фундаментальна праця П.Сокальського "Руська народна музика...", основні положення якої використав Бажанський, а, за твердженням Ф.Колесси, навіть перефразував її "досить хаотично". Зацікавлення до праць П.Бажанського, критичну, науково обгрунтовану оцінку щодо них висловив Іван Франко у двох рецензіях – 1891 року (зберігається в рукописі) та 1900-го (надрукована в "Літературно-науковому віснику", том XII, книга II), де, зокрема, зазначено, що Бажанський перший спробував "оглянути історично розвій нашої музики". Зрозуміло кожному, що "такий перший почин не може бути бездоганний" [27, ст.39]. Отож, не варто нівелювати тих прагнень музикознавця-аматора, спрямованих на збереження та відтворення музичного джерела, що відповідало певному етапу становлення наукової думки в Західній Україні.

Від 1871 р. і до кінця свого життя о. Порфирій Бажанський був парохом села Сороки біля Львова У цьому і в прилеглих до нього селах Ляшки та Жидатичі він провадив свою душпастирську і просвітницьку діяльність, що, звичайно, теж потребувало чимало часу. Він навчав сільських хлопчаків на дячків співу, запровадив у церкві всенародний спів. Був членом громадської ради та головою місцевої шкільної ради для згаданих трьох громад, іменований ординаріятським шкільним комісаром для народних шкіл львівсько-загородського деканату, отримав подяку за старанність у виконанні цих обов'язків, а також мав відзнаки крилошанські та іменований консисторським радником. За ініціативою о. Бажанського з доброчинних пожертв було збудовано три нові дерев'яні церкви, три школи, де викладали вчителі-українці. Між парохом та його парафіянами склалися патріархально-довірливі відносини. До нього йшли за порадою і розрадою і в горі, і в радості. Як у громадських, так і в особистих справах селян він служив безкорисливо порадою та поміччю. Доброчинну діяльність П.Бажанського засвідчує також лист головного виділу товариства "Просвіта" у Львові від 27 травня 1909 року за підписом Євгена Озаркевича до виділу товариства "Руська Бесіда" про пожертву о. Бажанським доходу з книжок на цілі українського народного театру [28]. Помер отець Порфирій Бажанський 29 грудня 1920 року і похований на Личаківському цвинтарі у Львові.

Творча постать о. П.Бажанського належить до числа "першопрохідців" на ниві західноукраїнської музичної культури. Професійний рівень, художня цінність його творів були не завжди рівнозначні та потребують ще музикознавчого аналізу. Проте мистецька праця Порфирія Бажанського відіграла позитивну роль на певному етапі розвитку культури краю. Адже в Галичині, що перебувала під владою Австро-Угорщини, становлення музичного професіоналізму відбувалося з великими труднощами. Більшість західноукраїнських митців, сучасників М.Лисенка, поєднували композиторську, літературну та публіцистичну творчість з виконанням основних службових обов'язків. Важливою сферою їх свідомої духовної діяльності була активна участь у громадсько-культурному житті, у просвітництві. І саме музика виступала тим вагомим чинником, тією рушійною силою, що "будила" руську душу, надихала до злету патріотичних почувань.

1. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів–Нью-Йорк, 1994.
2. Левицкий И. Прикарпатска Русь в XIX-м веце в биографиях и портретах ее деятелей. – Львов, 1901. – Т.І, в.3. – С.100-111.
3. ЛНБ ім.Стефаника НАН України. Відділ рукописів, ф. 167 (НТШ): 493, оп.11, од. зб 74, п.5. – 76 арк.
4. Слово. – Львів, 1862. – Ч.37, 38, 39.
5. ЛНБ. Відділ рукописів, ф.163 (бібліотека Львівської консерваторії): 3/25, п.3. – 2 арк.
6. Слово. – Львів,1864. – Ч.103; Слово. – Львів, 1865. – Ч.19.
7. Енциклопедія українознавств. – Л., 1993. – Т.І.
8. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові. – Тернопіль, 2001.
9. Вахнянин А. Спомини з життя. – Львів, 1908.
10. Слово. – Львів, 1869. – Ч.90; Слово.– Львів,1870. – Ч.37, 62, 81, 83.
11. Слово. – Львів, 1870. – Ч.85.
12. Слово. – Львів, 1882. – Ч.1.
13. Артистичний вісник. – Львів,1905. – Зошит IV.
14. Слово. – Львів, 1872. – Ч.134.
15. Слово. – Львів, 1870. – Ч.38, 62.
16. Слово. – Львів, 1870. – Ч.98.
17. Діло. – Львів, 1883. – Ч.124.
18. Діло. – Львів, 1883. – Ч.139.
19. Діло. – Львів, 1885. – Ч.79.
20. ЛНБ. ф.163: 3/26, п.3. – 8 арк.
21. Діло. – Львів, 1886. – Ч.30.
22. Діло. – Львів, 1886. – Ч.79.
23. Колесса Ф. Кілька слів про збиране і гармонізоване українських народних пісень // Артистичний вісник. – Львів, 1905. – Зошит IV.
24. ЛНБ. Відділ рукописів, ф.11(Барвінських): 545, п.55. – 7 арк.
25. ЦДІА у Львові. – Ф.362 (Студинського), оп.1, спр.468. – 2 арк.
26. ЛНБ, ф.163 : 3/17, п.3. – 180 арк.
27. М.Мороз. Дві рецензії Івана Франка з питань музикознавства // Іван Франко. Збірник сьомий. – ЛДУ. 1960.
28. ЦДІА у Львові. – Ф.514. – 1. спр.89.

Natalia Kushlyk

PORFIRIJ BAZHANSKYJ – PAGES OF THE LIFE AND CREATION

The article is devoted to the life and creation of the representative of the elder generation Halychyna's composeres-amateures at the second part of the XIX – beginning of the XX centuries the priest P.Bazhanskyj (1836-1920). His creative and educative activity was progressive step in making of the national musical culture of Western Ukraine.

Станіслава Родіна

ТОВАРИСТВО "ПРОСВІТА" НА ЗАКАРПАТТІ В ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ XX ст.

Осінь 1918 року принесла кардинальні зміни в Центральну Європу. Виснажена у воєнному та економічному відношенні коаліція центральних держав (Німеччина, Австро-Угорщина, Османська імперія, Болгарія) капітулювала, що мало для них катастрофічні наслідки. Якщо Німеччина і Болгарія, зазнавши деяких територіальних втрат, збереглися як національні держави, то Османська імперія і Австро-Угорська монархія, до складу якої входило Закарпаття, перестали існувати. На руїнах Австро-Угорщини відновлюють свій статус старі держави, а також виникають нові – Чехословаччина, Угорщина, Австрія, Королівство Сербів, Хорватів і Словенців, ЗУНР – Західно-Українська Народна Республіка.

Карпаторуське суспільство виявилось не готовим до такого швидкого розвитку подій у регіоні. Відповідно, не була вироблена національно-державна програма. Питання подальшої долі Закарпаття було винесене на міжнародну арену. Його вирішувала Паризька мирна конференція і згідно з Сен-Жерменською угодою від 10 вересня 1919 року Закарпаття було включене до складу Чехословацької республіки [11, с.6]. Чехословацький період історії Закарпаття (1919-1939) став періодом національного відродження карпатських українців. Лояльне відношення чехословацького уряду до національного питання зумовило небачену активізацію культурного життя української громадськості. Щоправда, національна політика влади носила на собі відбиток асимілятор-ських розрахунків, але це вже не були ті жорстокі утиски, які пережила закарпатська земля під владою Угорщини.

Духовний ренесанс української нації ознаменувався появою різноманітних товариств культурно-освітнього спрямування. Їх вклад у розвиток культурного життя краю нерівноцінний. Але всі вони є складовою частиною того загального культурно-освітнього руху на Закарпатті, який мав згуртовувати та формувати національну самосвідомість і культуру.

Провідна роль у цьому процесі, без сумніву, належить товариству "Просвіта". Його багатогранна діяльність стала предметом зацікавлення нау-

ковців. Однією з перших спроб у дослідженні просвітницького руху на Закарпатті став історичний екскурс Павла Федаки "Нарис історії товариства "Просвіта" Карпатської Русі-України". До розгляду окремих сфер діяльності "Просвіти" зверталися Ю.Балега, М.Болдижар, В.Гошовський. Але ці відомості здебільшого епізодичні і не дають цілісної панорами життя "Просвіти" та її історичної ваги. Тому метою даної статті є спроба систематизувати матеріал щодо характеристики діяльності товариства "Просвіта" та оцінити його вклад у справу духовного ренесансу Закарпатської України в першій третині XX ст.

Перші реальні кроки для створення на Закарпатті товариства "Просвіта" були зроблені наприкінці 1919 року. Національно зорієнтована громадськість розуміла потребу в об'єднанні культурно-освітнього руху, який би згуртував широкий загал, спрямував його шляхом духовного відродження, ним мало бути культурно-просвітнє товариство на зразок львівської "Просвіти".

До створеного комітету з підготовки установчих зборів ввійшли: Юрій Бращайко, Августин Волошин, Іван Панькевич, Степан Фенцик, Михайло Творидло, Степан Колочурак, Василь Желтвай. Установчі збори товариства "Просвіта" комітет мав намір провести 29 квітня 1920 р. як велике народне свято. З цієї нагоди було випущено спеціальні листівки, які поширювались у всьому краї. Але провести збори у цей день не вдалося, оскільки вороги національно-культурного відродження Карпатської України перешкодили проведенню народного зібрання. Та 9 травня 1920 року установчі збори продовжили свою роботу. На них 1920 р. було проголошено заснування Підкарпатського товариства "Просвіта", затверджено статут і обрано правління та спеціальні комісії з різних видів культурно-просвітницької роботи; товариство визначило і проголосило шляхи і напрями своєї діяльності, які зобов'язувалось реалізувати найближчим часом.

Згідно зі статутом, "Просвіта" проголошувалася непартійним і неполітичним товариством, яке дбає про розвиток культури, освіти, науки, аматорського руху та сприяє піднесенню національної самосвідомості [3]. Головою товариства одноголосно обрано адвоката Ю.Бращайка, який незмінно очолював "Просвіту" аж до 1939 року.

Одним з найважливіших напрямків діяльності "Просвіти" було закладання філій і читалень по всьому краю. Цією справою займалася організаційна комісія у складі Василя Желтвая (голова), Ілька Цоканя, Івана Коссея, Миколи Творидла і Антона Дівнича. Створити читальню, особливо на селі, було нелегко. Більшість селян були малописьменними і не розуміли, що може їм дати "Просвіта". Але вже у 1920 р. були створені філії у Берегові, Ясінях, читальні у Хусті, Верхньому Верецькому, Волові, Перечині, Довгому [5]. До кінця 1921 року було створено три філії і 41 читальню. Кількість структур

"Просвіти" неухильно зростала. Наприклад, на 1929 р. в краї діяло 4 філії і 176 читалень.

Щоправда, у 1930-1931 роках створення читалень "Просвіти" було призупинено, а окремі з них перестали працювати. Так, у 1931 р. їх число зменшилось до 109. Причини цього регресу були різними. По-перше, читальні мали труднощі при затвердженні статутів, оскільки уряд вимагав статутних змін. По-друге, після 1928 р. товариство мало серйозні фінансові проблеми, що викликало зневіру людей і відповідні психологічні настрої [6, с.44]. По-третє, з виникненням русофільського Товариства ім. О.Духновича, яке, спекулюючи на імені великого просвітителя, баламутило людей ідеями "русскости", частина читалень "Просвіти" переходила на бік цього товариства. Наприкінці 1931 р. організаційний процес читалень відновлюється, у 1932 р. їх нараховується вже 168, у 1933 – 205, а на кінець 1935 року – 244 просвітянських організацій, з них 10 філій, 233 читальні (7 – на території Чехословаччини). Кожна організація мала свою бібліотеку. Центральна філія в Ужгороді мала бібліотеку на 8 тисяч книг, не враховуючи історичних пам'яток. При читальнях діяли великі бібліотеки: в Берегові бібліотека нараховувала 757 книг, у Кальнику – 726 книг, у Вел.Верецьку – 754 книги, в Йоврі – 654, у Сваляві – 330, в Н.Студеному – 500 книг [16, с.117].

При читальнях існували драматичні гуртки, хори, оркестри. На день проведення всепросвітянського з'їзду в Ужгороді 17 жовтня 1937 р. при філіях і читальнях "Просвіти" нараховувалось 135 театральних гуртків, 94 хори, 44 спортивні гуртки, 12 духових оркестрів [10, с.72].

Важливу роль відігравали читальні в ліквідації неграмотності. При них були організовані спеціальні курси для неграмотних або малограмотних. Тільки протягом 1922 року такі курси були у 173 населених пунктах краю.

Для селян, що гуртувалися навколо читалень "Просвіти", активістами товариства організувались лекції на різноманітні теми: господарські ("О садоводстві", "Пчоли і їх робота", "Чого нам вчитися од данських селян"), історичні ("Історія русинів", "Причини язикової боротьби на Подкарпатській Русі"), географічні ("Де і як люди жиють на світі"), педагогічні ("Як треба воспитати дітей, щоб із них сталися чесні і добрі горожани"), протиалкогольні ("О п'янстві"). При деяких читальнях існували осередки тверезості, а при централі була створена тимчасова спеціальна комісія з подолання алкоголізму.

Велику роль відіграла "Просвіта" у створенні і проведенні роботи товариств і спілок господарського характеру. При читальнях діяли спеціально створені господарські гуртки для молодого селянина, які працювали вечорами двічі на тиждень.

Значний внесок товариства "Просвіта" у науковому вивченні історії та культури Закарпатської України, а також у налагодженні видавничої справи.

Вже на другому засіданні Головного Виділу утворилась видавнича комісія у складі А.Волошина (голова), В.Бірчака (секретар), І.Панькевича, С.Клочурака, В.Желтвая. 1920 р. було видано брошуру В.Пачовського "Что то "Просвіта", його ж "Історія Подкарпатської Руси", вибрані поезії С.Руданського, оповідання Луки Дем'яна "Чорт на весіллю", господарські поради М.Творидла "Чим і як гноїти".

Брак фондів не дозволив комісії видати підготовлений до друку Календар "Просвіти" на 1921 рік. Щедрий дар американських русинів у сумі 77 тис. крон дав комісії змогу широко розвинути видавничу діяльність в 1921 році. До друку підготували:

1) "Порадник, як допомогти в термінових випадках" д-ра Манацького.

2) "Чого нам учитися від данських селян" М.Творидла.

3) "Історія Підкарпатської Руси", ч. II, В.Пачовського [7, с.15].

Для виявлення і підтримки місцевих письменницьких сил комісія оголосила конкурс на краще оповідання і на кращий драматургічний твір з життя або історії Підкарпатської Русі, який проводився до 1 травня 1921 року. Було призначено дві премії: для оповідання – 1000 корун, для драми – 1000 корун. Та очікуваної творчої активності не відбулося. На конкурс була надіслана лише одна драма невідомого автора – "Сонце Срібної Землі".

Літературно-науковий відділ приступив до видання "Наукового збірника товариства "Просвіта", до редакції якого увійшли А.Волошин, І.Панькевич, В.Гаджега, В.Бірчак. У передмові до першого річника, який вийшов в Ужгороді вже у 1921 році, редакція збірника зазначила: "Товариство "Просвіта", ідучи назустріч всім культурним змаганням пробудженої Підкарпатської Руси, приступає до наукового видання у формі "Наукового вісника". Потреба такого органу, котрий служив би інтересам науки, а головно дослідів на полі історії літератури, мови, етнографії, етнології, мистецтва, соціальної, політичної і церковної історії Підкарпатської Русі, не лише очевидна, але і конечна. ...Думаємо, що наш скромний початок приєднає нам прихильників і збере коло нас всіх тих, котрим дороге наше минувше і теперішнє духовне життя" [14, с.3].

З 1922 по 1933 рік вийшло 14 випусків збірника. Навколо збірника згуртувались кращі наукові сили краю, а в написанні окремих статей взяли участь такі видатні українські вчені – академіки В.Гнатюк, Ф.Колесса, С.Рудницький. Серед вагомих праць, видрукованих у Науковому збірнику, слід відзначити дослідження І.Панькевича з історії культури, писемності і мови закарпатських українців, С.Рудницького "Основи морфології і геології Підкарпатської Русі і Закарпаття", Ф.Колесси "Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті" і "Народні пісні з Підкарпатської Русі", а також К.Студинського "Александер Духнович і Галичина", історичні, фольклорні, етнографічні розвідки Ю.Яворського, А.Волошина, Ф.Потушняка.

Крім Наукового збірника, "Просвіта" випускала періодичні краєзнавчі видання для дітей, молоді, вчителів. Серед них найбільшою популярністю користувались ілюстрований місячник "Пчілка" для молоді і народу, щомісячні часописи "Учитель", "Наш рідний край", щоквартальний журнал "Подкарпатська Русь", щомісячний суспільно-політичний і літературний журнал "Наша земля", освітньо-господарський часопис "Світло", газети "Наука", "Свобода", "Нова свобода", щорічні календарі – "Календар "Просвіти", "Календар "Пчілки", "Пластовий календар".

Велика роль товариства "Просвіта" у підготовці і виданні шкільних підручників та розвитку педагогічної науки і поширенні освіти в краї. Це, зокрема, праці А.Волошина "Педагогічна психологія", "Логіка", "Педагогіка і дидактика для учительських семінарів", підручник для шкіл "Читанка для I-III кл.", "Читанка для IV-VI кл.", "Азбука"; підручники і посібники О.Маркуша "Зорниця", "Рідне слово", "По рідному краю", "Краєзнавство".

Окрім того, товариство за час своєї діяльності видало 150 книжечок для народу в кількості понад 450 тис. примірників [10, с.172]. Це книги художнього, наукового та популярного характеру. Серед них О.Духновича, Т.Шевченка, С.Руданського, О.Олеся, О.Кобилянської, М.Коцюбинського, історичні праці, книжечки з господарськими порадами О.Ільницького, В.Мосори, М.Творидла, брошури протиалкогольного характеру.

Головний Виділ товариства "Просвіта" утворив одною з перших музейно-бібліотечну комісію (20 травня 1920 р.). До її складу увійшли: ігумен Геофан Скиба (голова), д-р Михайло Новаковський (заступник голови), Петро Куцин (секретар), Іван Панькевич (архіваріус), директор гімназії А.Алискевич [7, с.13]. У зв'язку з цим комісія звернулася за матеріальною допомогою і моральною підтримкою до Уряду Підкарпатської Русі. Крім того в газетних статтях і окремих листах закликала руське громадянство допомагати комісії у зборі музейного і бібліотечного матеріалу.

Комісія також звернула увагу уряду на наявність музейних та культурних матеріалів у державних архівах і музеях Відня та Будапешта. За згодою уряду було вислано окремих делегатів до тих міст, де за точними відомостями перебували музейні предмети, які були вивезені з області Підкарпатської Русі. В результаті в червні 1920 р. комісією було порушено перед цивільною управою клопотання про заборону вивезення за межі краю музейних цінностей і книжкового майна.

До кінця 1920 р. було зібрано чимало рукописів XV-XVIII ст. (дарунки о. каноніка Шуби і намісника Мустяновича з Студеного); 9 ікон та інші церковні речі; річники, видані в Підкарпатській Русі; збірку писанок; комісія починає вести переговори про закупку іконостасу XVII ст., 1206 томів книг тощо [13].

За п'ять років (до 1 січня 1925 р.) зібрання музейно-бібліотечної комісії "Просвіти" нараховували 57 рукописів, 113 стародруків, понад 400 фотографій, а також 18 старовинних керамічних виробів, монети, 38 церковних предметів, іконостас XVIII ст., предмети побуту, вишивки, писанки, зразки одягу з Гуцульщини і околиць Хуста. Бібліотечний фонд на кінець 1924 р. нараховував 4387 книжок з історії, культури, природознавства, значну частину якого становили місцеві видання [9, с.38].

У зв'язку з відсутністю приміщень, музейні зібрання були розташовані в підвалах єпископської резиденції. 1929 р. в Ужгороді було створено "Крайове музейне товариство", яке продовжило збір етнографічних, мистецьких і природничих пам'яток краю. Товариство отримало кілька кімнат в будинку колишнього художнього управління, в яких було розміщено експонати і згодом відкрито музей для громадськості. З ініціативи Головного Виділу товариства "Просвіта" наприкінці 1934 р. у Мукачеві було засновано "Етнографічне товариство Підкарпатської Русі", головою якого був обраний Августин Волошин. В 1937 р. у ремісничій школі було відкрито етнографічний музей. На жаль, після трагічних подій 1938 р. (окупація Угорщиною) та пізніших років більша частина цих музейних збірок була втрачена.

Важливу сторінку в історії діяльності товариства "Просвіта" займає спорудження в Ужгороді Народного Дому товариства "Просвіта". Вже на першому засіданні Головний Виділ постановив приступити до будови Народного Дому, "в якому помістилися б всі культурні, просвітні та фінансові руські товариства Ужгороду" [7, с.12]. Правління постановило провести збір пожертв для цієї мети по всьому краю, а також звернутися за допомогою до уряду і братів в Америці. Утворився комітет для спорудження Народного дому, якому доручили провести переговори з руськими фінансовими інституціями та міською управою щодо виділення ділянки під забудову [8, с.15]. Спеціальна комісія звернулася з листом до президента Чехословацької республіки Томаша Масарика, у якому говорилося: "Має сей Народний Дом стати серцем і мозгом Подкарпатської Руси. В нім має знайти місце національний музей і національна бібліотека, наш руський театр, ... наше центральне місто на збори, маніфести, а також велика друкарня. Історія призначила Вам стояти при комісії нашого одродження і до Вас звертаємося, наш улюблений Пане Президенте, з прошенєм призначити для сеї нової всенародної інституції крестний дар. Ми сподіваємося, що доживем сеї хвилі і недалека она, як Ви, наш Пане Президенте, загостите до нас положити угольний камінь под наш Народний Дом" [12].

У банку був відкритий спеціальний рахунок за № 78 і розпочався збір коштів. Це був довготривалий процес. Будівництво тягнулося декілька років і завершилося в 1928 році. З нагоди відкриття Народного Дому в Ужгороді були призначені святкування. Журнал "Наша земля" (1928. – №9. – С.1-3) детально

описує відкриття цієї святині. На свято відкриття Дому з краю з'їхалося понад 7 тисяч закарпатців. У той час у статті з гіркотою, написано, що греко-католицький єпископ відмовився освятити культурно-освітній центр українців. Це було зумовлене тим, що "Просвіта" з 1928 р. почала втрачати підтримку чехословацького уряду – офіційної влади, для якої стала неприйнятною яскраво національна спрямованість діяльності товариства [15].

Діяльність товариства "Просвіта" не обмежувалася суто просвітництвом, вона була багатогранною. "Просвіта" вписала яскраву сторінку і в історію мистецької культури краю.

15 лютого 1921 р. Головний Виділ товариства "Просвіта" утворив Музичну комісію у складі: В.Желтвай (голова), О.Кізима (секретар), О.Дудинський, М.Стрипський, О.Приходько, Р.Кирчів [7, с.17]. З перших днів свого існування комісія розгорнула велику організаторську роботу. Вона розпочала діяльність із заснування Руського Національного Хору. Вже 14 квітня хор під керівництвом О.Кізими дав концерт на лекційному вечорі науково-літературного відділу товариства "Просвіта", а 21 квітня 1921 року – на вечорі пам'яті Т.Шевченка.

Значну роботу в пропаганді хорового мистецтва провів Руський Національний Хор, що діяв при Цегольнянській церкві в Ужгороді. Олекса Приходько, керівник хору, зумів розвинути творчий потенціал колективу та вивести його на професійний рівень. Вже в кінці 1921 – першій половині 1922 р. хор з успіхом дав ряд концертів: 14-15 грудня з колядками, 18 грудня – з виставою "Святий о. Николай на Подкарпатській Русі", 9 квітня 1922 р. – на Шевченківському святі, 1 травня – на святкуванні в міському парку, 25-26 травня – з оперою "Коза-Дереза" для шкільної молоді [10, с.120]. За короткий період часу хор опанував різноманітний репертуар і виріс у виконавській майстерності до високого професійного рівня. На кінець 1924 р. хор нараховував 220 членів і дав з початку заснування 24 самостійних концерти [9, с.38]. Концертна діяльність цього хору стала поштовхом для створення хорових колективів при читальнях "Просвіти" по всьому краю. І їх кількість неухильно зростала. Так, у 1935 році нараховувалось 94 просвітянські хори, до складу яких входило 2730 співаків. Щоб уявити собі працю хорів, досить відзначити, що тільки за один 1933 рік вони дали 440 концертів [10].

При Музичній комісії утворився етнографічний кабінет, який займався спорядженням музично-етнографічних експедицій для збору пісень у різних куточках краю. Ця робота активно проводилася починаючи з 1921 року. Наприклад, Михайло Рощахівський записав народні пісні Радвань-Межилабірської округи. 16 пісень з архіву "Просвіти", що їх записав М.Рощахівський, увійшли до збірки "Народні пісні з "Підкарпатської Руси", підготовленої Ф.Колессою і виданої у "Науковому збірнику товариства "Просвіта" за 1938 рік.

О.Кізима, на основі матеріалів, зібраних Рощахівським, видав збірочку "Підкарпатські співанки для хору", а сам Рощахівський упорядкував збірник "Гри і забави для дітей для ужитку в захоронках і школах".

На основі польових матеріалів Філарет Колесса підготував солідні наукові публікації, які з'явилися на сторінках "Наукового збірника товариства "Просвіта": "Народні пісні з південного Підкарпаття", "Народні пісні з Підкарпатської Руси", "Старинні мелодії українських пісень (весільних і колядок) на Закарпатті". До речі, свою третю (і останню) експедицію на українське Закарпаття учений здійснив у 1929 році на кошти товариства "Просвіта".

Окремо слід виділити ще одне досягнення "Просвіти" на терені музичного фольклору. З ініціативи Івана Панькевича і на кошти товариства у 1935 р. в Ужгороді фірма "Pathefreres" записала і випустила серію грамофонних платівок із зразками вокальної та інструментальної народної музики карпатських українців. Були репрезентовані записи із сіл Великий Бичків, Рахів, Нересниця, Волосянка, Тур'я Ремети, Тур'я Раково, Невицьке, Гойдош. На 15 платівках було записано понад 100 творів. Не можна не погодитись з високою оцінкою етнографічної діяльності, яку дав відомий музикознавець-фольклорист Володимир Гошовський. Він писав: "Враховуючи, що народні виконавці були середнього віку, можемо вважати, що товариство "Просвіта" зберегло для нас і прийдешніх поколінь звучання народної музики Закарпаття кінця 19 – поч. 20 ст. Це був воістину героїчний вчинок, який неспроможні були повторити ні Академія Наук УРСР, ні заклади та установи культури Закарпаття в період Радянської доби" [2, с.58].

Заслугою "Просвіти" є створення першого професійного театру на Закарпатті – Руського театру товариства "Просвіти".

Все почалося із заснування 21 травня 1920 р. драматичного гуртка товариства "Просвіта", який був організований Михайлом Винярем на базі гуртка при Руському культурно-просвітницькому комітеті. Гурток, що перейшов у відання "Просвіти", працював під особистим керівництвом Ю.Бращайка, адміністрацію вів М.Виняр, а диригентуру – Я.Воска.

З інших драматичних гуртків, організованих у краї, виділявся Берегівський, який діяв під керівництвом режисера Михайла Баланчука та диригента Омеляна Бачинського, а також Ужгородський гурток – від товариства "Просвіта".

Ужгородський драматичний гурток популяризував українські драматичні твори. Вже до кінця 1920 р. його силами були поставлені "Наталка-Полтавка" І.Котляревського, "Ой не ходи, Грицю" М.Старицького, "Вечорниці" П.Ніщинського, "Святий Миколай" М.Підгірянки, "Ясні зорі" Б.Грінченка.

Ретельно підбираючи репертуар і постійно працюючи над виконавською майстерністю, ужгородський драматичний гурток поступово досягає високого рівня професіоналізму.

Поступово назріває проблема створення професійного театру. 27 грудня 1920 року на 15 засіданні Головний Виділ постановив об'єднати ужгородський драматичний гурток та театральну дружину товариства "Кобзар" з метою створення українського професійного театру в Ужгороді. Таким чином було утворено "Руський театр товариства "Просвіта" в Ужгороді" [7, с.20]. Для організації театру, вироблення статуту і придбання фондів було вибрано театральну комісію у складі А.Волошина (голова), В.Бирчака (секретар), О.Приходько (артистичний референт).

Презентацію цього театру було призначено на 15 січня 1921 року, яка відбулася у міському театрі. Заздалегідь була надрукована програма, яка включала:

1. Промову голови комісії Руського театру товариства "Просвіта" Августина Волошина.
2. Привітальні промови представників уряду і гостей.
3. Зачитання привітальних листівок і телеграм.
4. Виставу "Ой не ходи, Грицю" М.Старицького.

Ця акція пройшла дуже урочисто. З промовою виступив Августин Волошин, були зачитані вітальні телеграми від різних організацій та окремих культурних діячів – президента ЧСР Масарика, М.Грушевського, О.Олеся. Але найбільший успіх випав на долю вистави. Преса захоплено відгукнулася на прем'єру українського театру: "Все, що на сцені діялось, було нам рідне. Лунала наша чарівна пісня, пливло милозвучне слово, бачили ми там наші звичаї, наші танці ... І бачили ми головне – глибоке почуття, здорову веселість та щиру вдачу наших селян" [1, с.140].

Правління "Просвіти" з самих початків дбало про вдосконалення акторської майстерності театральної трупи "Руського театру", високий рівень професіоналізму театральних постановок. З цією метою на посаду режисера Руського театру були запрошені справжні корифеї.

До серпня 1921 року режисерську роботу в театрі виконували М.Биличенко і Б.Крживецький (режисер і директор Державного драматичного театру в Києві). За короткий час вони зуміли поставити близько 20 вистав, серед яких: "Невільник", "По ревізії" та "Дай серцю волю, заведе в неволю" Марка Кропивницького, "Безталання" і "Наймичка" Івана Карпенка-Карого, "Шельменко-денщик" Григорія Квітки-Основ'яненка, "На перші гулі" Степана Васильченка, "Украдене щастя" Івана Франка [7, с.22].

На запрошення правління "Просвіти" в серпні 1921 року до Ужгорода прибуває М.Садовський. Режисерську і акторську діяльність М.Садовський почав з постановки опери С.Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм". За час його перебування в Ужгороді були поставлені кращі театральні зразки української класики: "Тарас Бульба" і "Сорочинський ярмарок" М.Старицького,

"Назар Стодоля" Т.Шевченка, "Мартин Боруля" І.Карпенка-Карого, "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка та інші.

М.Садовський залишив помітний слід в театральному мистецтві Закарпаття. Його традиції продовжували відомі діячі просвітянського театру – Олександр Загаров, Микола Певний, Ярослав Барнич, Федір Базилевич, Микола Аркас, Юрій-Августин Шерегій. Водночас вони урізноманітнили репертуар театру, звернувшись до зарубіжної драматургії, ставили на сцені навіть оперети і опери. О.Загаров здійснив постановку "Тартюфа" Жана-Батіста Мольєра, "Мірандоліни" Карло Гольдоні, "Героїв" Бернарда Шоу, "Вовків" Ромена Ролана та інші. Ярослав Барнич надавав перевагу співочому репертуару, зокрема зарубіжній опереті й опері. Були поставлені "Циганський барон" Й.Штрауса, "Королева чардашу" І.Кальмана, "Продана наречена" Б.Сметани. Ф.Базилевич і М.Аркас зробили спробу пропорційно урівняти драматичний і співочий вітчизняний та зарубіжний репертуар.

Але поступово Руський театр "Просвіти" почав занепадати, що зумовлено рядом причин, а саме: з середини 20-х років була припинена допомога з боку чехословацького уряду і почалися матеріальні проблеми, політичні цькування, внутрішні незгоди. Все це привело до того, що "Руський театр т-ва "Просвіта" в Ужгороді" 1 січня 1930 року припинив свою діяльність. Але, незважаючи на короткий період свого існування, театр "Просвіти" відіграв видатну роль у культурному становленні краю, у відродженні духовності та піднесенні національної свідомості карпатських українців. За час його діяльності в різних куточках Закарпаття відбулося понад 120 вистав, а зусиллями активістів "Просвіти" під значним впливом професійного Руського театру в містах і селах краю було створено 135 театральних гуртків.

Багатогранність роботи "Просвіти", задіяність її у всіх сферах освітнього та мистецького життя Закарпаття пояснює її визначальний вплив на становлення і розвиток культурного життя краю та на формування національної духовності підкарпатських українців.

1. Бращайко М. Руський театр товариства "Просвіта" // Пчілка. – 1931. – С.136-143.
2. Гошовський В. Місце музичного фольклору в діяльності товариства "Просвіта" // Матеріали установчої конференції по відродженню на Закарпатті товариства "Просвіта". – Ужгород, 1991. – С.61-68.
3. ДАЗО. – Ф.12. – Оп.3. спр.1696. – Арк 1-4
4. ДАЗО. – Ф.72. – Оп.2. спр.5. – Арк.2.
5. ДАЗО. – Ф.72. – Оп.2. спр.5. – Арк.17-18.
6. Загальний розвій товариства "Просвіти" в ЧСР // Календар "Просвіти" на 1935 р. – Ужгород, 1934. – 148 с.
7. Звіт діяльності товариства "Просвіта" Підкарпатської Руси за час од 9 мая 1920 до 31 мая 1921. – Ужгород: Цніо, 1921. – 28 с.
8. З нагоди десятилітнього ювілею становлення товариства "Просвіта" в Ужгороді. – Ужгород: в-во т-ва "Просвіта", 1930. – 20 с.

9. Календар "Просвіти" на звичайний рік 1926. – Ужгород, 1925. – 98 с.
10. Календар "Просвіти" на звичайний рік 1938. – Ужгород, 1925. – 128 с.
11. Нариси історії Закарпаття. Т.2 (1918-1945). Ред. колегія: І.Грінчак, Е.Балагурі, І.Грицак, В.Ілько, І.Поп: історія. – Ужгород: Закарпаття, 1995. – 663 с.
12. Наука. – 1920. – 31 жовтня.
13. Наука. – 1920. – 21 листопада.
14. Науковий збірник товариства "Просвіта". – Ужгород, 1922. – 92 с.
15. Наша земля. – 1928. – №9. – С.1-3.
16. Чегиль С. Народопросветительная работа на Подкарпатской Руси // Подкарпатская Русь за годы 1919-1936 (ред. Е.Бачинского). – Ужгород, 1936. – С.113-121.

Stanislava Rodina

EDUCATIONAL SOCIETY "PROSVITA" IN TRANSCARPATHIA IN THE FIRST PART OF THE XXth CENTURY

This article deals with the activity of cultural-educational society "Prosvita" in Transcarpathia during the period of 1919-1939. This society played an important role in the establishment and development of Ukrainian culturel in our place in the middle of the 20-th century.

Тетяна Росул

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ЗАКАРПАТТЯ 20-30-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Осмислення цілісної історії музики можливе за умови дослідження культурно-мистецького процесу у різних вимірах: історичному, географічному, національному, стилістичному, жанровому тощо. Серед важливих підходів, які певною мірою забезпечують розв'язання даного завдання, є музичне краєзнавство. Опираючись на багатий джерельний матеріал, краєзнавство відтворює картину музичного життя певного регіону, заповнює інформаційні прогалини новими фактами і сприяє глибшому пізнанню багатого спектра функціонування музичного мистецтва. Одним з таких малодосліджених регіонів є Закарпаття, яке до цього часу залишається "білою плямою" у вітчизняному музикознавстві.

Серед значної кількості наукових розвідок, присвячених історії музичного мистецтва Західної України, жодне дослідження не мало на меті висвітлити панораму культуротворчих процесів Закарпатського регіону. Так, у праці М.Загайкевич "Музичне життя Західної України другої половини XIX ст." побіжно згадуються лише автори перших збірок народних пісень Закарпаття – М.Нодь та І.Талапкович, в "Огляді історії української церковної музики" Б.Кудрика – засновник хору "Гармонія" К.Матезонський. Майже відсутні відомості про музичних діячів Закарпатського регіону в енциклопедичних довідниках "Митці України", "Союз композиторов Украины" та дослідженні Ю.Булки "Музична культура Західної України". Певний внесок у вивчення даної теми зробили

Ф.Стешко ("Церковна музика на Підкарпатській Русі"), С.Наріжний ("Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами") та В.Гошовський ("Страницы истории музыкальной культуры Закарпатья XIX – первой половины XX в.").

Метою даної розвідки є аналіз діяльності музичних осередків у краї, на основі опрацювання архівних матеріалів і рецензій часописів того часу прослідкувати концертне виконавство та специфіку репертуару колективів і окремих виконавців, а також визначити місце регіонального мистецтва в загальнонаціональному культурному процесі.

Функціонування музичної культури у всіх її проявах прямо чи опосередковано залежить від загальних закономірностей соціально-культурного розвитку і духовної атмосфери суспільства. 20-30-ті рр. XX ст. в історії Закарпаття були періодом національно-культурного відродження. Після багатовікового бездержавного існування регіону в умовах національного і соціального гніту в 1919 р. Закарпаття за рішенням Сен-Жерменської конференції було включено до складу демократичної Чехословацької Республіки. Ставлення Чехословаччини до Закарпаття суттєво відрізнялося від політики щодо української ідеї інших країн Європи. Двадцятирічне перебування у складі ЧСР створило оптимальні умови для різнобічного національно-культурного розвитку регіону. Тут проводились широкомасштабні акції, спрямовані на модернізацію і реформу політичного, економічного і культурного життя населення, були створені умови для розвитку всіх національних груп, які проживали в краї, формувались культурно-громадські товариства, проводились наукові дослідження тощо. Разом з тим, політика чехословацького уряду сприяла масовому переїзду української еміграції до ЧСР, що мало велике значення для розвитку національної свідомості серед місцевого населення.

Демократичні зрушення визначили перспективи поступу різних галузей музичного процесу Закарпаття, зумовили організацію нових форм музикування, виникнення мережі різноманітних культурно-освітніх товариств тощо. В цей час почалась активна робота щодо організації напівпрофесійних музичних гуртків, філармонійних і хорових товариств, діяльність яких розвивалася, в основному, в двох напрямах: організація концертного життя і музична освіта.

У становленні музичної культури Закарпаття у 20-30-х роках XX ст. особливу роль відіграло хорове мистецтво, яке було улюбленою сферою мистецького спілкування і органічно поєднувало традиції селянського пісенного побуту, культової музики і концертної хорової практики. Хоровий спів на Закарпатті завжди був тісно пов'язаний з церквою, яка визначала його функції, репертуар та виконавські засади. У XX ст. відбувається процес секуляризації

хорового виконавства і демократизації музичного життя. Хоровий рух набув рис масового явища.

Найстаршим серед групи церковних хорів був хор Ужгородського греко-католицького кафедрального храму "Гармонія", заснований 1833 р. Костянтином Матезонським (1794-1858). Колектив мав свої усталені традиції і незмінно користувався великою популярністю серед мешканців краю [4, с.126]. Через свій культовий характер "Гармонія" виконувала, в основному, традиційний духовний репертуар, який за 115 років існування колективу майже не змінювався. У виконанні богословів звучали духовні твори Д.Бортнянського і представників перемишльської школи. Літургії П.Чайковського, О.Архангельського, І.Чеснокова, які доповнювались гармонізаціями церковних наспівів і гласів керівників хору (І.Бокшая, К.Матезонського, Е.Желтвая, Б.Шаша, Ю.Дробобецького, О.Чучки, І.Качановського та ін.). "Гармонія" виступала не тільки у храмі, але і брала участь у богослужіннях, які передавались по Кошицькому радіо. Зрідка хор давав концерти в Ужгороді, Будапешті, Празі, Кошицях, де поряд з духовною музикою виконував і світські композиції І.Воробкевича, Б.Сметани, О.Верстовського, С.Жарова, Ф.Губера.

"Гармонія" розвивала і продовжувала традиції Перемишльського хору. Це виявилось у репертуарі, методах навчання й виховання співаків і диригентів та суспільній функції колективу. Хор не просто репрезентував високомистецьке багатоголосся, він став школою виховання професійних диригентів і заклав фундамент хорового виконавства Закарпаття. Священики, які отримали необхідну теоретичну і практичну підготовку в семінарії, часто ставали засновниками та диригентами церковних хорів у різних населених пунктах краю. Завдяки своїй високій мистецькій вартості хоровий спів поступово проникав у церкви навіть віддалених куточків Закарпаття.

Значний вплив на музичне життя Закарпаття мав приїзд сюди в липні 1920 р. частини Української Республіканської Капели разом з Олексою Приходьком (1887-1979). Активна музично-виконавська й організаторська діяльність 18 її членів, які утворили музично-драматичне товариство "Кобзар", стала одним із найважливіших чинників розвитку музичної культури регіону. Завдяки цьому колективу відчутно зросла питома вага професіоналізації в загальному музичному контексті. Хор протягом двох місяців дав перед населенням краю і Східної Словаччини 35 концертів. Рецензії місцевої та чеської періодики засвідчили високий художній рівень колективу і значний резонанс його виступів у різних колах інтелігенції. Успішна діяльність "Кобзаря" стала рушійною силою в організації *Руського Національного хору* в Ужгороді, а згодом – широкої мережі аналогічних колективів у інших населених пунктах краю.

Репертуар *Руського Національного хору* відзначався українським спрямуванням. Його основу складали обробки народних пісень, світські та духовні твори М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, О.Кошиця, М.Завадського. За п'ять років колектив виріс в організацію з 200 осіб. Він став зразковим хором в Ужгороді, популяризував українську пісню, виступав на концертах, святах, ювілейних вечорах, присвячених визначним діячам культури, будив любов до пісні у народу. Метою Руського Національного хору було виховати генерацію молодих диригентів, які б присвятили свої музичні знання заснуванню народних хорів у селах. Колектив став своєрідним координаційним центром хорового мистецтва Закарпаття. Він задовольняв матеріальні потреби хорів (забезпечував їх музичними інструментами, нотною літературою), вирішував питання музичної освіти диригентів, засновуючи спеціальні музичні курси для тих, хто хотів би доповнити і розширити свої музичні знання. У планах *Руського Національного хору* була також ідея видання фахового музичного журналу. Однак вона не була реалізована. Про хороші результати діяльності колективу свідчить проведення у день його п'ятирічного ювілею (13 червня 1926 р.) Першого з'їзду Руських Національних хорів. З'їзд відіграв важливу роль не тільки у музичному, а і в громадському житті Закарпаття. Його головна мета – організація народних хорів у селах і містах Закарпаття – була досягнута. Хор на селі став головним осередком культури, який за допомогою пісні ніс світло просвіти, гуртував навколо себе творчу молодь, підтримував її культурні прагнення. З'їзд проходив під двома гаслами: "Наша дума, наша пісня не вмре, не загине" (Т.Шевченко) та "Самі здорові співайте, а за батька пам'ятайте" (О.Духнович). У ньому взяли участь 12 хорів і духовий оркестр з різних куточків краю. Як видно з програми свята, хори виконували переважно твори українських композиторів. Значна кількість обробок народних пісень в репертуарі хорів була зумовлена їх доступністю і великою популярністю цього жанру серед різних верств населення. Разом з тим, гимн М.Вербицького та "Гимн підкарпатських русинів" і патріотичні пісні служили фактором згуртування інтелігенції і збуджували громадську свідомість населення.

Музика була однією з основних сфер культурно-освітньої діяльності найбільш масових суспільно-культурних організацій краю – "Общества ім.О.Духновича" та "Просвіти". З появою цих двох товариств на Закарпатті почалося масове формування хорових та інструментальних колективів. Ці товариства в селах і містах краю утворювали читальні з хорами і театральними гуртками, сприяли формуванню музичних зв'язків Закарпаття з іншими регіонами, поширювали і пропагували професійне музичне мистецтво.

Для здійснення культурно-освітньої праці при товариствах діяли музичні комісії, до складу яких входили видатні музично-громадські діячі краю: О.Приходько, М.Рощахівський, С.Фенцик, І. Бокшай та ін. [2, с.120]. Головним завданням музичних секцій товариств була організація різноманітних хорових та інструментальних колективів і залучення до роботи в них найширших верств населення. Кількісний склад та якість виконання цих колективів дуже різноманітний: починаючи від двоголосих хорів у складі 15-20 чоловік та оркестрів з числом учасників від 7 до 16 чоловік – до хорів у складі 50-60 членів із складним чотириголосним репертуаром та оркестрів з кількістю учасників 25-35 осіб. Протягом 20-30-х рр. XX ст. культурно-освітній рух у регіоні шкидко поширювався. На основі офіційних даних окружних народно-просвітницьких рад спостерігаємо досить швидке зростання чисельності різноманітних виконавських колективів регіону:

Рік	Товариство "Просвіта"		Общество ім.О.Духновича	
	хори	оркестри	хори	оркестри
1924	26	1	15	9
1929	57	9	55	29
1936	94	18	76	36

Мистецький рух на Закарпатті не був однорідним, він ускладнювався боротьбою політичних партій, які відбивали інтереси різних суспільних груп. Політична конфронтація найяскравіше виявлялась у мовній і мистецькій орієнтації. Прихильники української ідеї (до них відноситься товариство "Просвіта") сприяли формуванню національної самосвідомості в Закарпатті, досліджували історію й мову краю. Музична комісія "Просвіти" заснувала при товаристві музично-етнографічний кабінет, споряджала експедиції для збору українських народних пісень в різних регіонах Закарпаття і пропагувала досягнення української культури [2, с.119].

Члени "Общества ім.О.Духновича" відверто протистояли українізації мистецтва і поширювали російську музичну культуру, залучаючи до цього відомих артистів та музикантів з Росії, організовували літні курси, на які запрошували російських вчених, забезпечували читальні імені Духновича комплектами інструментів для балалаєчних оркестрів і російськими національними костюмами. Загалом, для розвитку культури Закарпаття це товариство зробило немало, але своїм намаганням вплинути на етнокультуру місцевого населення воно поглиблювало розкол спільноти і ускладнювало процес формування національної самосвідомості.

Найбільш відомою мистецькою москвофільською організацією Закарпаття було музично-драматичне товариство "Боян", засноване у 1920 р. (керівники С.Фенцик, а з 1933 року – П.Милославський). Репертуар хору складався з творів М.Римського-Корсакова, О.Архангельського, О.Львова, Г.Ломакіна,

П.Чеснокова, П.Милославського. Хор товариства "Боян" часто брав участь у святкуваннях "днів рос. культури", ювілейних вечорах, присвячених пам'яті російських митців (І.Тургенєва, М.Римського-Корсакова, М.Іпполітова-Іванова та ін), виступав у містах Східної Словаччини. Талановитий, вдумливий і вольовий диригент П.Милославський спрямував роботу хору в річище справжнього професіоналізму. Під його керуванням хор остаточно знайшов своє оригінальне і неповторне обличчя. Ретельний підбір співаків з народу, що від природи мають добрий музичний слух і постановку голосу, правильно передають характер народної пісні, старанна виховна й музично-освітня робота з молодими виконавцями дозволяли П.Милославському домогтися злагодженого ансамблю, органічного поєднання народної манери співу, свіжості і безпосередності народного виконавського мистецтва з високим професіоналізмом, виробленим довгими роками впертої праці.

Кожна етнічна група, що проживала на Закарпатті, створювала свої національно-культурні товариства, при яких діяли хори та оркестри різних складів. Так, у 1930 році в краї працювало 12 хорів та 16 оркестрів чеської спільноти, 37 хорів і 4 оркестри – угорської етнічної групи, 10 хорів та 9 оркестрів інших національних меншин. Згадані колективи через виступи по радіо, участь в урочистостях, присвячених знаменним датам, пропагували здебільшого національне музичне мистецтво. Основою хорового життя чеського населення краю були товариства імені Б.Сметани в Ужгороді (диригенти Е.Паржізек і Л.Кайгл) та Мукачеві (кер. Й.Кніттл). Успішно працювали також хори чехословацького товариства "Hudebni Sdruzeni" в Ужгороді, "Matica Slovenska" в Ужгороді і Берегові. Найбільш численним серед чехословацької спільноти було товариство "Сокіл". В 20-30-х роках минулого століття при "Соколі" діяли: хори – в Ужгороді, Іршаві, Королеві і Анталівцях, музично-співацькі гуртки – в Берегові, Хусті, Рахові, Великому Березному і Білках, оркестри – в Перечині і Севлюші. У 1931 році угорське населення краю урочисто відзначало п'ятиріччя заснування Карпато-угорського хорового товариства, яке пропагувало хоровий спів та угорську народну пісню. З цією метою Товариство щорічно влаштовувало хорові конкурси. Навесні 1935 року у Мукачеві відбувся з'їзд угорських хорових колективів, у якому взяло участь близько 700 співаків. Активну концертну роботу проводило також угорське музичне товариство "MOZAIK", яке в кінці 30-х років очолював Жігмонд Лендєл (1892-1970).

З часом аматорські форми хорового музикування почали набирати організованіших форм. Було підготовлено грунт для створення професійної організації – Крайового хору вчителів на зразок успішно діючих учительських хорів Чехословацької республіки, популярність яких сягала далеко за межі батьківщини. В кінці 20-х років XX ст. на Закарпатті вже були створені теоретичні

і практичні передумови для виникнення такого хорового об'єднання. Впродовж восьми років в учительських семінаріях було підготовлено чимало професійних диригентів і співаків, кожен з яких керував своїм хоровим колективом. Тому пропозиція про утворення хорового об'єднання вчителів, яке було би спроможне створити нові, багатші традиції виконавського хорового мистецтва у масштабі краю, була прийнята одноголосно. До Ужгорода було запрошено 60 вчителів-диригентів і запропоновано їм взяти участь у створенні Крайового хору вчителів. Художнім керівником колективу було обрано професора О.Приходька, музична ерудиція і талант якого були запорукою художнього спрямування колективу до вищих щаблів хорового мистецтва.

Крайовий хор учителів Підкарпатської Русі під керуванням професора О.Приходька протягом неповних десяти років своєї діяльності досягнув високого художнього рівня у хоровому мистецтві і заслужено користувався популярністю як у регіоні, так і за його межами. Ці успіхи були наслідком цілеспрямованої педагогічної і художньої праці членів і керівника хору. Репертуар хору складали авторські твори та обробки народних пісень українських (М.Лисенка, М.Леонтовича, Д.Бортнянського, С.Людкевича, К.Стеценка, Я.Степового, І.Воробкевича, О.Кошиця, Ф.Колесси, П.Ніщинського, М.Рощахівського, П.Козицького, П.Демуцького, Я.Яциневича, В.Ступницького та ін.), російських (П.Чайковського, О.Архангельського, О.Гречанінова, Д.Агренєва-Славянського, П.Чеснокова) та західно-європейських (Е.Гріга, Ф.Ліста, М.Ліхарда, Я.Кржічки, Б.Сметани, А.Дворжака) композиторів. У виконанні хору звучали також закарпатські народні мелодії. Цей колектив став основним репрезентантом хорового виконавства регіону. За його прикладом на Закарпатті розпочалося масове утворення окружних учительських хорових колективів. У кінці 30-х років окружні учительські хори з успіхом працювали у Великому Березному, Сваляві, Іршаві, Росвигові, Севлюші, Хусті, Тячеві, Воловому та Рахові. В Нересниці діяв русинсько-чеський окружний, а у Солотвині – румунський учительські хори. Ці колективи відзначались професіоналізмом і активністю. Вони проводили широку культурно-освітню роботу перш за все серед шкільної молоді.

Велика кількість хорових колективів на Закарпатті 20-30-х років XX ст. свідчить про могутнє національне і культурне відродження. Істотне зростання у цей період ролі масового співу пояснюється найбільшою доступністю засобів хорового мистецтва для широких верств населення. Хоровий спів став каталізатором процесу культурного відродження краю та одним із засобів залучення Закарпаття до світової мистецької скарбниці.

Розвиток інструментальних форм концертування не мав такого поширення на Закарпатті, як хорові. Разом з тим, пожвавлення культурного життя регіону між двома світовими війнами згуртувало музичні сили Ужгорода для

створення Філармонійного товариства (кер. Степан Фенцик, 1892-1945), яке складалося з хору в кількості 40 осіб та симфонічного оркестру у складі 16 чоловік [1]. Хоча філармонія базувалась переважно на аматорських силах, вона виконувала функції професійної організації: здійснення концертної діяльності, популяризація класичної музики, навчання обдарованої молоді.

Важливу роль у демократизації музичного мистецтва і поширенні інструментальної культури відіграли також товариство "Hudebni sdruzeni", військові оркестри, просвітянські й духовичівські колективи.

Загальнокультурну палітру Закарпаття збагачувало й камерне інструментальне та вокальне музикування. Вагомим внеском у цю сферу стала праця еміграції. Під час перебування на Закарпатті емігранти брали активну участь у культурному житті краю як виконавці, керівники музичних колективів, організатори концертів, викладачі музичних шкіл. Найбільш відомими на той час були співачки А.Остапчук, І.Синенька-Іваницька, піаністи С.Дністрянська, К.Воска, Ж.Лендєл, скрипалька В.Ромішовська. Серед місцевих музикантів особливих успіхів досягнув піаніст Д.Задор (1912-1985).

Концертне життя Закарпаття живилось не тільки місцевими музичними силами. Значною мірою його пожвавлювали виступи закордонних гастролерів. Найактивніше виявлялись мистецькі зв'язки між Чехословаччиною і Закарпаттям, що було зумовлено політичним статусом краю. В урочистостях і концертах активну участь брали також музиканти з України, які приїжджали сюди на гастролі (М.Сокіл, М.Гребінецька, Т.Бесараб). Ужгородську сцену не оминали також солісти провідних європейських театрів, які емігрували з Росії: К.Запорожець, О.Богданович, В.Касторський, В.Левицький, К.Воронець та ін. Сенсацією концертного життя регіону означеного періоду стали виступи Б.Бартока і хору Донських козаків під керуванням С.Жарова.

Вагомим аспектом концертного життя Закарпаття 20-30-х рр. XX ст. був театр. Появу першого професійного театру в Закарпатті прискорило товариство "Кобзар", яке стало базою "Руського театру Товариства "Просвіта" [6, с.39]. З перших днів свого існування театр набув музично-драматичного профілю. Він орієнтувався на класичну українську драматургію (М.Старицького, І.Котляревського, І.Карпенка-Карого). Разом з тим ставилися п'єси і зарубіжних авторів: А.Чехова, М.Островського, Ж.-Б.Мольєра, К.Гольдоні, Д.-К.-Джерома, Г.Ібсена, Р.Роллана, Б.Шоу, К.Чапека та ін. Вагому частину репертуару складали оперети, опери, музичні комедії. Великим успіхом у глядачів користувались "Наталка Полтавка" І.Котляревського в редакції М.Лисенка, "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, "Катерина" М.Аркаса, "Різдвяна ніч" і "Ноктюрн" М.Лисенка, "Продана наречена" і "Поцілунок" Б.Сметани, "Паяци" Р.Леонкавалло, "Сільська честь" П.Масканьї та ін. Однак створенню повноцінних

музичних вистав постійно заважали важкі матеріальні умови і брак відповідного оркестру. Для постановки музичних вистав театр запрошував оркестри 36 піхотного полку та товариства "Hudebni Sdruzeni". Постійні фінансові труднощі і напівофіційне становище інших театральних колективів Закарпаття ("Руського театру ім.М.К.Садовського", "Нової Сцени", "Угорського театру") не дозволяли їм піднятись вище провінційного рівня.

У 30-х рр. XX ст. театр став найважливішим фактором сільського життя. Театральна справа швидко поширювалась і набула як для малої території фантастичних розмірів. Із 357 драмгуртків 221 мали облаштовану сцену. Загалом до уваги глядачів представлялось від 700 до 900 вистав на рік. Театральні гуртки отримували невелику державну дотацію на облаштування сцени і придбання інвентаря та заробляли кошти не тільки на своє утримання, але й поповнення бібліотеки товариства, придбання музичних інструментів для оркестрів тощо [3, с.51]. Аналогічна ситуація склалась і в Галичині, де питому вагу театрального руху формували просвітянські гуртки.

Театр на Закарпатті створив благодатний грунт для виникнення музичних творів, мав велике значення для утвердження національної ідеї, зіграв прогресивну роль у справі продовження національних традицій музично-драматичного мистецтва. Він пропагував живу народну мову й народне мистецтво серед демократичної аудиторії. Велике поширення музики в практиці театру благотворно впливало на все музичне життя краю.

Отже, аналіз джерельних матеріалів переконує в тому, що головним чинником розвитку музичного життя регіону стало зростання національної самосвідомості, яке відбувалось під впливом культуротворчих процесів, що проходили в Галичині, Наддніпрянській Україні, країнах Європи. Музика стала складовою сферою усіх сфер суспільного буття: релігійної, громадсько-політичної, навчальної. Діяльність професійних музикантів, музичних установ і організацій, урізноманітнення форм музикування періоду міжвоєнного двадцятиліття сприяли досягненню значного прогресу в музичному житті Закарпаття, що дозволяє назвати цей період музичним ренесансом краю. Тісний зв'язок культурно-громадського життя з процесами національного відродження та яскраво-національні форми концертування (хорове і театральне виконавство, репертуарна політика колективів) вказують на спадкоємний зв'язок культуротворчих процесів Закарпаття з Україною, незважаючи на те, що український народ був штучно розділений політичними кордонами.

Матеріали даного дослідження певною мірою заповнюють існуючу прогалину щодо вивчення музичної культури Закарпаття і можуть бути використані при розробці музично-історичного курсу для учбових закладів, а також у музейній та краєзнавчій роботі. Стаття є однією з перших спроб реконструкції параметрів

музичного життя Закарпатського регіону, вона дає можливість більш об'єктивно і цілісно відтворити процеси розвитку української музичної культури міжвоєнного двадцятиліття і відкриває перспективи для подальших досліджень.

1. Державний архів Закарпатської області, ф.72, оп.2, спр.5, арк.6.
2. Календар "Просвіти" на 1923 р.к. – Ужгород, 1922.
3. Недзельский Е. Угро-русский театр. – Ужгород:Уніо. 1941.
4. Милославский П. Хоровое пение на Подкарпатской Руси // Подкарпатская Русь за годы 1919-1936. – Ужгород, 1936. – С.126-131.
5. Русин. – 1923. – 29 децембра.
6. Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 р. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто – Пряшів – Львів, 1993.

Tatyana Rosul

TRANSCARPATHIA THE CONCERT LIFE IN THE 20-30-th OF THE XXth CENTURY

Various forms of concert activities of the Transcarpatian cultural-instructive societies, theatres, performing groups and also performance of the foreign artists is being examined in the article. The object of studying is worked out as a part of the whole process in the ukrainian history of music, but not isolated. Observers relation reneissance tendencis in the art with national elate.

Романа Дудик, Володимир Пірус

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДІЖНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ("СІЧ", "СОКІЛ", "ПЛАСТ", "ЛУГ", "КАМЕНЯРІ") НА ПРИКАРПАТТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

Науково-дослідницька думка передбачає не лише вивчення, аналіз, переосмислення вже відомого, з точки зору нового етапу розвитку людського суспільства у різних його сферах, зокрема культурології, а й постійний пошук, відкриття тих "білих плям", без посилання на яких неможливе повне розуміння глибини коріння, багатства, розмаїття духовних цінностей народу. Дослідники, які зверталися до вивчення тогочасного музичного життя, змушені були дотримуватися цілої низки офіційних ідеологічних догм і нормативів. Внаслідок цього, сформувалося дещо викривлене уявлення про етнорегіональні процеси початку XX століття, які вимагають у сьогоденні відтворення істинної та повної картини функціонування й розвитку музичної культури Прикарпаття. Освоєння цих багатств необхідне не лише для порятування і подальшого збереження вітчизняної музичної культури, а й для збагачення світової культури.

Враховуючи специфіку розвитку діяльності культурно-освітніх товариств на Прикарпатті початку XX століття, зокрема "Січі", "Сокола", "Пласту", в праці застосовано джерело-краєзнавчий принцип викладення матеріалу.

Суттєві сторони становлення січового стрілецтва і стрілецької пісні на Галичині вже знайшли певне висвітлення в ряді історико-краєзнавчих, культурологічних праць вітчизняних дослідників: І.Боберського, Я.Гриневича, О.Тисовського, Ф.Колесси, Л.Лепкого тощо. Коло питань, пов'язаних з подальшим розвитком культурно-мистецьких тенденцій в діяльності молодіжних організацій, порушується в розвідках музикознавців, культурологів В.Витвицького, О.Залеського, сучасників О.Правдюка, Я.Михальчишина, П.Арсенича, В.Подуфалого та інші.

Проте при наявності значної кількості наукових розвідок, ми все ж знаходимо нові архівні матеріали, що містять чимало новітніх даних про особливості розвитку культури на Прикарпатті в молодіжних товариствах.

Мета дослідження полягає у виявленні наріжних регіональних тенденцій і конкретних форм хорового життя Прикарпаття, у визначенні місця стрілецької пісні у загальнонаціональному культуротворчому процесі, у виявленні її суттєвих сторін формування та розвитку в системному взаємозв'язку з традиційним побутом народу, його історією і культурою. Головним завданням є виявлення закономірностей розвитку культурно-мистецьких тенденцій в діяльності молодіжних товариств Прикарпаття в контексті загальнонаціональної музичної культури; визначення напрямів індивідуальних творчих пошуків творців стрілецьких пісень.

Початок XX століття у Галичині ознаменувався боротьбою українців за ліквідацію польського панування і створення з усіх українських земель національно-територіальної автономії в складі Австро-Угорщини.

Напередодні Першої світової війни Галичина входила до складу Австро-Угорської імперії. В таких умовах боротьба передових діячів українського народу спрямовувалась на те, щоб вирватись з-під "опіки" сусідів і з'єднатись із Придніпрянською Україною, утвердити суверенну самостійну державу, незалежну ні від Австро-Угорщини, ні від Польщі, ні від царської Росії.

У вирі Першої світової війни розпалась Австро-Угорська імперія. Західноукраїнські землі, що входили в її склад, волею народу були об'єднані в Західно-Українську Народну Республіку (ЗУНР, 1918). Проте в результаті збройної боротьби, незважаючи на героїчні жертви та патріотизм українського громадянства, Польща захопила всю Галичину (1919-1939 рр.).

Історична доля українського народу в Галичині склалася таким чином, що він, віками роз'єднаний, змушений був вести безперервну боротьбу за збереження своєї культури, мови, народних звичаїв, за виживання як національної одиниці.

Суспільно-політичні рухи в Галичині позитивно впливали на формування національної свідомості населення Прикарпаття. Гостро ставала потреба у створенні культурно-просвітницьких товариств, видавництв, які відстоювали

інтереси, права і свободи народу, активно сприяли процесу цілеспрямованого розвитку музичної культури.

Одним з найвагоміших чинників національного "виховання молоді була її активна участь в діяльності різноманітних молодіжних організацій ("Сокіл" [1, с.3], "Січ" [2, с.1], "Пласт" [3, с.3] та інші. Їх називали "руханково-спортивними" та "пожежно-руханковими" товариствами, вихідні положення яких становили комплексну систему морального, естетичного та військово-спортивного виховання. Про потребу руханково-пожежних товариств писав уперше Василь Нагірний у "Батьківщині" 1886 року, а рік пізніше намісництво дало дозвіл на створення товариства "Сокіл" [4, с.2]. Але загал нашого суспільства, крім одиниць, стояв осторонь і не був зацікавлений цим рухом. Зміна наступила аж у 1892 році, коли В.Нагірний виголосив у Станіславові доповідь про потребу створень таких товариств, та коли до Львова приїхали того самого року 200 чеських соколів на 25-літній ювілей польського "Сокола". На пошану чеських гостей львівський хор "Боян" (диригент, проф. В.Шухевич) підготував концерт, який мав великий успіх, а десять днів після концерту відбулись засновні збори [5, с.431-435].

Одним із важливих напрямів діяльності "Сокола" вважалася спортивно-масова, фізкультурно-оздоровча та військова підготовка. У центрі уваги роботи гуртків "Сокола" були питання організації культурного дозвілля молоді [6, с.29]. Так, в Коломиї 8 березня 1911 року місцеве товариство "Сокіл" влаштувало "Вечір співу і руханки". Його хор під орудою Г.Головки виконав такі твори, як "На воді" Ф.Мендельсона, "Ой, що ж бо то за ворон" М.Лисенка, "Весільні пісні" І.Біликовського, "Пролог" з опери "Роксоляна" Д.Січинського [7, с.6].

На Коломийщині Кирило Трильовський разом з Дмитром Соляничем пробували заснувати першу "Січ" взимку 1899-1900 роках в селі Устя Снятинського повіту. Деякі перешкоди намісництва й мобілізація Солянича до військової служби призупинили на короткий час здійснення цього задуму. Його довершив 5 травня 1900 року в селі Завалля Снятинського повіту Кирило Трильовський разом з місцевими селянами Миколою Неделько, Дмитром Одинським та іншими [8, с.9].

Молодому організаторові "Січей" Кирилу Трильовському (1864-1941), (тоді ще студентові права), прийшла велика ідея: створити в українських селах таку організацію, яка пригадувала б народові давню історичну Запорізьку Січ з її демократичними вольностями. Ідея втілилась в життя: в товаристві велася велика просвітня робота, спрямована, передусім, на пробудження національної свідомості, на патріотичне виховання підростаючого покоління, формування готовності й волі до розбудови самостійної України. В цій організації молодь проходила спортивну і військову підготовку, виховувалась у дусі вірності народним традиціям.

"Січ" існувала в усіх повітах Прикарпаття, вона знайшла найсприятливіший грунт і набрала великого розмаху в Станіславівщині й Коломийщині, а її крайові свята відбувалися в Коломиї (1902, 1906, 1909 рр.) [4, с.455], Станіславові (1910) [9, с.6-7] та у Снятині (1912) [10, с.296]. Для створених осередків "Січей" К.Трильовський видав у 1906 році в Чернівцях під псевдонімом "Січовий Батько" укладений ним "Збірник пісень патріотичних і січових" [11, с. 139]. Січові гуртки активно брали участь в організації концертного життя краю. Так, на Снятинщині в с. Балки на початку XX століття був створений при товаристві молодіжний хор "Сокіл" [12, с.4]. "Січ" у с. Пукові Рогатинського повіту була зразковою для всіх та інших "Січей" повіту [13, с. 237-239] – при ній діяв славний духовий оркестр під керівництвом Івана Дідича. Оркестр брав участь у так званому "Шевченківському здвигу" 28 червня 1914 р. у Львові [14, с.6]. Альманах "Гей, там на горі Січ іде" подає, що в 1908 році село Вікторів вважалося найсвідомішим і найкраще зорганізованим селом Станіславівського повіту [15, с.532]. А 29-30 травня 1910 року в Станіславові було відсвятковано десяті роковини існування та діяльності "Січей", де участь брав організований при товаристві мішаний хор [9, с.6].

Товариство "Січ" в скорому часі поширилося на Гуцульщину, одним із основних завдань якого було сприяння розвитку морального та естетичного виховання, духовному збагаченню молодого покоління. Перше таке товариство було засновано 1903 року в селі Жаб'є [16, с.430] (нині смт. Верховина), а його головним натхненником, безмежно відданим українській справі, став Юрій Соломійчук-Юзенчук. Завдяки його наполегливій праці вся Гуцульщина покрилася густою сіткою "Січей", яка поширила по гірському краю свої культурно-виховні впливи як на молодь, так і на старше покоління.

Варто зазначити, що з 1910 року стрілецькі товариства поповнились пластунами-вихованцями народних шкіл, гімназій, які об'єднувались ще в шкільні роки у курені, сотні, чети й гуртки. Вони загартовували себе фізичними вправами, спортивною підготовкою. Поряд з цим займались і музичною діяльністю, яка досягнула широкого розмаху в 20-х рр. XX століття.

Як писала в своїх спогадах С.Тобілевич: "Зорганізоване в одно ціле твердою дисципліною та спільним життям у протяг світової війни, українське січове військо, оселившись на Україні й роздивившись навколо, що тут діється, взялось негайно до праці. Незабаром серед селянства розійшлись чутки одні під других чудніші: вони вчать [...], вони лічать хворих , вони посилають своїх людей на роботу в поміч удовам і недужим []. Позаводили свої крамниці, дають селянам світло, роздають книжки [...]" [17, с.6-7]. "Під проводом отаманів стрілецтва, з участю знавців свого діла: артистів, малярів, співців і музик, позаводили вони виклади шкільної науки для дітей і дорослих, відчити та

світляні картини, концерти, театральні вистави й народні гулянки. Було створено спільною працею велике діло культури, що зацікавило й привабило до них усю околицю" [там само, с.7-8].

Зародження і становлення самодіяльного дитячого та молодіжного об'єднання "Пласт" тривало з 1910 до 1912 рр., згодом продовжило свою діяльність з 1915 року. Історик М.Грушевський зазначав: "У сфері освітній і народно-організаційній дав себе знати незвичайний розвій читалень Просвіти і товариств гімнастичних, так званих "Січей" і "Соколів", які нечувано зворушили народні маси, розбудили в них бажанє знання, освіти, інстинкти організації й солідарности" [18, с.515].

Варто зазначити, що 1 березня 1913 року в Львові було засновано Товариство Українські Січові Стрільці (УСС) [там само, с.442]. Ця дата має велике історичне значення, бо це вперше від віків українці почали відновлювати свою військову силу. Навіть пластуни віком від 16-го року життя вступали до військової формації УСС та відправлялися на фронт. А на політичній арені, австрійський уряд дозволив організовувати окремі військові частини УСС, які в складі австрійської армії боролися з царським військом, а пізніше ввійшли в склад Української Галицької Армії. Проте зусилля українського війська не дали позитивного результату. Російська армія була розбита, і Галичину окупувала Польща.

Потребує належної уваги і діяльність молодіжних організацій, утворених у 20-х роках XX століття. Так, Перша світова війна припинила діяльність "Січі", лишень в 1925 році замість неї виникла незалежна організація української поступової молоді "Луг", яка проіснувала два роки. Згодом ідейним продовженням "Січі" та "Лугу" була "руханково-спортова" організація – "Каменярі" – Союз Української Поступової Молоді ім. М.Драгоманова, заснована 1931 року у Львові. Кличем "Каменярів" було: "Літо для спорту, зима для науки"[5, с.441]. Так, в с. Павелче (нині Павлівка) Станіславівського повіту у 1923-1924 роках директор школи Василь Кульматицький зорганізував самостійний пластовий полк, що скоро і непомітно переорганізувався в юнацький пластовий курінь із порядковим числом "45" [20, с.715]. Вони мали хор – "шістнадцятку", який щорічно на Різдво ходив колядувати, та з вертепом під свято Йордану збирали "коляду" у фонд товариства "Охорони воєнних могил" і "Рідної школи". Дуже діяльним був багаточисленний "Сокіл" села Блюдники [15, с.507], який влаштував народні фестини з великою і цікавою програмою. До участі у фестинах запрошували гостей: духовий оркестр з с.Єзупіля [15, с.517] (диригент Іван Козак) та оркестр з с. Острова (диригент Іван Сова). В Станіславівському повіті в с. Тумирів [там само, с.686] існувала молодеча організація "Сокіл", при якій був організований хор під орудою інженера Остапа Дерлиці, згодом Василя

Сагайдаківського (він одночасно вів хори в сусідніх селах Деліїв і Кремидах, які з успіхом виступали на концертах). У с. Узінь діяльним був "Сокіл" [15, с.693], який об'єднував в собі і хор, і аматорський театральний гурток, і танцювальний гурток, і танцювальну групу національних танців під керівництвом Михайла Бойчука та Миколи Устинського.

Каменярські союзи названо іменем М.Драгоманова за його особливі заслуги перед українським народом. Союзи сприяли пробудженню українського селянства до національного, політичного та культурного життя. Символічну назву "Каменярі" взято з поеми І.Франка, що мало бути для членів союзу прикладом ідейних борців у поборюванню всіх перешкод до поступу та промощення нового шляху до кращого життя сучасних і майбутніх поколінь. Назва "Каменярі" мала давати напрям організації у вихованні її членів чесними та ідейними українськими громадянами. У звіті 1933 року сказано, що каменярських союзів лише в Коломийському повіті було 24. Цікаво відзначити, що окрім самоосвітньої діяльності кожен союз повинен був кожного року влаштовувати декілька концертів або святкових академій для вшанування визначних постатей української культури (Т.Шевченка, І.Франка, М.Шашкевича) чи важливих історичних подій з життя народу тощо.

Слід зауважити, що найкращим союзом "Каменярів" був союз у селі Балинцях тодішнього Коломийського повіту (нині Снятинського р-ну), заснованого в серпні 1931 року, і не тому, що він розпочав каменярський рух у повіті, але за його творчу активність. У звіті на зборах (16 жовтня 1932 року) було сказано, що тільки тут за перший рік свого існування проведено 8 аматорських вистав, 4 концерти, 1 фестину [5, с.451]. Союз відзначався ще й тим, що мав власний духовий оркестр в кількості 24-х музикантів під керівництвом колишнього капельмейстера австрійського війська проф. Ф.Барана з Коломиї. Каменярський рух у Коломийському повіті, що розпочався в с. Балинцях (1931 р.) [5, с.553], швидко поширився і знайшов багато прихильників. До його розвитку найбільш спричинився заснований у грудні того ж року Повітовий союз у Коломиї, котрий протягом цілого року повів за собою ряд новостворених "Каменярів" в інші села: Королівку, Корнич, Космач, Вербіж Вижний (нині Верхній Вербіж), Іспас (нині Спас), Годи, Коршів, Матіївці. В той період проводились заходи щодо заснування місцевих союзів в таких селах, як: Воскресінці, Остапівці, Фатіївці, Слобода Лісна, Ключів Великий, Замулинці та Шепарівці. Так, в Коломийському повіті при союзах існували 7 хорових колективів, 14 аматорських гуртків та секція національних танців села Воскресінці [там само, с.452].

За сім років свого існування організація "Каменярі" охопила майже всі повіти Прикарпаття, надзвичайно поширеною вона була й на Рогатинщині 1936 року. За такий малий період організація встигла охопити 37 осередків [13, с.228].

Каменярі організовували лекції, на яких вивчали історію України, життя та діяльність видатних українських діячів. Окремі з організацій мали свої бібліотеки, аматорські гуртки, хори й оркестри.

Щирими українськими піснями, запальними "руханковими вправами" аж до середини 30-х років шумів "Луг" на Товмаччині, організований Іваном Гудзьо [20, с.870]. Для розвитку та пропаганди української пісні товариства власними силами організовували літературно-музичні вечори, концерти, фестини, товариські забави з музикою і танцями.

Підсумовуючи викладене, варто зазначити, що музична діяльність культурно-просвітницьких товариств на Прикарпатті в 1918-1939 рр. мала великий вплив на розвиток духовної культури, національної свідомості. Незважаючи на воєнні дії, розруху, зміну державного устрою, їх діяльність була спрямована не тільки на збереження національної музичної культури, але й створення нових її різновидів. Це особливо стосується періоду визвольних змагань, який посприяв створенню нових молодіжних, напіввійськових формацій "Пласт", "Луг", "Каменярі". Видатний український педагог та громадський діяч Степан Сірополко зазначав: "Отже стає черговим завданням плекати нашу пісню, – утворювати скрізь – по селах і містах – хор, який не тільки допоможе більш глибоко та зрозуміло вчути свою рідну пісню, але й сприятиме розвитку почуття єдности та громадської солідарности" [21, с.120].

Розглянувши культуротворчий напрямок діяльності січового (молодіжного) руху, можна з впевненістю твердити, що він був вагомим засобом національного виховання. Однією з його особливостей є те, що рушієм були справді народні прагнення, народжені з глибини української культури.

Таким чином, підсумовуючи, варто зазначити, що культурно-мистецькі тенденції в діяльності молодіжних товариств "Січ", "Сокіл", "Пласт" впливали на розвиток духовної культури, національної свідомості, і, незважаючи на воєнні дії, розруху, зміну державного устрою, їх діяльність була спрямована на створення нових молодіжних, напіввійськових формацій – "Луг", "Каменярі", що свідчило про подальший розвиток активних культуротворчих процесів у регіоні.

1. ДАІФО, ф.2, оп.3, спр.119, арк.3-10
2. "Січ", товариство гімнастичне і сторожи огневої. Статут. – Коломия: Накл. Т-ва "Народних спілок", 1902. – 10 с.; 1908. – 11 с.; 1919. – 31 с.
3. Тисовський О. Пласт. –Львів, 1913. – 45 с.
4. ДАІФО, ф.8, оп.1, спр.50.
5. Коломия й Коломийщина. Збірник споминів і статей про недавнє минуле. – Філядельфія, 1988. – 959 с.
6. Боберський І. Забави і гри рухові. – Львів, 1905. – 29 с.
7. Новинки // Діло. – 1911. – Ч.53. – С.6.

8. ДАІФО, ф.2, оп.1, спр.537. – 27 арк.
9. Новинки // Діло. – 1910. – Ч.118. – С.6-7.
10. Городенщина. Історико-мемуарний збірник. – Нью-Йорк–Торонто–Вінніпег, 1978. – 871 с.
11. Арсенич П. Засновник "Січі" на Покутті // Дзвін. – Львів: Каменяр, 1992. – №3-4. – С.139-141.
12. Бажанський М. Краса Снятинщини. Гаслова Енциклопедія. – Детройд, 1982. – 230 с.
13. Рогатинська земля. Історія і сучасність. – Львів–Рогатин, 1995. – 287 с.
14. Новинки // Діло. – 1914. – Ч.142. – С.6-7.
15. Альманах Станіславівської землі: Зб. матеріалів до історії Станіславова і Станіславівщини. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1985. – Т.2. – 900 с.
16. Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Чікаго, 1975. – Т.1. – 499 с.
17. Тобілевич С. Рідні гості. Спогади з побуту українських січових стрільців на степовій Україні. – Львів–Київ, 1922. Накладом т-ва "Червона калина". – С.6-8.
18. Грушевський М. Ілюстрована історія України. – Київ–Львів, 1913. – 551 с.
19. Л.Л. В чотирикутнику смерті (Передріздвяні спомини з 1919 р.) // Літопис Червоної Калини, 1930, річник П. – С.3-4.
20. Альманах Станіславівської землі: Зб. матеріалів до історії Станіславова і Станіславівщини. – Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен, 1975. – Т.1. – 959 с.
21. Сірополко С. Естетичне виховання // Народня Просвіта. – Львів, 1924. – Ч.8. – С.119-120.

Romana Dudyk, Volodymyr Pirus

CULTURE AND ART TENDENCIES IN THE ACTIVITY OF SUCH YOUTH SOCIETIES AS ("SICH", "SOKIL", "PLAST", "LUH", "KAMENYARI") PRECARPATHIAN REGION IN THE FIRST PART OF THE XXth CENTURY

Culture and art tendencies in the activity of such young societies as "Sich", "Sokil", "Plast" influenced on the development of spiritual culture, national awareness and spite destruction, changes of state society, their activity was directed to creation of such halfmilitary formations "Luh", "Kamenjari", that gives the evidence of the fourth development of active art process in the region.

СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО І ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Тетяна Кірєєва

ДЖЕРЕЛА ТА ІСТОРІОГРАФІЯ МИСТЕЦТВА ДОНБАСУ СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ ЯК МОДЕЛЬ ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Досліджуючи розвиток музичної історіографії середини XX століття, необхідно відзначити, що публіцистичні, літературні, музичні, поетичні цикли у сучасній музичній практиці і теоретико-історичному, культурологічному, художньому житті не тільки зберігають непроминальне значення найважливішого періоду у розвитку музичної історіографії краю, а й набувають додаткових у нинішній і, треба сподіватися, майбутній, соціокультурній ситуації властивостей фундаментальних цінностей художньої культури регіону. Даний матеріал, завдяки зверненню до мистецтва, художнім цінностям, виступає своєрідною моделлю регіональної художньої культури. Відображена у історіографічних документах, вона отримує цікаву розробку найбільш важливих проблем музичної історії регіону і не втрачає свого значення як історіографічне джерело і до сьогодні. Рецензії, відгуки, звіти про роботу в галузі культури і мистецтва, прочитані лекції, лекції-концерти, концерти, огляди художньої самодіяльності тощо – все це допомагає відновити відсутню ланку в історії становлення і розвитку музичної історіографії як самостійного напрямку в художній культурі регіону. Саме статті, цикли публікацій дозволяють дослідити джерела і подальшу еволюцію історіографічної діяльності. Виявлені джерела різною мірою використані у дослідженні, але не всі вони становлять її документальну основу. Ми використовували матеріали регіональних критиків, рецензентів, таких як А.Клоччя, Ю.Янопольський, О.Панаєва, О.Іонов, О.Наугольнов, Б.Векслер, М.Урсов, І.Тесняк, А.Днєпров, М.Беркович, С.Гуцал, К.Спасенко, М.Клименко, П.Луньов, П.Лужнєв, І.Онуфрієв, С.Бібіков, Л.Михайлов, М.Михайлов, А.Турський, Є.Єрохін, І.Козаков, Є.Луцевич, П.Чебалін, А.Соколовський та інших, які намагалися висловити свій погляд на культуру і мистецтво їх взаємовпливи; досліджували культурологічний аспект, який поєднує соціологічний і мистецтвознавчий підходи, теоретичний і емпіричний рівні аналізу в проблемі розвитку музичної історіографії регіону.

Не кожна публіцистична робота залучається для даного дослідження, використовуються ті праці, у яких містяться елементи теоретико-історичного осмислення авторів, що проявляють постійний інтерес до музичної історіографії.

Джерельний та історіографічний досвід накопичується у рукописах, лекціях, статтях, чернетках, програмах викладачів музичних училищ Донецька,

© І.Кірєєва

Жданова, Артемівська. У них епізодично з'являються окремі елементи історіографічного аналізу, пов'язані з певними завоюваннями загальномузичного напрямку в Донбасі: багато шкіл, палаців культури, училища, у яких під впливом лекцій і концертів педагогів пробуджується інтерес до історичного минулого і музичного зокрема. Письменники, публіцисти, любителі музики, самодіяльні артисти, музиканти-професіонали звертаються до збирання фольклору, документальних джерел. Створюється музична періодика, життя регіону описується у віршах, прозі, музичних творах. Історія, входячи у музичне життя регіону, вимагає від професіоналів більш глибокого теоретико-історичного осмислення.

Серед друкованих документальних матеріалів найцікавішими, адресованими широкому колу шанувальників музики, постають сім публікацій: "Свято юних", "Музичну культуру в маси", "Мистецтво народу", "Пісні Сергія Кроливи", "Джерело талантів", "Новий етап у розвитку сучасної музики", "Раймонда". У них дано визначення змісту естетичних програм ряду художніх жанрів, відзначено творчий шлях регіональних композиторів, розглядається спроба дати оцінку музичній критиці і музикознавству в музичному житті Донбасу. Вперше ставляться ці питання у діалозі з широким колом явищ світової культури і науки. Діалог не через глибокий науковий аналіз, а через відображення у пресі багатьох історичних фактів, форм мистецтва, літератури і науки. Протягом десятиріччя було визначено його новаторське устремління: пасивний діалог-ствердження, діалог-полеміка, діалог-заперечення, діалог-пафос із "пишною фразою", що дало відповідну спрямованість художніх досліджень у наступних десятиріччях. Особливої уваги заслуговує стаття В.Горського "Новий етап у розвитку сучасної музики", у якій обумовлені тенденції нинішнього і майбутнього у розвитку регіональної композиторської школи, наявні заклики про залучення до класичного музичного мистецтва фольклорного пласта шахтарського краю, про виховання молоді у дусі поваги до народної творчості, дана оцінка стану регіональної музичної критики і музикознавства як "слабкої ланки у музичному житті Донбасу". Автор висловлює побажання і настійно рекомендує залучати до "цієї необхідної і важливої роботи професіоналів і займатися серйозно вихованням молодих критиків" [1, с.121].

В історіографії регіону відбувається найважливіша подія: поява статей про літературу і музичне мистецтво, у яких вперше використані першоджерела: "Визначний класик "Є.Гуцало, "Алішер Навої" М.Айбека, "Сучасники про Бєлінського" І.Онуфрієва, "Симфонічні концерти" Б.Векслера, "150-річчя "Енеїди" І.П.Котляревського" Л.Михайлова. Такі з'яви і аналогії доречні, тому що після різкого збільшення кількості публікаційної маси література, музичні мистави, драматичне мистецтво, концерти зуміли адаптуватися у новій ситуації. Поновлюючи втрачене у результаті Другої світової війни і складних процесів

"реабілітації" життєвого потенціалу традиційних форм художньої культури, вони знаходять у собі нові художні сили удосконалюватися і набувають нової якості у мистецтві історіографії української регіональної культури, в основі якої історіографічні джерела. Вони покликані бути силою, головним матеріалом, здатним відкрити людству шлях до істини, стати символом зашифрованих кодів, джерелом ідеалів і оновленої людини, яка, у свою чергу, перетворює оточуючий її світ. У мистецтві є чимало протилежностей, які досягають у ньому гармонійної єдності, яку Ф.Шеллінг називає абсолютною тотожністю [2, с.378], що несе у собі деяку невичерпність, необмежену кількість тлумачень, інтерпретацій, красу [3, с.86].

Слід відзначити ще одну особливість, неповторність, унікальність творчого процесу при використанні історіографічних джерел, наповнених особистим змістом чи то клавір симфоній Л.Бетховена, чи М.Римського-Корсакова, П.Чайковського чи С.Прокоф'єва, І.Брамса чи Б.Лятошинського, Д.Шостаковича чи О.Рудянського; статті Б.Асаф'єва чи А.Клоччя, С.Гуцала, Ю.Янопольського; брошури, книги визначних теоретиків, істориків чи скромних, але необхідних для свого регіону музикантів-дослідників, які відповідали певним соціально і історично детермінованим нормам художнього спілкування, музичній практичній діяльності, історичній динаміці культурного життя краю. Приклади використання історіографічних пам'ятників у регіональних публікаціях: "Сучасники М.Коцюбинського – великі Іван Франко і Леся Українка... дружба з Горьким... Найціннішим документом є їх листування...", "...Спогади сучасників В.Г.Бєлінського: І.І.Панаєва, П.В.Анненкова, К.Д.Кавеліна, О.Герцена, М.В.Гоголя, І.І.Лажечникова – дають живий і багатий матеріал про образ критика, його характер... Тургенєв І.С.: "Бєлінський мав головну якість великого критика і що у справі критики йому ні у кого було питатися, інші слухались його, почин залишався постійно за ним...", "...збірник включає найбільш цінні мемуарні матеріали про Бєлінського..."; "Високим званням Людина гідний називатися той, хто про народ ніколи не залишав турбот", "...ряд концертів, у програмі яких симфонії П.Чайковського, В.Калінніков, симфонічні твори М.Глінки, М.Римського-Корсакова, О.Бородіна, Л.Бетховена... 8 тематичних концертів..." "...Ім'я М.Римського-Корсакова сяє у сузір'ї великих композиторів, які створили російську оперу... Грамотне відношення до опери свідчить про зростаючий художній рівень Донецького театру опери і балету...", "...О.Іонов серйозно працює над фольклорним матеріалом... Ще ніхто з письменників Донбасу не доторкнувся до цієї "малахітової шкатулки", ніхто з них не збирає золотих розсипів народної мудрості... відчув своєрідність і зачарування народної творчості краю..." [1, с.239, 240]. У наведених уривках із публікацій щирий, простодушний тон ніскільки не поступається за силою

свого впливу на розум і серця своїх сучасників (які відрізняються за географічним місцем проживання) блискучим афоризмам, найрозумнішим висловлюванням могутніх талантів світової історичної думки. Це породжує впевненість у цінності творчих пошуків і знахідок музикантів, критиків, письменників, художників, артистів Донбасу післявоєнних років.

Більшість статей визначає естетику регіонального мистецтва, закладеного у величезному масштабі обдарувань краю, які вступили у діалог з широким колом явищ світової культури. Тісне спілкування донбасівців з В.В.Маяковським, онуком Л.М.Толстого, диригентом С.Фельдманом, акторами М.Крючковим, А.Дружніковим, Н.Столяровим, вихід статей М.Гордійчука "Традиції П.І.Чайковського у творчості українських композиторів" і її публікація у "Комсомольці Донбасу", А.Клоччя "Байки Павла Шадура", А.Смотрової "Мистецтво стало досягненням народу", Л.Іванова "О.С.Даргомижський", Ф.Козицького "М.В.Лисенко", "М.Д.Леонтович", М.Мануйлова "Л.Бетховен", В.Зубова "Великий мислитель" та інших робіт сприяли об'єднанню багатонаціональної культури регіону за ідейно-естетичною ознакою, що сприяло розвиткові сталого інтересу в краї до діячів культури і їх творчості.

Завдяки музичним фестивалям, творчим актам, звітам, пленумам, пільотам і тому подібне, подоланню периферійної самоізоляції сприяло відображенню у мистецтві різноманітності форм сучасності, боротьбу за нові інтонації і нову виразність, що, у свою чергу, приводить до переоцінки музичних цінностей з позиції ідеології нових освічених, підготовлених слухачів.

У статті А.Карпової, "Найбагатші зібрання пам'ятників вітчизняної історії", опублікованій в "Социалистическом Донбассе" поставлено питання про необхідність розвитку духовності нації через вивчення культурної спадщини минулого. У Донбасі статтю не помітили, реакції на неї не було, але через багато років, у наші дні, висловлювання автора стали пророчими: "Пам'ятники духовної культури XVI-XX століть дуже різноманітні... у фондах... рукописів і старого друку книг, що включають староруські рукописи XI століття, грецькі рукописи IX-XVII століть... рукописи слов'янської писемності: болгарської, сербської, чеської, молдавської XIII-XVIII століть... книги старого друку російських і слов'янських видань, починаючи з 1493 і закінчуючи 1800 роком... різноманітні документи, складають культурну спадщину минулого країни..." [1, с.122].

Усе виразніше вимальовується відродження духовності нації через музичну, художню культуру, нагромаджену століттями. Тому історіографи третього тисячоліття будуть розглядати XX століття як час втрат і нагромадження духовності, об'єднання і роз'єднання багатонаціональних держав на фоні постійного взаємозбагачення музичних культур народів світу. Опора на подібні статті, як нам здасться, становить реальну історичну альтернативу бездухов-

ності, відкриту різноманітним негативним впливам. Мікросвіт регіональної культури просвічується через документи, матеріали преси, видання, сприяючи зібранню воєдино і створенню музичної історіографії краю, яка збереглася у різноманітних, цікавих пам'ятниках мистецтва.

У статтях виявляється внутрішнє протиріччя, обумовлене прагненням авторів не брати відповідальності за зміст публікацій, що приводить до "знеосібки", "сірості", які розхитують людську особистість, основоположні гуманістичні цінності. У той же час відзначаємо: при розширенні знань першоджерел є спроби цілісного розуміння стилю і наступності традицій, наприклад: "...волзький хор дасть у Донбасі 9 концертів... співають, самі створюють пісні, прагнучи розвинути і зберегти у хоровому мистецтві волзьку манеру народного співу й імпровізації, знайти їй застосування у професійному мистецтві... у програмі російські епічні, ліричні, ігрові пісні та пісні радянських композиторів... Більшість пісень записано у селах Поволжя...", або "... уїдливий сміх, сатиричні натяки... проти мерзотностей, фанатизму, злочинів, дурості, жадібності й інших вад людських... Зібрання його творів – енциклопедія ідей, які складають спадщину епохи Просвітництва...", або "...зробив вплив на всю російську літературу, філософію, естетику, критику, історію російської громадської думки... розвинув принципи критики..." [1, с.243].

У 1954-1955 роках загальна кількість виданих робіт, опублікованих статей невелика. Музично-критичні висловлювання, рецензії на концерти, вистави, літературні праці, статті на найважливіші культурні події сприяють більш точному розкриттю процесу формування регіональної історіографії і служать ілюстрацією або демонстрацією певної стадії творчого процесу. Розглядаючи критичну практику, яка внесла істотні корективи у ці роки, виявляємо, що найбільш проникливі судження і активні висловлювання належать Г.Костинській і О.Зиховському; вперше у сфері музично-театральних інтересів не як професійна балерина, а як автор статті постала заслужена артистка УРСР Є.Горчакова, якій вдалося виявити суть початку популяризації балетних вистав і внести свої істотні корективи у систему засобів виразності, що склалися раніше у Донецькому театрі опери і балету. Багато цікавих спостережень зробив критик М.Беркович, виявляючи регіональні особливі риси, у яких кожне місто з його мистецтвом – реальна сила і "актуальний персонаж" Донбасу. Одна із статей була присвячена Слов'янську, у ній важливими подіями культури стали гастролі кращих симфонічних оркестрів СРСР і солістів, заслужених артистів, лауреатів Всесоюзних і Міжнародних конкурсів Д.Ойстраха, Т.Ніколаєвої, Д.Шафрана, М.Ростроповича, Я.Флієра, Д.Башкірова й інших музикантів, відкриття пам'ятника А.П.Чехову. Тут необхідно згадати ще одну чудову особистість: С.Г.Білоконь. Любитель симфонічної музики, хорового, вокального співу, народної творчості, він, підтримуючи усе краще, нове у розвитку культури і

мистецтва міста, виявився фігурою свого часу, що найбільш повно втілила риси розумного і чуйного керівника, голови виконкому.

У числі перших колективів, що зберегли спадкоємність традицій хорового виконавства у Донбасі, є капела Управління Донецької залізниці, а символом "колиски", у якій вихована майже усі музиканти регіону, стає Сталінське музичне училище, звітні концерти якого кожного року набувають значення свят музичного мистецтва .

Таємниці творчого процесу художників, музикантів, письменників завжди хвилювали дослідників, мистецтвознавців, психоаналітиків, культурологів, оскільки "йти за думками великої людини" – (О.С.Пушкін) "наука найцікавіша" (О.В.Піссе). Проте прагнення відтворити історію зародження ідеї, впровадження її у музичну форму, вміння подати художника-творця, вченого-творця, викрити об'єктивні закономірності творчого процесу стає надзвичайно необхідним у пошуках різнобічних взаємовпливів для моделювання історіографії краю. Кожний факт, висловлювання авторів, їх життєвий подвиг, творчі устремління, свідчення сучасників, чернетки, рукописи, оригінальні твори, рецензії, відгуки, здатність прийняти удар на себе і відвести його від інших, бачити майбутнє, що визріло у минулому, визначають стилістичну особливість творчості. Публікації 1956-1957 років намагаються відтворити художнє обличчя краю: статті К.Спасенка "Нездійсненний задум", І.Осляка "Новий осередок культури", Л.Ауербаха "Д.Д.Шостакович", "С.І.Танєєв", С.Герчикова "Монографія про Донбас", М.Гревцова "Велике мистецтво", "Українській класиці – міцне місце у репертуарі", Т.Франко "Із спогадів про батька", Л.Бессарабова "Творчі плани", М.Костоманова "Великий художник". І.Бабкова "Едвард Гріг", В.Танчера "Огюст Конт", М.Александрова "Науковий подвиг", П.Буренко "Небувалий розквіт культури", Н.Златокрильця "Осередки культури Краматорська" й інших [1, с.242].

Окреслимо найбільш цінні, оригінальні думки в них:

1. Про фольклор у невеликій збірці "Донбас у радянській народній творчості" – це перший досвід збирання і вивчення донецького фольклору: пісень, частівок, оповідей, легенд, дум, прислів'їв, приказок, анекдотів.

2. Про велику людину, художника А.І.Куїнджі, який прославився своїм благородним вчинком: 200 учнів були виключені з Петербурзької приватної гімназії за участь у заворушеннях 1905 року. А.І.Куїнджі на власні гроші відправив їх вчитися за кордон. Вистояти і перемогти у житті не кожний зуміє, мужність і щедрість А.І.Куїнджі очевидні й гідні наслідування.

3. Романтична натхненність статті "Едвард Гріг" ніби освіжає песимізм основної публікаційної маси першої половини 50-х років. Співчутливий погляд автора-акмеїста у минуле несе в собі інтонації "світлої гріговської музики".

4. Гуманізм великого французького мислителя О.Конта пов'язаний з прогресом ідей, одна з яких – "щастя людства буде досягнуто розвитком науки".

5. Небувале музичне концертне явище в Донбасі: приїзд артистів з Болгарії (Софійський театр опери і балету), Бельгії, Литви, Узбекистану, Азербайджану, Росії і тому подібне, що, безсумнівно, породжує у донбасівців співчуття, цікавість, натхнення, активність у творчості, у результаті, інтелект.

Глибокі зрушення, що відбулися у регіональній культурі в кінці 50-х років, поставили дослідників перед складними завданнями, пов'язаними перш за все з орієнтиром в аналізі нових явищ, таких як еволюція музичної мови, форми, змісту, що відбувалася у взаємозв'язку з художніми питаннями даного історичного періоду, проблемою художньо-естетичної переоцінки музичного мистецтва і культури. На цьому фоні науково-обгрунтовані публікації виявляються істотними, очевидними проявами сфери осягнення нових ідей або давно забутих, старих, проявляючись як система творів із взаємодією і впливом традицій, що робить вивчення її дуже захоплюючим і корисним пошуком, оскільки своєрідні не тільки результати розвитку, а й самі закони еволюції, вони також змінюються, розвиваються у міру зміни самої дійсності. Немає "вічних" законів, за якими створюється історичний шлях, тому проблема переосмислення ролі статей у історіографії, оновлення її форм розглядається як звернення до нових форм вираження ідей, пошуків більш активних засобів емоційного й інтелектуального впливу. Автори публікацій, прагнучи до гранично повної, точної, яскравої передачі новизни змісту своїх статей, відкривають нові горизонти і перед іншими явищами. Такі публікації під впливом історичних закономірностей стимулюють наступне народження ідей і статей. Потреба наукового уявлення про виразні можливості й особливості побудови публікацій, статей в історіографії необхідна для точного й аргументованого обгрунтування критерію художньої цінності тих чи інших явищ.

Якщо розглядати групу публікацій кінця 50-х – початку 60-х років як цілісний комплекс, то виявимо, що він складається із статей, які "живуть" своїм складним і цікавим життям, основна умова якого у цьому "макро" і "мікросвіті" – наявність загальної закономірності повторення тем статейного матеріалу. Статті, в основі яких загальні теми, що з'являлися на великій і малій часовій відстані одна від одної, не залишаються незмінними, а збагачуються великою кількістю тонких відтінків попередніх публікацій. Як у готиці загальний план виростає із простого мотиву і розвивається у багатстві деталей, так і в публікаціях прості теми виростають у великі концепції, впливаючи на читачів, дослідників своєю рухливістю, динамікою, відбитою у жанрах регіональної історіографії: "Чудовий творчий колектив", "Визначний радянський письменник", "Визначний співак Буковини", "О.О.Здиховський", "Концерти Г.Майбороди", "Остання зупинка",

"Концерт дружби", "Одна п'єса – три вистави", "Концерти майстрів", "Автор безсмертної опери", "Джерело творчості – життя", "О.В.Кольцов", "Дихання сучасності" (чотири автори, чотири книжки, чотири різних почерки), "А.І.Рубінштейн", "Зрілість", "На крилах пісні", "Російський народний оркестр імені Осипова в Донбасі", "Поезія, живопис і музика", "Великий гуманіст", "Донбас у книгах і журналах", "Музична зима" , "Ще одна народна консерваторія" [1, с.245].

Особлива увага до публікацій приводить до істотного підвищення значення їх у системі історіографічних засобів. Вони стають і найважливішим виразним засобом, і основним фактором розвитку музичної історіографії Донбасу. Дуже широкий діапазон тем і стилістична багатоликість статейної маси представляють інтерес для дослідників. Аналіз публікацій наштовхує на оригінальні тлумачення синтезу загальнокультурних традицій у поєднанні з регіональними прийомами і відповідає масштабному просвітницькому задуму: "Історія культури Донбасу в статтях".

У процесі дослідження масиву статей, їх індивідуалізації складається тип динамічного профілю. Для класичного характеру статей типові спокійні, пластичні, переважно на рівні міркування – розповіді, оповідання; для романтичного – властива динаміка зіставлень, порівнянь з опорою на яскраві деталі. Наприклад, у циклі з трьох статей: "Дві Веселки", "Одна п'єса – три вистави", "Дихання сучасності: 4 книжки, 4 автори, 4 різних почерки" – вперше в Донбасі натяк на проблеми інтерпретації виступає як безумовно стійкий фактор побудови статей з експонуванням динамічного викладу, із середньою частиною, що нагадує розвиток, концентрацію "розробки", яка природно завершується висновками і складає в цілому тричасткову форму. Взаємозв'язок цих побудов у статтях підтверджується їх загальними формами з єдиним типом викладу за допомогою методу порівняльного аналізу. У новій рубриці "Щоденник мистецтва" і "Наш календар" стає важливою кожна стаття, у ній факт, висловлювання автора, свідчення сучасників: "Концерт дружби", "Джерело творчості - життя", "Артисти Кочегарки", "Російський оркестр народних інструментів імені Осипова", "Джон Мільтон", "Вечір органної музики", "Гордість української музики", "Ще одна народна консерваторія", "Коли серце сповнює радість", "Екзаменуються батько і сини" та інші, що становлять досягнення регіональної публіцистики. У них питання літератури, мистецтва, фольклору, музичного виховання, освіти, більш сміливе тлумачення і популяризація творчості сучасних композиторів, педагогів, виконавців. Закономірності творчого процесу, створення нового публікаційного матеріалу, що виникає під безпосереднім впливом цікавих подій, які відбуваються у Донбасі, у взаємозв'язку з минулим, що проявляється у схожості нового з написаним раніше, з тими ж одвічними темами: кохання, щастя, природи, людини, миру, війни, праці, виховання і тому

подібне. Асоціативність мислення творчої особистості, критиків, музикознавців, театрознавців, любителів мистецтва захоплює і виникають теми для нових публікацій, які вписуються у єдину концепцію регіональної культури, що розвивається: "Музична зима", "Георгій Костоправ – донецький поет", "Донецькі пісні", "Поет краси людської", "Нащадки Кобзаря в Донбасі", "Чудовий актор", "Вулкан", "Борис Гутников у Донбасі", "Скрипки шахтаря", "Великий вальс", "Сонет Петрарки", "Остання зупинка", "На крилах пісні" [1, с.246].

У 60-х роках відкривається наступна сторінка у регіональній історіографії. Поряд з уже визнаними авторитетами в галузі музичної, театральної, літературної публіцистики (А.Клоччя, Г.Костинська, К.Спасенко, С.Ратнер, Г.Лесник, М.Гревцов, В.Руссов й ін.) на художньому горизонті з'являються нові імена – Б.Манжора, Е.Белявський, О.Прокоф'єв, В.Кузьменко, Я.Верещак, А.Єгоров, О.Ушкарьов, Л.Гуревич, В.Семенов, Д.Лесовий, Г.Созанський, І.Болоцький. Дехто з них віддає перевагу нарисовій манері викладу у невимушеному тоні з екскурсом в історію, у минуле: Р.Лісовий, А.Татьянина, В.Володін, А.Федоров, В.Семенов; більш послідовне, глибоке вивчення регіональної культури із засвоєнням методів історичної науки, що розвивається, філології, зближення з літературними і загальногуманітарними напрямками проявляється у роботах Г.Костинської, Б.Манжори, І.Лисова; разом з вивченням процесуальних моментів публіцистів цікавить особистість, духовне життя, творчість художників, колективів як єдиної, інтелектуальної одиниці: в публікаціях Г.Костинської, Т.Подольської, М.Гревцова, Л.Каширського, В.Кузнецова, О.Прокоф'єва, К.Єланчика, Л.Енрікеса, Г.Созанського. Саме вони сприяють утворенню національної, регіональної традиції, оскільки втягують край в обговорення проблем регіональної культури, роздумів про професійну, самодіяльну творчість на сторінках преси, в концертних і театральних залах, артистичних і музичних товариствах. Українська інтелігенція, яка брала безпосередню участь у музичному житті, зокрема виконавці, громадські діячі, критики, які пишуть багато і охоче про проблеми регіонального мистецтва, прагнуть до гласності, широкого публічного обговорення явищ мистецтва Донбасу.

Творчий тонус художнього життя регіону стимулювався не тільки внутрішніми глибинними процесами розвитку мистецтва і культури, а й інтенсивними гастрольними турами визначних колективів, солістів, артистів, що породжувало нові враження і захоплення, наприклад, джазом після приїзду на гастролі джаз-оркестру під керівництвом О.Лундстрема або спадковим зв'язком українського і російського фольклору через перетворення мелодії, ритму і мовного інтонування у хорових творах класиків, мальовничістю, сонорною можливістю хорового звучання після концертів у Донбасі Державного Академічного російського хору на чолі з художнім керівником, народним артистом СРСР,

професором О.В.Свешніковим: "Ми раді зустрічі з трудящими Донбасу. Наш творчий колектив давно мріяв побувати у шахтарському краї. Тепер ця мрія збулася...". Оскільки розвиток хорового співу в Донбасі мав величезне громадське значення, що сприяло згуртуванню нації, ця загальноєвропейська тенденція масової культури стала першочерговим фактором створення шахтарського інтелекту, продовження формування традицій українського хормейстерського фонду, удосконалення навчальних і концертних програм. Хорові колективи підприємств, шахт, заводів до цього часу досягли досить високого виконавського рівня, а загальна музична просвіта сприяла вдалому співвідношенню у розвитку професійної і масової музичної освіти, що привело до поступового збільшення слухацької аудиторії в концертних залах регіону. З появою великої кількості музичних шкіл, училищ, народних консерваторій, музично-педагогічного інституту, публікацій, присвячених різним питанням масової і професійної хорової культури, народженням співочих хорових свят, фестивалів, гастролів Державного Академічного російського хору, Ленінградської Академічної капели імені М.І.Глінки Донбас переживає хоровий Ренесанс.

Поява солідної маси публікацій, яка вбирає в себе різноманітні професійні й самодіяльні художні явища, входить "в плоть і кров" української регіональної музичної культури, утверджуючи важливу для південного сходу України рису: вірність традиціям хорового мистецтва кінця XIX – початку XX століття, в основі яких шахтарський і селянський фольклор. Але істотне й інше – створюється новий тип концепцій і форм театральних вистав, концертів, відроджується національна традиція ансамблів шахтарських пісень і танців, фольклорних ансамблів з використанням величезних стадіонів, здійснюється спроба створення загального синтетичного спектаклю, який поєднує у єдиній дії класичний і естрадний спів, симфонічний, духовий, джазовий оркестр, оркестр народних інструментів, декламацію, професійне й самодіяльне мистецтво.

Із невичерпного джерела, джерела ідей, фольклору українського народу черпають своє натхнення композитори, письменники, художники, артисти, творчі люди Донбасу. У зв'язку з цим слід особливо підкреслити, що українській регіональній культурі властива здатність асимілювати елементи творчих етнічних привнесень, зводячи їх в єдину національну українську культуру. Це наочно ілюструє велику кількість творчих, талановитих особистостей, які органічно вростали, хоча б на час, у донецький грунт, у музичне життя, мистецтво і які стали його Пророками, інтелектуальним фондом Майбутнього: С.С.Прокоф'єв, А.П.Чехов, О.І.Купрін, А.І.Куїнджі, В.В.Вересаєв, О.С.Серафимович, С.І.Сергеєв-Ценський, Степан Васильченко (Панасенко), Б.Л.Горбатов, І.Л.Ле, Володимир Сосюра, Д.А.Лухманов, М.Д.Леонтович, Р.М.Глієр, В.І.Немирович-Данченко, Марк Рейзен, Євгенія Мірошниченко, Юрій Гуляєв, Белла Руденко,

Лариса Руденко, Михайло Грищенко, І.А.Касаткін, А.О.Авдеєнко, Н.Ф.Чернявський, Є.С.Бивалов; першовідкривачі вугільних багатств: Петро І, К.Булавін, Г.Капустін; соціолог В.Б.Берві-Флеровський, великий Д.І.Менделєєв, мандрівник Г.Я.Сєдов, геологи: Є.П.Ковалевський, А.П.Карпінський, Ф.Н.Чернишов, Л.І.Літугін; грунтознавець В.В.Докучаєв, доменник М.К.Курако, визначні трудівники: Микита Ізотов, Олексій Стаханов, Макар Мазай, Паша Ангеліна, Іван Коробов, Петро Кривоніс, Олександр Тюронков та інші.

Гласне обговорення питань мистецтва, тяжіння до публічного висловлювання про явища культури, напружений тонус художнього життя стимулювався не тільки зовнішніми процесами (появою великої кількості яскравих колективів, солістів, художників-творців), але й внутрішніми глибокими, такими як нове піднесення фольклорного руху, пробудження інтересу до особистості, утвердження прихильності до класичного мистецтва як основи художнього виховання з одночасним розширенням "поля" відчуття нових форм, нових гармоній, нових фарб, що є характерним для стильових процесів, які відбувалися в українській музиці періоду, що розглядається. У такому аспекті поява статті І.Лисова "За мистецтво великих ідей" була творчо зрілим актом, де досить зрозуміло вимальовується регіональне явище, що не виходить за рамки національної культури і свого часу, але для Донбасу це було теоретичним головним завданням щодо мистецтва, його еволюції – передачею атмосфери піднесення духовного життя і відбиття пошуків нової характеристики, новаторства, нових художніх ідей.

Ставши загальним надбанням, "... ми за новаторство у мистецтві... воно там, де критично осмислюються традиції минулого і сьогодення... воно повинно привести до нових успіхів...", стаття І.Лисова сприяла з'яві таких публікацій: "Робкор, журналіст, письменник", "Тепло дружніх рук", "Тут тільки музика", "Пісня Квінтету", "Визначний письменник-демократ", "Візьми мою пісню", "Відкрити музику" й інші. Розмірковування і дискусії про мистецтво в Донбасі ведуться на сторінках преси. Публікуються роботи авторів більш схильних до роздумів, дидактики, а також тих, хто притримується есеїстичної, нарисової манери з мемуарними відступами. Усіх їх об'єднує обговорення національних проблем сучасного мистецтва, відновлення "зв'язку часів", знаходження логічної закономірності в історичному процесі розвитку культури регіону. Подібним прагненням багато в чому відзначається стаття К.Спасенка "Визначний письменник-демократ", яка є досить показовою у вивченні проблеми відновлення шахтарського фольклору, системи цінностей, що сприяє виявленню закріплених за нею смислів. Це один із прикладів природного обгрунтування "спілкування через історіографічний жанр" і його вплив на розвиток композиторської творчості. Потрапляючи у текст музичного твору, шахтарський фольклор починає "жити" за своїм законом, і його контекстуальний зміст є результатом взаємодії багатьох смислових спрямувань.

Регіональні українські композитори, які брали безпосередню участь у художньому житті Донбасу як автори творів, педагоги, виконавці, громадські діячі, критики, багато пишуть про музичне життя краю: С.В.Ратнер, А.Ф.Водовозов, О.М.Рудянський, С.О.Мамонов, О.І.Некрасов, Є.Г.Мілка [1, с.248]. Їх статті, брошури, книги, спогади, вбираючи світові художні явища і переплавляючи через синтез, багатство, різноманітність багатонаціональної регіональної культури, природно вливаються у русло української музики, її критичної думки.

І ще одна важлива регіональна риса: Донбас залишився вірним своїм традиціям стосовно гуманістичної культури. Чисельні питання освіти, мистецтва, культури, що порушувалися на сторінках, дали свої результати. Найбільш густонаселена частина України стала високоосвіченою. З наполегливістю втілюють національну самобутність у своїй професійній і самодіяльній творчості композитори, письменники, журналісти, музикознавці, артисти, художники, небайдужі до розвитку краю, його мистецтва, емоційного і життєво змістовного народу регіону, інтелектуальний потенціал якого стрімко зростає.

1 Кірєєва Т. І. Донбас: Культура і мистецтво. – Д.: Донеччина, 1999.
2 Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. – Л., 1936.
3 Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966.
4 Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствоведения. – К.: Музичная Україна, 1983.

Tatyana Rosul

TRANSCARPATHIA THE CONCERT LIFE IN THE 20-30-TH OF THE XXth CENTURY

The middle of the XXth century is one of the most important periods within the history of the ukrainian art, the time of crutial changes and social transformation on the background of the region's art and culture and historigraphies development.

Юрій Волощук

ОСНОВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Дослідження історії світового скрипкового мистецтва як цілісного, взаємопов'язаного процесу неможливе без детального та всебічного аналізу виникнення, становлення та розвитку національних виконавських і педагогічних шкіл, їх традицій та особливостей. Складовою частиною цього завдання є вивчення історичної еволюції одного з яскравих та самобутніх явищ української музичної культури – скрипкового мистецтва, яке протягом багатьох століть пройшло великий і славетний шлях, збагативши світову музичну культуру іменами

талановитих виконавців, педагогів, композиторів. Тісно пов'язане з народним музичним виконавством, професійне скрипкове мистецтво зіграло важливу роль у становленні та розвитку української національної культури, мало безпосередній вплив на формування національного інструментального стилю.

Невід'ємною частиною української культурної спадщини є скрипкове мистецтво першої половини XX століття, що охоплює сфери композиторської творчості в галузі струнно-смичкової музики, скрипкового виконавства, музичної педагогіки, розвитку науково-методичної думки. Вивчення його є однією з важливих передумов осмислення й аналізу культурних здобутків попередніх поколінь, сучасних еволюційних процесів у скрипковому мистецтві та прогнозуванні шляхів подальшого його поступу.

Окремі аспекти становлення та розвитку українського скрипкового мистецтва розкриваються у музикознавчих працях, в яких висвітлюються суспільно-культурні тенденції (Л.Архимович, Т.Каришева, О.Шевчук, Т.Шиффер, А.Шреєр-Ткаченко, Н.Якименко); особливості розвитку музичної освіти, специфіки її форм (Л.Мазепа, Н.Семененко, Ю.Полянський, О.Шевчук, С.Юсов); окреслюються основні напрями розвитку музичної культури (Л.Кияновська, І.Юдкін); визначаються естетико-стильові тенденції української композиторської школи (М.Гордійчук, В.Заранський, В.Клин, А.Калениченко, Л.Кияновська, І.Ляшенко, Г.Суворовська); аналізується творча спадщина українських композиторів (І.Белза, М.Бялик, С.Лісецький, Л.Пархоменко, В.Самохвалов, Р.Стешюк).

Окрему групу складають праці Н.Дикої, В.Заранського, В.Сумарокової, присвячені проблемам еволюції українського сольного та ансамблевого скрипкового виконавства, педагогіки і творчості протягом різних історичних етапів.

Мабуть, найповнішим дослідженням українського скрипкового мистецтва є дисертаційна робота В.Лапсюк, в якій автор розкриває і теоретично узагальнює основні закономірності розвитку скрипкового мистецтва в Україні до 1917 року. Проте наступні етапи розвитку виконавського мистецтва українських скрипалів поки що залишаються поза увагою науковців.

Метою даної розвідки є визначення специфіки розвитку українського скрипкового мистецтва першої половини XX століття у контексті загальнодержавних та національних культуротворчих тенденцій.

Поставлена мета обумовила завдання статті, а саме:

– охарактеризувати систему підготовки скрипалів-професіоналів;

– реконструювати концертне життя в найбільших українських культурних центрах, акцентуючи на динаміці його форм та зростанні професіоналізму скрипалів-виконавців;

– проаналізувати жанрові та стильові особливості сольних і ансамблевих творів українських композиторів.

Період 1920-1930 років в Україні характеризується позитивними зрушеннями в соціокультурній сфері. Еволюційні зміни у скрипковому мистецтві виявилися, в першу чергу, у його професіоналізації, зокрема, удосконаленні системи музичної освіти та розвитку скрипкової педагогіки і методики; кількісному зростанні авторських творів та розширенні їх жанрово-стильових орієнтирів. Змінюється баланс між консервативними та модернізаційними процесами на користь останніх, а це зумовило зростання уваги до пошуку способів виявлення та збереження національної ідентичності в умовах активних суспільних змін. Як відзначає доктор мистецтвознавства І.Юдкін, "специфічний процес "українізації" у першій третині XX століття був одним з аспектів такої соціокультурної модернізації, поєднуючи одночасне звернення до відновленої вітчизняної традиції та розвиток новітніх стилістичних течій" [26, с.284].

У перші пореволюційні роки, коли до влади в Україні прийшла Центральна Рада, склалася сприятлива атмосфера для реформування музичної освіти. Значна частина української музичної інтелігенції з розумінням поставилась до ідеї національної музичної школи. Вагому роль у реформуванні музичної освіти в Україні відіграла діяльність К.Стеценка, який в 1918-1919 роках працював у музичному відділі при Генеральному секретаріаті Центральної Ради. Він обстоював ідею удержавлення музичних шкіл і консерваторій. На його думку, музична освіта України повинна бути триступеневою: музичні школи, консерваторії та музичні факультети при університетах, академія мистецтв. Але, на жаль, чимало планів і заходів, пов'язаних з налагодженням музичної освіти, залишилися в зародковому стані.

З перших років Радянської влади було встановлено державний контроль над діяльністю мистецьких закладів. Це проявилось у націоналізації та удержавленні консерваторій і інших спеціальних навчальних закладів. Система освіти в Україні визначеного періоду була зорієнтована на комплексний підхід, який передбачав такі заходи: залучення робітників до музики, підготовку педагогів, лекторів, інспекторів, музичних майстрів, виконавців для оркестрів та ансамблів, науковців.

Аналіз існуючого стану освіти визнав за доцільне створення триступеневої системи підготовки музичних кадрів, що мала складатись із профшколи, технікуму та інституту. Процес перебудови музичної освіти в Україні насамперед торкнувся консерваторій, яких на даний період було три – Київська, Харківська, Одеська. У 1923-1924 роках навчальний процес Київської консерваторії був зорієнтований саме на триступеневу підготовку: 1) профшкола, призначенням якої було надання початкової музичної освіти; 2) технікум з фортепіанним, оркестровим та вокальним відділеннями; 3) інститут з виконавським, педагогічним, науковим і творчим факультетами. Аналогічні зміни відбулися також у Харківській та Одеській консерваторіях.

У 1924 році за рішенням конференції з питань художньої освіти музпрофшколи Києва набули значення середньоосвітніх. Початкову ланку тепер становила трудова музична школа. Така диференціація призвела до гальмування процесу музичного виховання і формування мистецьких кадрів. З 1925 року Київська консерваторія була перейменована на Державний музичний технікум, зберігаючи за собою права вищого навчального закладу. Вищу музичну освіту можна було здобути також у Музично-драматичному інституті імені М.В.Лисенка.

1928 року здійснено реорганізацію музичної освіти, внаслідок якої Музично-драматичний інститут імені М.Лисенка об'єднали з Київською консерваторією. Він отримав назву Вищий музично-драматичний інститут імені М.Лисенка і проіснував до 1934 року, поки не відбувся його поділ на консерваторію і театральний інститут.

У цей період зазнала реорганізації і Харківська консерваторія: 1923 року її було перейменовано на Музично-драматичний інститут. Крім цього закладу в Харкові почали функціонувати дві музичні профшколи. Але тільки 1934 року, після остаточного реформування, Харківська консерваторія набула статусу одного з провідних вищих навчальних закладів республіки. Значну роль у формуванні кадрів скрипалів-виконавців відіграла Одеська консерваторія, яка теж пройшла послідовно стадії музичних класів, музичного училища та консерваторії.

Протягом 1917-1941 років в Україні відкриваються і середні спеціальні музичні навчальні заклади – музичні технікуми та училища. Зокрема, в 1920-х роках музичні технікуми, крім вище згаданих, функціонували також у Вінниці, Херсоні, Сімферополі, Сумах.

У 1920-1930-х роках відбувається становлення нової української скрипкової школи. В консерваторіях та училищах працюють визначні скрипалі-педагоги, які втілюють новий зміст у розвиток вітчизняної скрипкової педагогіки. На той час у Києві кафедру методики гри на скрипці очолював Д.Бертьє, який читав курс лекцій "Наукові основи скрипкового виконавства". Крім нього в скрипкових класах Київської консерваторії працювали такі фундатори української музичної педагогіки, як Н.Скоморовський та Я.Магазінер [27, с.5-19].

Становлення Харківської скрипкової школи пов'язане з діяльністю професора І.Добржинця. Значну увагу в роботі зі студентами педагог приділяв досконалому вивченню класики, зокрема камерних творів, а також ансамблевій грі. І.Добржинець є автором ряду транскрипцій і перекладів, а його "Ритмічні етюди" донині успішно застосовуються у діючих навчальних програмах вищих навчальних закладів України.

В Одеській консерваторії працював талановитий скрипаль-педагог П.Столярський. Його вихованцями були відомі пізніше віртуози М.Затуловський, Д.Ойстрах, С.Фурер, М.Фіхтенгольц. З діяльністю П.Столярського пов'язане

впровадження професійного навчання дітей з раннього віку. Під час занять враховувались фізіологічні та психологічні особливості вихованців, уроки організовувались у вигляді гри. Така методика стала "знаряддям" в організації навчального процесу багатьох навчальних закладів України [8, с.162-193].

Поряд із становленням та розвитком музичної освіти досить активним та різноманітним було і концертне життя України у перші пореволюційні роки, початковий етап якого тривав з 1917 року до червня 1920 року. Він збігається з існуванням Центральної Ради, проголошенням УНР, злуки УНР із ЗУНР та Гетьманщини і Директорії з одного боку, та Радянського уряду України – з другого. Ці дві провідні політичні сили в цей період визначали культурно-мистецьку політику в республіці.

Перша з них, проголосивши своїм III Універсалом створення УНР, з перших місяців існування обстоювала і заохочувала діяльність, спрямовану на розвиток української культури. Друга політична сила, яка існувала в системі радянського уряду, сповідувала класовий принцип. Але вже в 20-ті роки вона підтримала і здійснила курс українізації. Виходячи з потреб тогочасного суспільства та політичної ситуації, можна виокремити три складові виконавської практики в Україні визначеного періоду. Перша опиралася на дожовтневі академічні традиції концертного життя. Друга складова уособлювала вікові прагнення українського народу до власної державності, втілювала тенденції націоналізації форм музично-культурного життя. Третя складова була відображенням революційної активності спролетаризованих мас, антирелігійних настроїв. Ці три складові вітчизняної виконавської практики упродовж 20-30-х років визначали форми концертного життя в Україні.

Досить поширеними були концерти, приурочені до свят так званого Червоного календаря. Вони влаштовувались у робітничих клубах, народних будинках і хатах-читальнях, а також на майданах, вулицях і парках. Але вже в 1920-ті роки почала реалізовуватись ідея, спрямована на пропаганду національно-культурних надбань України. Відбувається формування сучасної професійної музичної культури та виконавських традицій. Значну роль в організації концертного життя в Україні з 1922 по 1928 рік відіграло Музичне товариство імені М.Леонтовича, силами якого в багатьох містах республіки організовувались концерти камерної та симфонічної музики.

Основну роль у популяризації класичної музики та творів радянських композиторів виконували філармонічні організації. Оскільки в 1930-ті роки в музично-культурному житті України прогресували деструктивні процеси, то у доборі репертуару перевага віддавалась творам із соціально-політичним змістом. Значно менше уваги зверталось на якість виконуваного.

Вихованню професійних виконавських кадрів у республіці сприяли всеукраїнські конкурси співаків, піаністів, скрипалів та віолончелістів. Один з

них відбувся у Харкові 1937 року. До складу журі входив видатний скрипаль-педагог П.Столярський. Перемогу в цьому конкурсі серед скрипалів здобув Ю.Пекарський.

У зв'язку з різноманітністю форм концертного життя в Україні відкрилися нові перспективи перед сольним та ансамблевим камерно-інструментальним виконавством.

1920-ті роки характеризуються виникненням ряду камерних колективів: струнний квартет імені М.Леонтовича у Харкові, квартет імені П.Чайковського у Києві та інші.

Крім квартетів створювались також інструментальні тріо. Зокрема, 1928 року у Харкові заснували тріо у складі А.Рудницького (фортепіано), І.Добржинця (скрипка) та З.Динова (віолончель). У Житомирі 1923 року В.Косенко очолив інструментальне тріо, куди входили також В.Скороход (скрипка) і В.Коломойцев (віолончель).

Ці колективи своїми виступами пропагували твори західноєвропейських, українських та російських композиторів. Наприклад, квартет імені Леонтовича мав у своєму репертуарі ансамблі К.Богуславського, В.Борисова, Л.Лісовського, С.Дрімцова, О.Стеблянка, В.Золотарьова. Поряд з цими творами успішно пропагувалась зарубіжна класика (Л.Бетховен, Й.Брамс, Е.Гріг, Ф.Крейслер), а також композиції тогочасних модерністів (І.Стравінського, П.Хіндеміта, Б.Бартока, К.Шимановського).

До репертуару квартету імені П.Чайковського входили твори Л.Бетховена, В.Моцарта, Е.Гріга, О.Бородіна, П.Чайковського, О.Гречанінова. Програми тріо, очолюваного В.Косенком, репрезентували камерно-інструментальні ансамблі М.Глінки, М.Рубінштейна, А.Аренського, С.Рахманінова, О.Гречанінова, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Шумана.

Загальну картину концертного життя доповнюють виступи скрипалів-солістів М.Ерденка та П.Коханського.

Визначною подією в музичному житті Києва були виступи Д.Ойстраха, який з кінця 30-х років вважався лідером в українському скрипковому виконавстві. В цей період його гра відзначалася м'якістю, витонченістю, рафінованою довершеністю, задушевно-інтимним ліризмом. У концертному репертуарі 30-х років переважав жанр мініатюри. На формування виконавської манери українського скрипаля-віртуоза великий вплив мав Ф.Крейслер, деякі прийоми якого Ойстрах використовував у власній практиці (глісандо, вібрато, портаменто). "Школі" Крейслера Ойстрах зобов'язаний також і багатством камерних відтінків, витонченістю, невимушеністю. Велику роль у його артистичній кар'єрі відіграла перемога на Всеукраїнському конкурсі в 1930 році. 1935 року він здобув першу премію на Всесоюзному конкурсі музикантів-

виконавців та другу – на Міжнародному конкурсі скрипалів імені Г.Венявського в Польщі. У 1937 році Д.Ойстрах став лауреатом першої премії на Міжнародному конкурсі скрипалів імені Е.Ізаї в Брюсселі [21, с.151-152].

Поява значної кількості камерно-інструментальних ансамблів різних складів та скрипалів-солістів зумовила зростання зацікавленості українських композиторів до створення сольного та ансаблевого струнно-смичкового репертуару.

Для періоду 1920-1930 років характерним є інтерес композиторів до жанрів сольної та ансамблевої струнно-смичкової музики. Різкі зміни в соціально-політичній ситуації України внесли корективи в тематику, образну сферу та інтонаційні джерела творчості вітчизняних митців. Тому в процесі розвитку жанрів струнно-смичкової музики можна виокремити кілька важливих особливостей:

– значні зміни ідейно-образного змісту, тематики творів у бік все глибшого відтворення сучасності в камерній музиці українських композиторів;

– збагачення виразових можливостей скрипкових творів за рахунок застосування принципу програмності;

– утвердження національного стилю в камерній музиці.

Становлення сучасної тематики в камерному ансамблі, звернення до ідейно-образної сфери, близької новому життю, відбувається не відразу після жовтневої революції і не у всіх композиторів одночасно. Значний вплив на розвиток українського струнно-смичкового ансамблю на першому етапі мала творчість О.Скрябіна, яка імпонувала частині музикантів образами революції. Деякі стильові особливості, що йдуть від Скрябіна, відчутні в ансамблях Б.Лятошинського, написаних у 1920-ті роки. Показовим щодо цього є його Другий струнний квартет.

Ще більш значне місце займають героїчні образи у камерних ансамблях В.Косенка. Композитор розвиває, головним чином, традиції С.Рахманінова. У цьому плані яскравим зразком є його соната для віолончелі й фортепіано (1923 р.), в якій героїчні образи позначені рахманіновським напруженим емоційним тоном. Героїка бетховенського плану розкривається в "Класичному тріо" В.Косенка. Новим у творі композитора є введення жанрово-побутових танцювальних образів. Зіставлення героїчних тем і образів народного побуту властиве також для фортепіанного квінтету мі-бемоль мінор М.Скорульського (1928), який за композиційними особливостями і стилем продовжує традиції П.Чайковського.

У творах Б.Лятошинського, В.Косенка та М.Скорульського робиться спроба відтворити у жанрі камерного ансамблю образи, близькі до героїчної радянської сучасності.

Друга особливість, властива для розвитку українського камерно-інструментального ансамблю, виявляється у все більшому проникненні в жанр

принципів програмності. Програмність стверджувалась поступово. У перші роки свого розвитку цей вид струнно-смичкової музики в Україні був представлений творами, які наближалися до так званої "чистої музики". Це були сонати, тріо, квартети, квінтети без будь-якої конкретизації ідейно-образного змісту чи то в назві, чи в самій музиці. Такі майже всі твори цього жанру, написані у першій половині 1920-х років Б.Лятошинським, В.Косенком, В.Костенком, М.Скорульським та іншими композиторами.

У наступні роки з'являються ансамблі, в назвах яких композитори прагнули конкретизувати свої творчі задуми. В заголовках таких творів вказувалось на стильове спрямування музики ("Класичне тріо" В.Косенка), на народну пісню, покладену в основу твору ("Варіації на купальську тему" для струнного квартету П.Козицького), жанрову сферу музичних образів ("Хореофрагменти" для струнного квартету П.Козицького) або на характер образів (квартет "Юнацький" В.Борисова).

Не відразу виявилася ще одна особливість розвитку камерно-інструментального ансамблю в Україні – формування та утвердження в ньому національного стилю. У перші пожовтневі роки становлення та розвиток камерного жанру ідуть осторонь цієї традиції. Композитори не ставили перед собою завдання розвитку національних форм і творили, продовжуючи традиції російських класиків та деяких зарубіжних композиторів, нерідко орієнтуючись також і на їх стиль. Серед творів з яскравим національним забарвленням виокремлюються Квартет №1 В.Костенка, Сюїта для струнного квартету на українські народні теми Б.Лятошинського, скрипкові концерти П.Глушкова та Д.Клебанова.

У розвитку скрипкової музики 20-30-х років простежується ще одна тенденція – збагачення образного діапазону шляхом залучення інтонацій з інших музичних культур. Іншонаціональні мотиви найчастіше використовуються у скрипкових варіаціях та мініатюрах. Наприклад, "Польський народний танець" для скрипки й фортепіано Г.Верьовки (1933), "Хабанера" для скрипки та фортепіано Н.Лапинського (1936).

Відображення нового життя, нової ідеології і психології вело до урізноманітнення жанрової сфери та змін у формі. Продовжуючи традиції класичної зарубіжної та української музики, композитори досить часто зверталися до форми сонатного циклу. Використання даної форми характерне для Другого струнного квартету Б.Лятошинського, "Класичного тріо" В.Косенка, фортепіанного квінтету es-moll М.Скорульського.

Починаючи з 1925 року, ряд композиторів звертається до жанру варіацій. Скрипкові варіації знайшли розвиток у творчості О.Губермана, М.Коляди, Ю.Мейтуса, В.Костенка. Найяскравішим зразком жанру варіацій середини 20-х років є "Варіації на купальську тему" для струнного квартету П.Козицького.

Використання у композиторській творчості фольклорних джерел спонукає вітчизняних митців звернутись до жанру сюїти. Прикладом творів сюїтної побудови, створених протягом 1920-1930-х років, є Сюїта для струнного квартету П.Козицького, Квартет №4 Б.Лятошинського, його ж Сюїта на українські теми для струнного квартету.

У 1930-х роках широкого розповсюдження у композиторській творчості набувають жанри скрипкової балади та поеми ("Балада" для скрипки і фортепіано І.Белзи – 1931 р., "Поема" М.Коляди – 1935 р., "Поема" Г.Жуковського – 1939 р.).

Серед малих форм розвивалася переважно скрипкова мініатюра, зокрема ті її жанри, які побутували до 1917 року (ноктюрни М.Вілінського і Д.Клебанова, пісні І.Віленського, Б.Новосадського, К.Данькевича). До середини 1920-х років відносяться "Експромт" В.Косенка, "Мелодія" М.Вериківського, "Скерцо" Я.Левіна.

З середини 20-х років спостерігається тенденція до використання конкретних українських народнопісенних зразків, зокрема, у формі інтермеццо й менуету (Л.Ревуцький), танцю (К.Данькевич), колискової (Д.Клебанов), транскрипції української народної пісні (Ю.Мейтус).

Крім жанрів камерно-інструментальної музики розвивається також скрипковий концерт. Стильові засади перших українських скрипкових концертів, на думку В.Заранського, зумовлюють дві тенденції: доцентрова, що продовжує традицію епіко-жанрового інструменталізму М.Лисенка (Концерт П.Глушкова), та відцентрова, інспірована західноєвропейськими й російськими стильовими орієнтирами [10, с.6].

Закладена М.Лисенком "романтична домінанта національного стилю" (С.Людкевич) визначила поетику Скрипкового концерту В.Косенка (1918 р.), що започаткував новий жанровий напрямок. Поемна форма твору, віртуозна експресія партії скрипки апелюють до стилю раннього романтизму (Л.Шпор, Ф.Мендельсон, А.В'єтан).

Цікавим у технічному та художньому плані є концерт одеського композитора В.Фемеліді (1926). На відміну від одночастинної рапсодійності Концерту В.Косенка, у Скрипковому концерті В.Фемеліді використано тричастинність з опорою на пізньоромантичний інтонаційний словник.

Панівна ідеологічна доктрина соціалістичного реалізму мала негативний вплив не тільки на розвиток вокально-хорових та оперних жанрів, а й інструментальної музики, що виявилося у тотальному спрощенні, нормативності мислення, гальмуванні будь-яких спроб лексичного оновлення. За цих обставин помітною стає дещо прямолінійна орієнтація українського інструменталізму на фольклорні джерела, залучення до тематизму не лише інтонаційно-ритмічних особливостей народної творчості, але й розгорнутих цитат її пісенно-танцювальних зразків. Як приклад, можна назвати Перший скрипковий концерт

П.Глушкова (1937), де національна визначеність тематичного матеріалу певною мірою компенсує схематизм тричастинного циклу. Інтонаційний зміст твору свідчить "про знання композитором української народної пісні, прагнення об'єднати закони сонатності з законами варіантно-строфічного розвитку автентичного матеріалу" [10, с.6].

У другій половині 30-х років у жанрі скрипкового концерту працювали також В.Костенко, Н.Пруслін, О.Зноско-Боровський, Д.Клебанов.

У результаті проведеного дослідження нами зроблені такі висновки:

1. Різкі зміни в політичній системі України зумовили пошуки нових шляхів розвитку всіх сфер музичного мистецтва. Реформи освітньої сфери вивели на якісно новий щабель вищу мистецьку освіту в Україні, сприяли формуванню "скрипкових шкіл" у консерваторіях Києва, Харкова, Одеси.

2. Створення державних концертних організацій позитивно позначилося на активізації концертного життя та скрипкового виконавства. На українській естраді з'являється цілий ряд яскравих виконавців і камерно-ансамблевих колективів, які своєю майстерністю наблизили українське скрипкове мистецтво до світового мистецького рівня.

3. Нові пошуки українських композиторів у галузі скрипкової музики 1920-1930-х років привели до урізноманітнення жанрово-стильових орієнтирів та образно-тематичної сфери. Найвищим досягненням митців окресленого періоду було створення українського концерту і ряду камерно-ансамблевих творів, що демонструють схильність до академізованого відтворення класико-романтичних традицій. Цитування фольклорних пісенних і танцювальних мелодій органічно узгоджується з нормативними засадами побудови класичної сонатної схеми, а також функційною ясністю, діатонізмом ладо-гармонійного строю. Скрипкові композиції українських митців 1917-1941 років були етапним явищем у розвитку національного скрипкового мистецтва та композиторської школи. Кращі з них поповнили концертний і педагогічний репертуар вітчизняних та зарубіжних виконавців.

1. Архимович Л., Шреєр-Ткаченко А., Шеффер Т., Каришева Т. Нариси з історії української музики. В 2-х т. – К., 1964.
2. Белза І. Б.М.Лятошинський. – К., 1947.
3. Бялик М. Л.М.Ревуцький. Нарис про життя і творчість. – К., 1974.
4. Волощук Ю.І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 33 с.
5. Волощук Ю.І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 46 с.
6. Волощук Ю.І. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. – К.: Редакція "Бюлетеня ВАК України", 1999. – 40 с.
7. В.С. Косенко у спогадах сучасників: Зб. статей / Упорядник Косенко А.В. – К., 1967.

8. Гринберг М., Пронин В. В классе П.С.Столярского // Музыкальное исполнительство. – М., 1970. – Вып.6. – С.162-193.
9. Дика Н.О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.): Автореф. дис. ... канд. мист. – К., 2000.
10. Заранський В.І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: Автореф. дис. канд. мист. – К., 2001.
11. Історія української радянської музики. – К., 1990.
12. Історія української музики. – Т.4. – К., 1992.
13. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Автореф. дис... канд. мист. – К., 2000.
14. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль, 2000.
15. Кияновська Л. Українська музична культура. – Тернопіль, 2000.
16. Лапсюк В.М. Развитие скрипичного искусства на Украине (до 1917 года): Автореф. дисс... канд. иск. – М., 1984.
17. Лісецький С. Кирило Стеценко. – К., 1974.
18. Ляшенко І.Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура. – К., 1996. – С.235-257.
19. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. – К., 1973.
20. Полянський Ю.О. Вища музична освіта на сучасному етапі та її проблеми // Українське музикознавство. – Вип. 25. – К., 1989. – С.87-97.
21. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. – Л., 1978.
22. Самохвалов В. Борис Лятошинський. – К., 1981.
23. Стецюк Р. Віктор Косенко. – К., 1974.
24. Суворовська Г.Л. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці // Українське музикознавство. – К., 1991. – Вип.26. – С.146-154.
25. Сумарокова В. Народне струнно-смичкове виконавство в контексті світової музичної культури та особливості слов'янської традиції // Київське музикознавство. – Вип.6. – К., 2001. – С.151-164.
26. Юдкін І.М. Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму // Українська художня культура. – К., 1996. – С.281-299.
27. Юсов С.О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії // Українське музикознавство. – Вип.25. – К., 1989. – С.5-19.

Yuriy Voloschuk

THE BASIC DIRECTIONS OF THE DEVELOPMENT UKRAINIAN VIOLIN ARTS OF THE FIRST HALF OF THE XXth CENTURY

In articles features of development of music education and violin pedagogic in conservatories of Kiev, Kharkov, Odessa of the period of 1917-1941 years are investigated; concert-educational activity of conducting Ukrainian violinists and chamber-ensemble collectives is covered, their performing style and concert repertoire is analysed; the basic genre-style and figurative-thematic directions composers creativity are studied in the field of stringed-bow music.

Наталія Толошняк

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ СПАДЩИНИ БОРИСА КУДРИКА

У плеяді видатних діячів музичної культури Галичини першої третини XX ст. Борису Кудрику (1897-1952) належить особлива роль. Він відомий музикознавець, фольклорист, музично-критичний діяч, автор солідної наукової праці в галузі української церковної музики "Огляд історії української церковної музики". Однак діяльність доктора музикології не обмежувалася тільки його теоретичними розвідками. Борис Кудрик знаний і своїм композиторським доробком, який охоплює різноманітні жанри і налічує близько чотирьохсот творів.

Композиторська творчість Бориса Кудрика є майже не вивченою, бо доступ до багатьох матеріалів став можливим лише після посмертної реабілітації митця у 1993 році. Тож головна мета пропонованої статті – дослідити одну з ділянок творчої спадщини мистця, а саме: хорові твори, визначити їх жанрово-стилістичні особливості, зокрема принципи трактування цього жанру у зв'язку з його розвитком та особливостями в західноукраїнському мистецтві.

Жанровий діапазон творчого доробку Бориса Кудрика досить широкий, але найбільшу зацікавленість композитор проявляв до хорової та інструментальної музики. Його музичні твори свого часу були досить знаними в Галичині і мали успіх. Кудрик належав до числа "репертуарних" композиторів. Його твори виконували провідні колективи Галичини: львівський та коломийський "Бояни", "Бандурист", "Трембіта", "Сурма". Хорові твори композитора "Гримить!" на слова І.Франка та "В садочку" на слова О.Олеся, які були створені у 1926 році, вперше прозвучали на концертах хорових новинок львівського "Боян"; у програмах чоловічого хору "Сурма" досить часто звучали його хор "Часом я тужу за тобою", "Наша славна Україна". Останній твір був виконаний на концерті, присвяченому незалежності Української Народної Республіки (22 січня 1918 р.) [1, с.3].

Після виконання одного з нових хорових творів композитора у 1927 році В.Барвінський зазначив у рецензії: "...Львів одержав тепер щирого працівника на нашій убогій музичній ниві... Вже тепер можна ствердити серйозність його праці, далеку від такого частого у нас делінтантизму, бо основану на глибокому музичному знанню" [2].

Думки про композиторську творчість і стиль мистця були і досі є в музикознавчих колах різні. Для прихильників усього новітнього мова Кудрика була мовою застарілою, а його твори, як зазначає А.Рудницький, – "справжнім анахронізмом і своєрідним дивоглядом у розвиток сучасної української музики" [3, с.98]. Зате, на думку В.Барвінського, Кудрик прагнув "поєднати український

елемент з духом і формою класичної музики" [3, с.98]. Василь Витвицький у своїх спогадах зазначає, що "давнім музичним переданням він (Кудрик) залишався вірним, незважаючи на докорінні чи навіть революційні переміни перших десятиліть XX сторіччя; мистецький традиціоналізм – здавалося – його вродженою рисою, яка ще більш утвердилася під впливом його перебування в давньому центрі музичного класицизму, тобто у Відні" [3, с.95]. Однак, як підкреслює Ю.Булка, "незважаючи на традиційну музичну мову, близьку до віденських класиків, твори Б.Кудрика знаходили шлях до слухача й визнання прискіпливої музичної критики"[4, с.571].

Своєрідний погляд на композиторський стиль Б.Кудрика у сучасного музикознавця Л.Кияновської. Вона характеризує манеру композитора як "вишуканий синтез пізнього романтизму, символізму та української пісенності..., позначений рисами вторинності" [5, с.2].

Хорові композиції займають значне місце у творчому доробку Б.Кудрика. Написання хорових творів припадає на 20-30-ті роки XX ст., період активного розвою хорового мистецтва у галицькій музичній культурі.

Значна частина хорової спадщини композитора репрезентує світські хори. Б.Кудрик створював свої композиції для різних хорових складів, причому в рукописних архівах знаходимо декілька варіантів одного твору для різного складу виконавців. Так, хор "Гей, дрожіть прокляті злидні...!" (сл. А.Курдидика) написаний і для чоловічого складу, і для мішаного хору, а "Народний гімн" (сл. В.Самійленка) зберігся в автографах для жіночого і чоловічого хорів [6] тощо.

У своїх творчих уподобаннях композитор звертається до поезії українських письменників. Серед них перше місце посідає Тарас Шевченко. Б.Кудрик з великою повагою і проникливістю втілює поетичне слово Лесі Українки, І.Франка, Ю.Федьковича, М.Устияновича, В.Шашкевича, О.Олеся. Звертається автор і до поезії поетів-аматорів та стрілецьких поетів: А.Курдидика, Б.Лепкого, П.Карманського.

Хорові мініатюри Б.Кудрика досить різні за жанровими нахилами й охоплюють широкий образно-емоційний діапазон: життєрадісні картини ("Ой маю, маю я оченята", "Ой стрічечка до стрічечки" – сл. Т.Шевченка) , пісні-хори народнопобутового типу ("Як би мені черевички", "В садочку" – сл. О.Олеся), твори з елементами філософських роздумів ("Ненаситець" - сл. Т.Шевченка), а також твори сповнені трагічного настрою ("Думи мої" – сл. Т.Шевченка, "Жаль" – сл. Б.Лепкого).

За змістом світські хори Кудрика можна поділити на декілька груп. Це – невеликі ліричні п'єси та патріотичні пісні-гімни , пісні-марші. Музична мова ліричних хорових мініатюр наповнена щирістю вислову, класичною рівновагою музичного мислення і тісно пов'язана з народнопісенними традиціями.

Ліричний жанровий різновид хорової мініатюри у творчості галицьких композиторів 20-30-х років налічує незначну кількість творів. Однак саме в цей час заклалися основи поділу ліричного різновиду на типи, а саме: лірико-пейзажні та лірико-психологічні.

Прикладом лірико-пейзажної хорової мініатюри у творчості Б.Кудрика є п'єса "Вечірня година" на слова Лесі Українки (1928) для жіночого хору і сопрано соло, який вперше був виконаний ученицями гімназії Василіянок під керуванням М.Гайворонського. Це лірична мініатюра, яка інтонаційно близька до старогалицької пісні. Весь хор витриманий у нескладній для виконання гомофонній фактурі з плавною мелодичною лінією, розміреним ритмічним малюнком, у межах якої композитор зумів створити яскраву, образно-настроєву мініатюрну поему. Композиційна структура хору являє собою трьохчастинну побудову, де середній розділ – соло сопрано звучить у дусі романтичних серенад (tempo di serenata) у супроводі оригінально вирішеного хорового звучання, яке нагадує гітарний супровід (короткі гармонійні фрази, які виконуються на staccato).

Лірико-психологічний жанр хорової п'єси у творчості Кудрика яскраво представлений хором "Поетова доля" на слова Ю.Федьковича, який присвячений століттю уродин поета. Поезія твору, незважаючи на загальний трагічний настрій, сповнена високої мужності і поетики. Тут змальовано образ митця, котрий тільки в стражданнях може творити і який прагне до розуміння і визнання.

Для втілення поетичного тексту композитор обирає чотиричастинну складову форму, яка містить наскрізний розвиток:

A (4+4) – B (5+11) – C (21) – D (7+14).

Музичний тематизм, образно-емоційний настрій та структура кожної частини яскраво контрастні. Лише у четвертій частині відчутний незначний зв'язок з інтонаційним матеріалом першої частини, який видозмінений через втілення образу туги, смутку, приреченості.

Тонально-гармонійна мова твору вирізняється новизною, свіжістю сприйняття. Часта зміна тональностей у межах першого ступеня спорідненості підкреслює гостроту почуттів, душевні страждання героя:

A – B – C – D

F→C d-g-B→F d→e c-B-d→F

Цікавим є те, що твір насичений мажорними тональностями, саме цим композитор передає на тлі невизнання та нерозуміння світлу поетову душу.

Мелодика хору достатньо виразна, широкого дихання, мішаного типу розгортання, що дає змогу відтворити "політ душі". У цьому хорі Б.Кудрик використав традиційний гамофонно-гармонічний тип викладу з елементами підголоскової поліфонії.

Окрему групу становлять його хори на героїко-патріотичну тематику, твори здебільшого на слова поетів-аматорів та авторів стрілецької поезії. У музичній інтерпретації тексту цих творів основний акцент композитор поклав на карбований чіткий ритм та енергійний плин мелодичних мотивів. Ці хори репрезентують широко розповсюджений жанр хорової пісні-маршу і гімну, які продовжують стильову традицію старогалицьких пісень-гімнів. Хорам-гімнам притаманні колективний дух єднання, монументальність викладу, здебільшого єдиний фактурний план, чіткість музичної мови, пластичність образів. Репертуарними у хорових колективах того часу були такі твори Б.Кудрика: "Гимн пластунів "Відродження", "Кооперативний гимн", "Нагородний гимн", гимнічний хор "Вільна Україна".

У своїй творчості Б.Кудрик багато уваги приділяв музиці духовно-релігійного змісту. Це було цілком закономірно, зважаючи на те, що він походив із священицької сім'ї. Його батько Павло довгий час був парохом у Рогатині, тому виховувався Борис у традиціях греко-католицької церкви.

Церковні хори Кудрика постійно виконувалися різними колективами, особливо хором Богословської Академії та хором гімназії сестер Василіянок, де композитор тривалий час працював, викладаючи історію української церковної музики.

У своїй творчості Борис Кудрик тяжів переважно до малих пісенно-церковних форм. Це літургійні пісні ("Алілуя", "Єдин Свят"), мотети ("Блажен муж..." Мотет для мішаного хору a'capella на сл. Т.Шевченка, "Хваліть, діти, Господа" Мотет. Псалом 112: для чоловічого хору: сл. Т.Шевченка), псалми ("Із "Псалмів Давидових". Псалом 132: для жіночого хору і сопрано соло), канти ("Пасли пастирі". Почаївський кант XVII ст.: для мішаного хору ,"Кант про хрещення Княгині Ольги. "Княгиня України").

Для духовно-релігійної музики композитора притаманне поєднання піднесеного, поважного молитовного настрою з ліричністю музичного вислову. У церковних творах композитор використовує пісенний тип мелодики; особистісний, лірико-інтимний характер втілення високих почуттів; окрім гомофонно-гармонійної фактури, яка була яскраво представлена у світських піснях-гімнах і маршах, дуже часто використовує поліфонічну структуру (імітація, фуга, фугато). Але у церковних композиціях Борис Кудрик спирається на пісенну драматургію, що вплинуло на заокругленість і плавність мелодичних фраз, метроритмічну ясність. Б.Кудрик використовує у своїх творах класичну європейську мажоро-мінорну систему, уникаючи церковних ладів. Однак гармонійна мова композитора складна і яскраво представляє пізньоромантичні тенденції в українській музиці.

Серед значної частини хорових композицій виділяється хор "Псалми Руслановi" ("Великий єсть Бог...") – широко розгорнутий твір кантового типу.

Він складається з чотирьох частин, які об'єднані в єдине ціле за принципом темпового контрасту: помірно – швидко – дуже повільно – дуже швидко. Такий принцип контрастного зіставлення частин властивий старовинній сюїті. Об'єднуючий принцип контрасту підкреслюється й іншими засадами (фактурою, прийомами викладу музичного матеріалу). Так, швидкі, парні частини ("А перед сею мудрістю" і "Великий єсть Бог") підкреслено поліфонічні, в яких автор використовує прийоми імітації та елементи фуги; а непарні, повільні частини ("Великий єсть Бог" і "Гордишся, чоловіче, умом твоїм") стримані, витримані у гомофонному викладі. Цікавим є тональний план твору, який відіграє важливу роль у розкритті ідейно-образного змісту твору: I частина – Сі мажор, II частина – Сі мінор, II – Сі-бемоль мажор, IV частина – Соль мажор – Сі мажор (плагальний тональний каданс). Всі частини твору об'єднуються завдяки монотематичним принципам розвитку, а також тематичному обрамленню у заключній майстерній фузі.

Показовим для хорового стилю Б.Кудрика є мотет "Блажен Муж" для мішаного хору. Цей твір складається з двох контрастних частин і завершення. Перша частина "Блажен муж" – спокійна, розповідного характеру, витримана у гомофонно-гармонійній фактурі викладу (Соль мажор). Друга частина – "А лукавих нечестивих" – це схвильована, напружена фуга, в якій композитор виступає як високий знавець поліфонічного письма (Соль мінор). Заключний розділ повертає тематичний матеріал першої частини, який утверджує основну думку твору.

Звертається композитор у своїй творчості і до рідкісних жанрових типів композицій. Це "Панахида пам'яті А.Вахнянина".

"Панахида" (1927) Б.Кудрика для мішаного хору – це своєрідне інтерпретування образної сфери духовних текстів, оригінальна цілісна композиція, яка повністю відтворює обряд панахиди. У "Панахиді" Б.Кудрика яскраво проявляються традиції самолівкової манери імпровізаційного розспіву, ритмічної і метричної свободи (перемінний метр) та речитації. Відтворення обряду розкриває наскрізну драматургію циклу, де зміна частин відбувається свобідно, але ускладнено, завдяки перемінному метру як на межі розділів, так і в середині музичної фрази, зміною темпу, а також надзвичайно складним тональним планом: "Амінь" (f); "Святий Боже" (f); "Слава Отцу і Сину" (Des); "Пресвятая Тройце" (Des-f); "Господи помилуй" (As); "Слава Отцу і Сину" (Es); "Отче наш" (Es-As); "Амінь" (gis); "Со духи праведних скончавшихся" (cis-H-Cis-H-Cis); "Слава Отцу і Сину" (H); "Ти є си Бог сошедший в ад" (H-cis); "Амінь" (cis); "Єдиночистая і непорочная" (H-Cis); "Господи помилуй" (b); "Амінь" (b); "Честнійшую Херувим і славнійшую" (Es-As-b); "Слава Отцу і Сину" (Es); "Господи помилуй" (b); "Вічная пам'ять" (b); "Со святими упокой" (cis-H-Cis). Драматургія тонального плану має символічне значення, яке можна розглядати

як перехід з глибоких бемольних тональних сфер у світлу діезну сферу з просвітленим завершенням у До-діез мажорі. В стилістичному відношенні найбільше виділяється остання частина твору, яка, на відміну від імпровізаційно розспіваних попередніх, викладена у строгому хоральному викладі із широким розспівом заключних фраз.

Борис Кудрик вніс значний вклад у розвиток жанру хорової обробки народних пісень. Його обробки історичних, козацьких та стрілецьких пісень були вміщені у "Великому співанку "Червона Калина", який вийшов у Львові в 1937 році за редакцією Зиновія Лиська. Поряд з обробками Б.Кудрика цей збірник включає також обробки М.Леонтовича, С.Людкевича, В.Барвінського, М.Колесси, Р.Сімовича. В.Вітвицький зазначає, що "з чисто музичного боку Співаник "Червона Калина" замітний своїм подихом новітньої гармонії і поліфонії" [7, с.29]. Загальновідомі його обробки календарно-обрядових пісень: веснянки "Заєнька" і "Ой, див, Білодан", гагілка – "Зельман", колядка – "В Вифлеємі граді...".

У 1943 році Б.Кудрик видав збірку маршових пісень "Вперед!", яку склали 25 обробок українських народних пісень для чоловічого хору без супроводу. До збірки увійшли у гармонізації композитора такі твори:

а) козацькі пісні: "Засвистали козаченьки", "Максим козак Залізняк", "Ой, п'є Байда";

б) старогалицькі маршові пісні: " Ми Гайдамаки" (слова і мелодія О.Маковея);

в) стрілецькі та інші, споріднені за змістом, пісні: "Вкраїно Мати!" (сл. С.Черкасенка, муз. К.Стеценка) "Група Схід" (слова і мелодія Б.Лепкого); "Їхав стрілець на війноньку" – пісня УСС (мелодія М.Гайворонського); "Ми йдем вперед" ("мелодія з кол У.Г.А."); "Ой, у лузі червона калина" (мелодія від УСС); "Слава, слава, Отамане" (сл. Ю.Назарка, мелодія М.Гайворонського).

Обробки Б.Кудрика відрізняються яскравою колоритністю і гармонійною барвистістю. Стиль композитора в цьому жанрі поєднує в собі гармонійну і поліфонічну фактури викладу, прийоми народної та професійної поліфонії. Композитор у своїх обробках використовує одноголосий заспів, який є поштовхом до розгортання пісні, що підкреслюється динамікою імітаційного вступу голосів. Композитор використовує різні прийоми народного багатоголосся: типовий варіантно-підголосковий склад, терцову втору, дуетні контрапункти, зустрічаються і "звукові педалі". Звернення до традицій народного багатоголосся позначилося і на типовому голосоведенні, яке характеризується широким використанням паралельного руху голосів, особливо незавершеними кадансами. Обробки Б.Кудрика визначаються яскравою образністю, високою майстерністю, філігранно витонченим голосоведенням, професійним знанням

тембральних, регістрових та динамічних можливостей хорового ансамблю. На основі складного комплексу прийомів народного та професійного багатоголосся композиторові вдалося досягти єдності народного першоджерела та його творчого розвитку.

Отже, хорова спадщина Бориса Кудрика представлена різножанровими творами світського та духовно-релігійного змісту, в яких композитор, продовжуючи традиції композиторів-попередників, втілив оригінальні взірці хорових композицій. Хоровий стиль Б.Кудрика характеризується відносною простотою і демократичністю музичного виразу, глибиною змісту, класичною врівноваженою формою, яскравістю гармонійних барв і тісним зв'язком з українським пісенним тематизмом. Твори Кудрика, при всіх застереженнях щодо новаторства, заслуговують детального музикознавчого аналізу, бо залишили глибокий слід у музичній культурі Галичини як типові взірці так званого "перехідного періоду", що були спрямовані на духовні потреби як представників демократичних кіл аматорської публіки, так і на освічених музикантів.

Додаток

ХОРОВІ ТВОРИ БОРИСА КУДРИКА

І. Оригінальні твори

1.1.А. Світські хори

"Вечірня година": для жіночого хору із сопрано соло. Сл. Лесі Українки. "Весна": для мішаного хору із сопрано соло. Сл. Я.Головацького.

"Вибір Гетьмана" кантата для мішаного хору з фортепіано в 4 руки у двох частинах. Сл. Т.Шевченка. Присвячений: "Хвальному Співочому Товариству "Коломийський Боян" з нагоди його 40-літнього ювілею!".

"Вільна Україна": для чоловічого хору. С.Ю.Шкрумеляка.

"Вперше я тужу за тобою" (Часом я тужу за тобою): для чоловічого хору.

"В садочку": для мішаного хору: Сл. О.Олеся.

"Гей, дрожіть прокляті злидні....." : Сл. А.Курдидика.

1) Для чоловічого хору. 2) Для мішаного хору.

"Гей за горою лебеді мають!" Для триголосого жіночого хору (ансамблю) в супроводі фортепіано.

"Гімн пластунів "Відродження": для чоловічого хору.

"Гей , рушив похід!": для триголосого жіночого хору.

"Грають труби над Дністром": для жіночого хору і оркестру.

"Гримить!": для мішаного хору. Сл. І.Франка.

"До Зорі Галицької": для мішаного хору. Сл. М.Устіяновича (1848).

"До старого Галича": для чоловічого хору. Сл. М.Шашкевича.

"Жаль": для чоловічого хору. Сл. Б.Лепкого.

"Заклик до Черча": для чоловічого або жіночого хору з соло сопрано або тенора.

"Закувала зозуленька": для жіночого хору a`capella. Сл. Т.Шевченка.

"За рідний край": для мішаного хору без супроводу. Сл. Р.Купчинського.

"Зимова пісня": для чоловічого хору. Сл. Б.Лепкого.

"Клич Сурми": для чоловічого хору.

"Кооперативний гімн": для чоловічого хору.

"Мені тринадцятий минало": для жіночого хору без супроводу. Сл. Т.Шевченка.

"Ми курінь той пробоєвий...": для мішаного хору. Сл. А.Курдидика.

"Молитва з Гамалії" (два голоси).

"Народний гімн": Сл. В.Самійленка.

1) Для жіночого хору і фортепіано. 2) Для чоловічого хору без супроводу.

"Ненаситець": для мішаного хору. Сл. Т.Шевченка.

"Ой горе тій чайці": для жіночого хору і оркестру.

"Ой маю, маю я оченята": для жіночого хору без супроводу. Сл. Т. Шевченка.

"Ой стрічечка до стрічечки": для жіночого хору без супроводу. Сл. Т.Шевченка.

"Ой там за Дунаєм": для жіночого хору і оркестру.

"Ой умер старий батько": для жіночого хору без супроводу. Сл. Т.Шевченка.

"Пісня "Молодої Просвіти" для жіночого хору. Сл. Ю.Шкрумеляка.

"Пісня пімсти": для чоловічого хору. Сл. П.Карманського.

"Пісня сліпців": для чоловічого хору: Сл. О.Олеся.

"Плавай, плавай": для жіночого хору.

"Плачу і ридаю": для мішаного хору.

"Поетова доля" З "Окрушків" ч.XIII: для мішаного хору. Сл. О.Ю.Федьковича.

"Поклін Тобі, Тарасе!": для дитячого хору.

"Похід": для жіночого хору без супроводу. Сл. Т.Шевченка. Уривок з поеми "Хустина".

"Походна пісня":

1) Для жіночого хору. 2) Для чоловічого хору.

" Пустка": для жіночого хору a'capella. Сл. Т.Шевченка.

"Рій і Трутень": казка для мішаного хору. Сл. М.Устіяновича.

"Сумна пісня": для чоловічого хору. Сл. І.Франка.

"У садочку": для мішаного хору a' capella.

"Утоптала стежечку": для жіночого хору без супроводу. Сл. Т.Шевченка.

"Учітеся, брати мої": для жіночого хору у супроводі фортепіано.

"Хор мавок": для жіночого хору.

"Шлях мільйонів": для мішаного хору. Сл. Анатоля Курдидика.

"Якби мені черевики": для жіночого хору.

"Як мило згадати": для чоловічого хору. Сл. Маркіяна Шашксвича.

1.1. Б. Церковні хори

"Алілуя": для чоловічого хору.

"Блажен муж..." Мотет для мішаного хору a`capella. Сл. Т.Шевченка.

"Буди Ім'я Господне і Відпуст": для мішаного хору.

"Вічная пам'ять": для мішаного хору. Сл. Ю.Шкрумеляка.

"В пам`ять вічну буде праведник..."

1) Для жіночого хору. 2) Для мішаного хору.

"Гімн католицької молоді": для чоловічого хору.

" Єдин Свят": для мішаного хору.
"Кант про хрещення Княгині Ольги". "Княгиня України".
"Милость мира": для жіночого хору.
"О Мати Божа": для двох голосів.
"Отче наш": для мішаного хору.
Панахида пам'яті Анатоля Вахнянина для мішаного хору a'capella.
"Пасли пастирі". Почаївський кант XVII ст.: для мішаного хору.
"Псалом 132". Сл. Т.Шевченка.
1) Для жіночого хору у супроводі фортепіано. 2) Для жіночого хору і соло.
3) "Із "Псалмів Давидових". Псалом 132: для жіночого хору і сопрано соло.
"Псалми Руслановi". 1. "Великий єсть Бог": для мішаного хору без супроводу. Сл. М.Шашкевича.
"При шелесті стягів і лент... (988-1938). Сл. Уляни Кравченко.
1) Для жіночого хору без супроводу. 2) Для мішаного хору a'capella.
"Свят...": для жіночого хору.
"Тебе поем": для чоловічого хору і соло (баса?)
"Тебе поем": для жіночого хору.
Три мотети (три частинні?): для жіночого хору. "Чашу спасіння прийму". "Во всю землю ізиде віщаніє їх". "Радуйтеся Праведні о Господі!".
Служба Божа: Чин Похорону. Отче наш. З Духами Праведник. Ектенія. Чеснішу від Херувимів. Відпуст. Вічная пам'ять. Зі Святими. Будь імя Господне. Алілуя (соло тенора).
"Радуйся царице!":
1) Для жіночого хору. 2) Для мішаного хору.
"Хваліте": для мішаного хору.
"Хваліть, діти, Господа". Мотет. Псалом 112: для чоловічого хору. Сл. Т.Шевченка.
"Як славний Господь" за Бортнянським: для жіночого хору.

1.2. Обробки народних пісень

"Біду собі купила". Галицька народна пісня: для мішаного хору без супроводу.
"В Вифлеємі граді..." Наддніпрянська колядка: для мішаного хору без супроводу.
"Вперед!" Збірка маршових пісень під редакцією Др. Б.Кудрика.
а) Козацькі пісні: "Засвистали козаченьки", гарм. Б.Кудрик. "Максим козак Залізняк", "Ой, п'є Байда";
б) Старогалицькі маршові пісні: "Ми – Гайдамаки" (слова і мелодія О.Маковея);
в) Стрілецькі та змістом споріднені пісні: "Вкраїно Мати!" (сл. С.Черкасенка, муз. К.Стеценка) "Група Схід" (слова і мелодія Б.Лепкого); "Їхав стрілець на війноньку", Пісня УСС (мелодія М.Гайворонського); "Ми йдем вперед" (мелодія з кол У.Г.А.); "Ой, у лузі червона калина" (мелодія від УСС); "Слава, слава, Отамане" (сл. Ю.Назарка, мелодія М.Гайворонського);
"Гимн Коша": для чоловічого хору. Сл. А.Лотоцького, мелодія А.Баландюка написані в Коші УСС. в Пісочній 1916 р.

Група "Схід": для чоловічого хору: Пісня з часів облоги Львова. Слова й мелодія Левка Лепкого, написані в Куровичах, при групі "Схід", у січні 1919 р.
"Заквітчали дівчатонька": для мішаного хору: Слова і мелодія Р.Купчинського, присвячені пам'яті підхорунжого Мальованого, вбитого на Лисоні й похованого під Вільхівцями біля Бережан 1916 р.
"Заснуть". Веснянка: для мішаного хору без супроводу.
"За Україну": для чоловічого хору.
"Зельман". Галицька гагілка: для мішаного хору без супроводу.
"Маєва ніч": для мішаного хору. Слова й мелодія Л.Лепкого, написані 1916 р. в Тудинці, біля Соснова, над Стрипою.
"Ой, див, Білодан!" Веснянка: для мішаного хору без супроводу.
"Ой, та зажурились..." Пісня УСС. Текст і мелодія Р. Купчинського: для чоловічого хору без супроводу.
"Стоїть явір!": для мішаного хору.
"Через Дунай глибокий...": для мішаного хору.

1.3.Аранжування

"Заспів", муз. М.Вербицького: для мішаного хору.
Молитва "з опери "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського: для фортепіано, чотирьох скрипок і Harmonium.
Фінал II дії з "Підгірян" М.Вербицького. Для Violini, Harmonium і фортепіано.
"Радуйся, ниво неполитая" М.Лисенка. 1 частина: для хору a'cappella.

1. Діло. – 1930. – №39. – 21 лютого.
2. Діло. – 1927. – 25 березня.
3. В.Витвицький. Життєвий шлях Бориса Кудрика // Василь Вітвицький. За океаном. Збірник статей. – Л.; 1996. – С.95-99.
4. Булка Ю.П. Музична культура Західної України // Історія української музики. – Т.4. 1917-1941. – К.; Наукова думка, 1992. – С.545-589.
5. Кияновська Л. Духовна культура не знає провінції // Музика. – 1990. – №1. – С.2-4.
6. ЛНБ ім. В.Стефаника НАН України, ф 163.62/7, п.18; ЦДІА, ф867, оп.1, Спр.33.
7. В.Витвицький. Стрілецька пісня // Василь Вітвицький. За океаном. Збірник статей. – Л., 1996. – С.24-31.

Natalia Toloshnyk

GENRE-STYLISTIC PECULIARITIES OF BORIS KUDRYK'S CHOIR INHERITANCE

The article studies choir compositions of the composer, defines their genre-stylistic peculiarities and the most important principles of interpretation of this genre connected with its development in the art of Western Ukraine.

Наталія Швець

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПІЗНЬОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ*

Проблеми вікової психофізіології музично-еволюційного процесу відносяться до вельми складних та малодосліджених. Їх навіть часткове вирішення можливе лише на перехресті історії і теорії музики, психології, геронтології, культурології тощо. Взаємодія і синтез наук – свідчення більш високого рівня сучасних знань про Людину і Світ.

У сучасній музикознавчій думці дослідження психології старіючої особистості композитора та його пізнього стилю майже не ведуться. Загалом же в історії музики нагромаджено величезний емпіричний матеріал. Існування принципової концептуальної і якісної відмінності між раннім, зрілим і пізнім стилями відчували і намагалися обґрунтувати ще перші дослідники творчої спадщини Бетовена [7], а науковці XX століття переконані в тому, що старість генія викликала до життя цілком нові риси його художнього мислення [8, с.1]. Подібними здогадками, а також спробами в загальних рисах охарактеризувати пізні стильові метаморфози, обмежувалися практично усі дослідники, однак жоден з них не спробував їх систематизувати.

Найціннішими, з моєї точки зору, публікаціями є такі, де концепції останніх творів розглядаються в прямій залежності від трагічного світосприйняття старої, самотньої, розчарованої в житті людини. Серед них слід назвати монографії Ю.Хохлова "Про останній період творчості Франца Шуберта" [9], І.Барсової "Симфонії Густава Малера" [2], Є.Царьової "Йоганнес Брамс" [10], М.Друскіна "Ігор Стравінський" [4]. У 80-90-ті роки публікується чимало статей, спеціально присвячених пізнім творам Д.Шостаковича [3], І.Стравінського [6], П.Чайковського [5] та інших.

Метою даної статті є первинне узагальнення деяких спостережень, які торкаються глибинних змін композиторського стилю в пізній період творчості. Дослідження цієї фундаментальної і неозорої проблеми, локалізується в статті на основі практики зарубіжних мистців XVIII-XX століть.

Почну з особливостей мелодики. За спостереженням М.Друскіна, "старість найсильніше вражає щедрістю мелодичного винаходу" [4, с.177]. Дійсно, це дуже слушний висновок. Ріст конструктивних факторів, концентрованість викладу, своєрідне "знекровлення" музичної тканини, перевага графічності над живописністю зумовлює втрату мелодикою зрілого стилю тих властивостей,

* Стаття продовжує дослідження теоретичної моделі пізнього композиторського стилю, розпочаті в попередній публікації – "Деякі методологічні аспекти вивчення пізнього стилю" (Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника "Мистецтвознавство", в.IV, 2002, с. 73-81).

© Н.Швець

що породжують емоційність і красу музичних образів. Однак така закономірність є неактуальною в тому випадку, коли амелодичній тенденції протистоять інші, які, навпаки, сприяють росту естетичної значущості мелодичного плину. Наприклад, романсові віяння значно "пом'якшили" стиль **Бетовена**. Від ритмічно-жорсткої, вольової, маршової, енергійно-пружної мелодики середнього періоду композитор прийшов до нового її типу – пісенно-кантиленного. Мелодичний стиль став простішим, безпосередньо-емоційним. "Вокалізації" сприяло пом'якшення мелодичного малюнка: при характерній для стилю Бетовена опорі на гармонічні тони тризвуків збільшилася роль вибагливої хроматизації, виразових секундових оспівувань, затримань, слабких закінчень. Мелодика стала гнучкішою, ритмічно більш примхливою і рафінованою. В ній з'явилася широта дихання і виразність мовних інтонацій при більшій простоті, ясності і повній відмові від мелізматики. В цілому деякі теми ніби кореспондують з абсолютною красою мелодичного стилю Моцарта і водночас передбачають романтизм, його психологізовану, експресивну, "мовну" мелодику. Чудовою кантиленою сповнені усі ліричні теми Adagio пізніх сонат, квартетів. Пісенність проникає і в інструментально-жанровий тематизм, пом'якшуючи, "ліризуючи" його. Очевидне домінування кантилени в мелодиці композитора підсилюється іншою тенденцією – зростанням ваги кожного звука в темах, що несуть стан глибокого роздуму, медитування. Вони стають подібними до висококонцентрованих в інтонаційному плані тем фуг Баха. Експансія нового ліричного виміру в мелодиці Бетовена зумовлена і посиленням моменту індивідуалізації.

Перевага кантиленності спостерігається і в мелодиці "пізнього" **М.Мусоргського**. В царині безперервної мелодизованої речитації – завоюванні зрілого періоду творчості – спочатку ледь помітно окреслилися лірико-романсові "знаки": секстовість, оспівування, затримання, "стогнучі", "зітхаючі", "запитально-відповідальні"; паралельно зростає роль строгої класичної метричності. Все це – прояв нової тенденції до посилення іманентно музичних законів втілення людської мови. Оперування традиційними, навіть дещо банальними інтонаціями, структурна періодичність, квадратність сприяли поступовій кристалізації принципів нового мелодичного мислення. Тому в пізній еволюційній фазі композитор прийшов до ідеї відродження, з одного боку, традиції лірико-романсового міського музикування з його невимушеною щирістю, а з другого, до мелодики європейського романтизму (вокальний цикл "Без сонця"). Інше джерело музичної мови Мусоргського 70-х років – фольклорне – реалізувалося в піснях та романсах на вірші А.Толстого. Тут я вбачаю глибоке осягнення специфічних рис національного мистецтва. В цих "російських піснях" домінуючою властивістю стилю стає пісенність – не міська, а

селянська. Мелодизм стає всепроникаючим, захоплюючи і ладовість, і гармонію, і фактуру. Вплинув він і на формотворення, а синтез давньоруського фольклорного та пізньоромантичного стильових джерел інспірував не лише нове мелодичне мислення, але й нову ладогармонійну систему.

Особливу кантиленну насиченість хочу відзначити в мелодичному стилі **Й.Гайдна** пізньої пори, адже період 1790-1800-х років був кульмінаційною точкою розвитку його композиторського генія. Індивідуалізованішою стала мелодика, що дослідники схильні пояснювати впливом пізніх інструментальних та оперних творів Моцарта. Справді, тематизм Гайдна набув рис особливої, суто моцартівської краси та співучості. Мелодика останніх симфоній, мес, ораторій стала "вокальнішою", в неї проникли риси оперної кантилени – гнучкої, з невимушеними, м'якими інтонаціями; її стала вирізняти хвилеподібність ліній, природність мелодичного дихання, виразність малюнка.

Посилення пластики мелодизму спостерігаємо і в пізній творчості **Д.Шостаковича**. Це пов'язано з певною жанровою переорієнтацією через зміни у царині образності, а також у зв'язку з "діатонізацією" його пізнього стилю. Жанр елегії набуває особливої вартості, трактується як лірико-філософська притча. Звідси пріоритет ностальгійної, підкреслено-суб'єктивної монологічності.

Риси пісенності глибоко проникають і в тематизм "пізнього" **Бартока**. Мелодика стає масштабнішою, більш розспіваною, завершеною і природною. Вражаюче мелодичне збагачення відбулося на базі злиття індивідуального тематизму композитора із специфічними особливостями угорської селянської пісенності. Прості і довершені мелодії поєднуються із складною, гостро сучасною ладогармонійною мовою. Поява широких, пластичних, розспіваних мелодій просвітлює колорит пізніх творів, витісняє жорсткість, вуглуватість, різкість, ударність, що утворювали індивідуальний комплекс стильових рис Бартока на більш ранніх етапах еволюції його стилю. Це стосується практично усіх пізніх творів композитора – Другого скрипкового і Третього фортепіанного концертів, Дивертисменту для струнних, Концерту для оркестру та багатьох інших.

Істотно трансформувався, але не втратив рис мелодичної чарівності пізній стиль **Й.Брамса**. Пісенність – одна з іманентних властивостей і водночас джерел його способу мислення – пронизує усі "клітини" останніх вокальних ("Чотири серйозних наспіви", хори a'cappella) та інструментальних (друга частина Подвійного концерту для скрипки і віолончелі з оркестром, Друга і Третя скрипкові сонати, фортепіанні тріо) творів. Наспівні, широкого дихання мелодії стають основою інструментального тематизму, формують фактуру і форму. Як наслідок, в умовах тотальної хроматизації дещо нейтралізується опуклість, індивідуалізованість та виокремленість лінії, але це в жодному випадку не може розцінюватися як збіднення.

У пізніх симфоніях **Г.Малера** загальний просвітлено-трагедійний настрій, особистісність тону висловлювання призвели до кардинальних змін у музичній мові. Передусім це позначилося на тематизмі, який став більш пластичним, пісенно-речитативним. Пісня як жанр стала не лише інтонаційною основою, але й перетворилася в потужний формотворчий фактор. Навіть на рівні циклу ми бачимо дієвість пісенних форм: принципи куплетності, варіантно-строфічний метод розвитку полемізують із сонатністю і витісняють її. Усі ці процеси підсилюються лінеарністю, максимально ускладнюючи фактурний рівень стилю композитора.

Як випливає з наведених прикладів, насиченість мелодичного струменя в цілому не падає. Безумовно, він втрачає юнацьку, наївну свіжість, зрілу повнокровність, яскраву красу, перестає бути інструментом емоційно-відкритого висловлювання, можливо, втрачає і деяку семантичну опуклість. Іншою стає функція мелодичного тематизму в "озвученні" концепції твору, відбувається глибоке переосмислення цього елемента індивідуальної стильової системи. Йому надається нова роль в нових емоційно-психологічних ситуаціях. В залежності від конкретної драматургічної функції, мелодичний "персонаж" або скромно відходить на периферію, або починає домінувати, привертаючи увагу новими властивостями. Іноді в мелодиці пізнього періоду зростає значення суто зовнішніх ознак – краси, яскравості, декоративності (Гайдн, Бетовен, Барток), в інших випадках вона тьмяніє, стає невиразною і малопомітною, проте її конструктивне навантаження зростає (Брамс, Шостакович). Остання закономірність загалом є майже універсальною.

Очевидно, слід розрізняти два рівні явища, яке розглядається в даній статті, – виокремлювати мелодію від тематизму і в обидвох випадках враховувати дуалізм емоційно-чуттєвого (звідси уява про мелодію як про основного репрезентанта образу) та синтаксичного, функційного (мелодія як тема, елемент музичної тканини) аспектів. У цілому, намагаючись знайти спільні тенденції "вікового" переродження мелодичного фактора, підкреслимо, що у деяких композиторів у пізній період творчості зростає значення першого аспекту, а в інших – другого. Як симптоматичну тенденцію слід передусім підкреслити послідовне і глибоке оновлення мелодичної інвенції.

Суттєві метаморфози переживає і ладо-гармонічна мова. Відразу зазначу, що цей рівень стильової системи попадає в особливий спектр "впливів" – іноді суперечливих, дуже складних – таких, що руйнують усталену уяву про нього. Вертикально-горизонтальний вимір стилю відчуває вплив усіх вищеозначених тенденцій – індивідуалізації, концентрації, раціоналізації; водночас він несе на собі відбиток ретроспективної хвилі і є зоною найбільшої кількості передбачень та новацій. Індивідуальний гармонійний стиль композитора перетворюється у складний феномен – логіка вертикальних комплексів модифікується під впливом

контрапунктичної техніки (експансія поліфонії як іманентна риса пізнього композиторського стилю) або лексичних "знаків" запозичених стилів (натуральні та штучні лади, система модусів тощо). І все це відбувається на тлі постійного еволюціонування ладогармонійної системи, характерної для даної епохи, а також на тлі змін історичної ситуації, в умовах якої "старіє" стиль композитора.

Візьмемо як приклад унікальну ладогармонійну концепцію стилю пізнього **М.Мусоргського**. З одного боку, в цю систему ввійшла лексика пізніх романтиків (Ф.Ліст, Р.Вагнер, П.Чайковський) з її посиленим фонізмом та експресією, а також особливим переродженням функційності, з другого – багатющий пласт старовинних діатонічних народних та церковних ладів, "вслуховування" в давньоросійський архаїчний фольклор. В результаті цього "сплаву", при збереженні засадничих принципів централізованої тональності М.Мусоргський дійшов до значного ослаблення ролі автентизму, натомість зросла роль плагальності і перемінності, що безпосередньо підготувало імпресіоністичну ладову колористику К.Дебюссі.

Аналогічна ситуація виникла в пізньому періоді творчості Й.Брамса. Рафінованість гармонічної мови, народжена злиттям старовинних ладів, структурних закономірностей середньовічної псалмодії із складною експресивно-загостреною пізньоромантичною гармонією (органні твори, цикли фортепіанних інтермеццо ор. 116-119). Тотальна тематизація і полімелодизм фактури "прогнозують" стиль А.Шенберга переддодекафонного періоду[1].

Вельми складну, неоднозначну картину являє собою ладогармонійна система пізнього періоду творчості Ф.Ліста, яка також зумовлена її місцем в еволюційному поступі епохи романтизму, що в кінці XIX століття переживала кризу і занепад. В останніх опусах композитора наявні усі ознаки посилення експресивності і загострення напруги вертикального та горизонтального "зрізів" музичної тканини за рахунок ввіднотоновості, гіпертрофії хроматизму, інтенсивної альтераційності. Зустрічною тенденцією є діатонізація, насолода грою звукових барв, зіставлення звукових "плям", не структурованих класичною функційністю, що прокладає шлях до імпресіонізму. На горизонтальному рівні відбуваються зрушення, що призводять до збагачення ладів, а іноді і руйнації аж до заміни іншими, далекими від мажоро-мінорної системи. Вельми широко використовується пентатоніка, трихордовість, цілотонний та угорський лади, штучні й т. зв. церковні модуси. Цей процес інспірує і зміни на вертикальному рівні, внаслідок чого акордика композитора стає результатом "будівельної" конструкції з терцій, кварт, тритонів.

[1] Про це говорить лідер нововіденців А.Шенберг у статті "Прогресивний Брамс" а також захоплено пише А.Веберн у "Лекціях про музику".

Суттєвими змінами в ладогармонічній системі відзначена пізня творчість Д.Шостаковича. При цьому відбувалося деяке просвітлення, "випрямлення" ладової системи за рахунок її діатонізації; достатньо показовим є той факт, що лейтінтервал зрілого періоду – хворобливо напружена збільшена кварта змінюється чистою. Починаючи з Другого скрипкового концерту та Тринадцятого квартету поступово утверджуються елементи додекафонної техніки, що об'єднуються з оновленою гармонічною системою самого Д.Шостаковича.

Рисами стильового "роздвоєння" відзначена гармонія "пізнього" Бетовена. На міцних устоях класичної функційності він, з одного боку, відроджує діатоніку церковних ладів, з другого, щільно підходить до нової колористичної трактовки можливостей акорду, передбачивши пошуки романтиків у цьому напрямку. В його музиці діатоніка нерідко виступає як колористичний засіб, здатний створити оригінальний колорит. Композитор використовує специфічне звучання неповних акордів і співзвуч з ненормативним у класичній акордиці подвоєнням, досягаючи при цьому несподіваних ефектів. Він майже наблизився до гармонії романтиків завдяки збільшенню ролі плагальності, терцевості, знаходячи в нових співвідношеннях акордів і тональностей особливе естетичне задоволення.

Очевидному розширенню можливостей тональної системи сприяли сміливі зіставлення, далекі модуляції, енгармонізми, хроматизація та альтерація горизонтальних і вертикальних параметрів музичної тканини.

Несподівану ситуацію оновлення гармонії в бік передромантичних знахідок Бетовена і навіть Шуберта спостерігаємо у "пізнього" Гайдна. Помітно посилюються барвисто-колористичні та формотворчі властивості гармонії. Останній момент є особливо важливим. Ненормативні елементи ладогармонічної мови суперечать традиційним нормам формобудови, завдяки чому конструкція стає більш мобільною.

Про музичну мову "пізнього" І.Стравінського, засновану на злитті середньовічної модальності з вільно трактованою додекафонною технікою на базі тонального мислення, говорилося раніше. В результаті цього сплаву Майстер дійшов до ідеї створення нової ладогармонічної системи, побудованої на органічній взаємодії діатоніки, хроматики і серійності.

Складну картину ладогармонічних зрушень являють собою пізні опуси Б.Бартока та Л.Яначека. Не дивлячись на глибокі відмінності в їх стилях, спільним виявляється взаємопроникнення гостро-сучасних музично-виразових засобів, які виходять за рамки тональної системи, з архаїчними пластами селянського фольклору – угорського в першому випадку і чесько-моравського в другому.

Ритміка, що знаходиться в нерозривній єдності з мелодичним та ладогармонічним аспектами стилю, в пізній період йде в загальному руслі глибинних змін. При цьому ритміка окремого композитора переживає вплив тих пере-

творень, які зумовлені загальною еволюцією ритмічного фактора на макрорівні – адже відомо, що в історії, наприклад, тактової ритміки XVII-XX століть відбулися поетапні зрушення. Роль цього конструктивного засобу була особливо значущою в класицистську епоху; згодом вона дещо відійшла на другий план у романтиків, особливо у пізніх (аж до відмови або підкорення ритміки іншим елементам музичної мови). В XX столітті цей елемент стилю став визначальним, іноді концептотворчим. Ритм помітно ускладнився, змінив свою специфіку, бо тяжів до принципу нерегулярності, кореспондуючи із середньовічними ритмічними модусами та ізоритмією. Водночас зросла його вагомість як формотворчого фактора, з'явилися нові ритмопринципи – поліритмія, остинатність, асиметрія тощо. Згідно з даною концепцією пропоную розглядати "пізню" специфіку ритму композитора передусім у конкретному історичному контексті, ознаки якого безпосередньо співвідносяться з індивідуальним розвитком стилю при визначальній тенденції зростання композиційно-структурного значення ритміки, злитті її з іншими індивідуально-мистецькими факторами.

Приблизно в такому ж ракурсі може бути розглянуто фактуру. Саме рівень організації музичної тканини містить в собі секрет прояснення стилю і концентрації, інтенсифікації виразових засобів. Фактура в пізній період творчості стає більш графічною, прозорою, вишуканою та деталізованою. Остаточно утверджується принцип економії. Закономірно, що фактурний аскетизм більш властивий камерним жанрам, менш – монументальним оркестровим, хоча і в їх межах тенденція інтенсифікації художніх ресурсів є вельми актуальною.

У багатьох композиторів еволюція фактурно-тембрального рівня стильової системи поступово призводить до його домінування над іншими. Це особливо симптоматично стосовно композиторської плеяди кінця XIX – початку XX століття, коли генералізуючого значення набуває тяжіння до мелодичної краси, зрештою, до полімелодизму. Індивідуалізація фактури в пізніх стилях Р.Вагнера, Й.Брамса, Н.Римського-Корсакова, Г.Малера, Л.Яначека, Д.Шостаковича призводить до втрати відчуття диференційної функційності тематизму, гармонії, ритму. Водночас зростає момент семантичної і жанрової конкретизації фактури. Винятковою є роль хоральності для створення образу або настрою піднесеності, скорботи, просвітлення (Бетовен, Ліст, Брамс, Шостакович).

Нерозкрита таємниця криється в пізніх творіннях – саме у тих, де яскраво відчутно думки про самотність і смерть. Осягнення цієї таємниці вимагає особливої інтелектуальної напруги, обережності і духовної культури. Постійно рефлексуючий світ, де панує стан туги, страху, передчуття, катарсичних прозрінь, інтимних спогадів, мимоволі викликає побоювання слухацької аудиторії, натомість щораз глибше цікавить мистецтвознавців. Ніби саме для них, для науковців, звучить пересторога Теодора Адорно: "Зрілість пізніх, старечих творів – не стиглість плодів. Вони негарні, покриті зморшками, прорізані глибокими складками... Втім, гіркота, терпкість не дають спробувати їх на смак" [1, с.110].

1. Адорно Т. Поздний стиль Бетховена // Из наследия Теодора Адорно. – Советская музыка, 1988. – № 6.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1976.
3. Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1985.
4. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Л.: Сов. композитор, 1979.
5. Климовицкий А. Заметки о Шестой симфонии Чайковского // Проблемы музыкального романтизма. – Л.: ЛГИТМиК, 1987.
6. Мохова А. О последнем крупном сочинении Стравинского // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985.
7. Серов А. Три стиля Бетховена // А.Серов. Избранные статьи. – Т. II. – М., 1957.
8. Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала // Бетховен: Сб. статей под ред. Н.Фишмана. – Вып. I. – М.: Музыка, 1971.
9. Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта. – М.: Музыка, 1968.
10. Царева Е. Йоганнес Брамс. – М.: Музыка, 1973.

Natalia Shwets

SOME ASPECTS OF THE RESEARCH OF LATE STYLE OF THE COMPOSERS

The paper considers singularities of musical language - melody, rhythm, harmony, invoice - in a late phase of creativity of the foreign and Russian composers XIX-XX of centuries.

Ольга Беркій

STABAT MATER. ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВО-СЕМАНТИЧНОГО ІНВАРІАНТУ

Жанр – своєрідний акумулятор художнього досвіду, в самій природі якого закладена діалектична єдність сталості і змінності, архаїки й оновлення. Тривале історичне життя жанрів пояснюється їх дивовижною здатністю зберігатись в процесі еволюції, адаптуватись до нових умов, кожен раз відроджуватись – немов птах Фенікс – із попелу згаслої течії. Жанр, музична мова і форма – не просто різні сторони музичного мистецтва, але взаємозалежні і взаємозумовлені рівні єдиної системи музичного мислення, в якій наймобільнішим революційним компонентом виявляється музична мова, а найконсервативнішим і стабільним саме жанр. Оновлення починається з мови, модифікує форму і в залежності від того, наскільки воно радикальне, позначається чи, навпаки, не позначається на жанрі.

Жанр є певною художньо-композиційною моделлю, здатною до постійного розвитку. Саме цим пояснюється актуальність дослідження проблеми

жанру як однієї з центральних в мистецтвознавстві. М.Бахтін назвав жанр творчою пам'яттю мистецтва. "Жанр живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок" [2, с.178-179].

Що ж саме пам'ятає жанр? Певний генетичний код – тобто сукупність пов'язаних між собою корінних якостей, що передаються від одного покоління творів до іншого, дозволяючи кожен раз відновлювати, відроджувати твір певного типу. Така "закодована в змістовних ознаках інформація про генезис жанру, яка абстрагується від конкретних реалізацій", називається ***жанровим інваріантом*** [12, с.192].

Термін інваріант (з франц. – незмінний) не є власне музикознавчим, а запозичений з точних наук, лінгвістики, застосовується як синонім константності і виступає самостійною категорією музичної науки. Ця проблема знайшла своє відображення у дослідженнях російськомовних музикознавців В. Медушевського [10], М. Лобанової [9], М. Арановського, [1], Ю.Габая [4]. Останній, виділяючи стабільне смислове ядро жанру – ***семантичний інваріант,*** розглядає його як узагальнений зміст, що відповідає сутності жанру та визначає його специфіку [4, с.5-6]. Відтак, інваріант виступає категорією історико-генетичного та структурного аналізу музичних жанрів.

Генетико-типологічного аспекту музичного твору – тобто "повторюваностей, що перетинаються", торкається у своїх дослідженнях О.Зінькевич. Вона вважає одним з основних критеріїв художньої цінності, естетичного відкриття та унікальної неповторності мистецького твору "аналіз... проростих у ньому традицій та їх переосмислення" [7, с.97]. Саме діалектична взаємодія загального (в даному випадку генетичних, типологічних впливів) та одиничного і надає неповторного, індивідуального характеру кожному твору. Особливого значення такий аналіз набуває при дослідженні композицій XX століття. В літературознавстві навіть викристалізовується окрема паросль науки – жанрознавство, інша назва якої – *генологія*.

Жанрові типології історично виникають як способи осягнення певної життєвої фабули – таким є один з підходів до розуміння сутності жанрового узагальнення в сучасному мистецтвознавстві, де встановилась дефініція "типізованого змісту". Проте, саме поняття "жанрового змісту" не конкретизувалося, залишаючись досить невизначеним. Одна з головних причин цього пов'язана з властивістю жанрів еволюціонувати в процесі історичного розвитку (звідси природня складність синхронічного підходу до вивчення явища). Саме типізований зміст постає основою семантичного інваріанту.

Отже, визначення семантичного інваріанту є початковим етапом дослідження специфіки будь-якого жанру. "Дослідник завжди шукає певне коло ознак-варіантів, що визначають жанр, але й пам'ятає про їх плинність, динаміку, умовність основного інваріанту", – зазначає О.Бурліна [3, с.52].

Метою розвідки є спроба окреслити жанрово-семантичний інваріант Stabat mater як культової композиції з визначеною ритуальною регламентацією – тобто художньо-композиційну модель, що, відтворюючись в різних стильових умовах, забезпечує нерозривність жанрової традиції.

Страждання Mater Dolorosa, що спостерігає муки і смерть Єдинородного Сина і Господа, має позаособове, містично-символічне значення. В образотворчому мистецтві ікони Mater Dolorosa зображують Богородицю, що стоїть біля Хреста чи оплакує мертве Тіло Христа, тримаючи його на колінах (Пієта). Діва Марія Семи Скорбот із сімома мечами у серці або ж довкола голови є буквальним відтворенням пророцтва Симеона: "та й Тобі самій меч прошиє душу, щоб відкрились думки багатьох сердець" (Лука 2:35).

Довершеним взірцем втілення образу Скорботної Богородиці в малярстві стала "Пієта" Мікеланджело, в поезії – молитва францисканського монаха **Якопо да Тоді** "Stabat mater dolorosa" (XII-XIII ст.).

Пієта є символом посередництва Богородиці між Богом і людьми. В момент найгострішого *страждання* на Голгофі під Хрестом Розп'ятого Сина повною мірою розкривається материнська місія Діви Марії.

У сучасному "епосі еклектики, автоматичних машин, міжпланетних ракет... Марія нагадує безмежну силу чистої жертви, безкорисливої любові, внутрішньої готовності на відозву" [8, с.232-233].

Stabat mater як одна з визначних літературних і музичних пам'яток Середньовіччя за семисотлітній період свого існування отримала музичне втілення у понад півтисячі композиторів. І по сьогодні, звертаючись в образі Stabat mater до епохи Середньовіччя "в пошуках втраченої цілісності", мистці віднаходять в ній здатність "перебудувати внутрішній часопростір, повернути втрачений дар релігійного споглядання" [5, с.20].

Огляд літератури засвідчив вкрай нечисленну кількість історичних і особливо жанрових досліджень Stabat mater. Вперше увагу до середньовічної молитви виявив ще наприкінці XIX століття німецький дослідник *К. Біттер*. Він налічує близько 100 Stabat mater, з'ясовуючи перш за все історію виникнення тексту та його перекладів, без зауваги на походження і функції музичних композицій [14]. *Пауль Міс* у 1932 році згадує близько 150 композицій, обмежуючись позначенням їх текстової та музичної структур. Він досліджує насамперед взаємозв'язки і відмінності між формою тексту та відповідним озвученням, між розміром вірша та музичним ритмом, між структурою рими та будовою мелодії, класифікуючи Stabat mater на 4 типи:

а) строфічно-пісенні;

б) неповні композиції, що охоплюють вибраний текст;

в) багаточастинні кантати;

г) твори з наскрізним розвитком [17].

Найповніше сучасне дослідження німецького професора Юргена Блюме (1992) являє собою "структурно-історичний огляд Stabat mater, що освітлює дане художнє явище як в діахронічному, так і в синхронічному аспектах" [16, с.10]. Поряд з доповненням стилістичних розвідок, подано стислу оцінку функції цих композицій. Дослідженню передувала грунтовна багаторічна джерелознавча робота в численних бібліотеках Італії, Австрії, Німеччини та Англії (оскільки значна кількість композицій залишається ненадрукованою). Вперше винесено на обговорення такі музичні та текстові першоджерела як преамбули, чернетки, рецензії сучасників, церковні приписи тощо.

Недостатня розробленість загальної теорії жанру ускладнює процес аналізу окремих явищ, позбавляючи їх необхідного теоретичного підґрунтя. В практиці сучасного мистецтвознавства Stabat mater тлумачиться в різних джерелах або як жанр, або як *субжанр чи жанр "малого" об'єму* [4, с.12]. Вищезгаданий дослідник Ю.Блюме загалом оминає поняття жанру, вважаючи, що "визначеним музичним жанрам відповідають окремі епохи" [16, с.9]

Спробуємо лаконічно розглянути жанрово-семантичний інваріант Stabat mater. Перші три позиції стосуються ***зовнішньої*** структури жанру – тобто тих аспектів, якими він сполучається з соціумом:

1. Ужиткова функція жанру – його традиційне літургійне призначення, як частини Меси та Офіцію. Як секвенція, виконувана в Месі після Alleluia перед читанням Євангелія, Stabat mater функціонувала з кінця XV до другої половини XVI століття, коли Тридентським Собором (1545-1563) була вилучена з Богослужіння. Втім вона не зникла з церковної практики: з XVI століття починається її побутування у якості гімну Офіцію, а також під час великопосних служб (Хресна дорога). Вже у XVIII столітті Папою Бенедиктом XIII (1727) Stabat mater була відновлена для свята Семи Скорбот Богородиці.

2. Умови виконання: храм, де відсутнє протиставлення виконавців і слухачів, вони знаходяться по одну сторону межі і об'єднані зверненням до Бога. Навіть в XIX-XX століттях, коли Stabat mater виходить з храму на концертну естраду, момент духовної концентрації, самозаглиблення, медитації залишається незмінною ознакою жанру.

3. Спосіб виконання: як молитва, Stabat mater передбачає насамперед вокальне втілення. Значну роль у жанрі відіграє хоровий елемент: чи то монодія григоріанського хоралу, чи акапельна поліфонія строгого стилю Жоскена Депре, О.Лассо. Суттєва зміна виконавського складу відбувається у XVIII столітті, коли Stabat mater постає як вокально-інструментальний жанр *кантатного типу для солістів, хору і оркестру*. Проте і тоді визначальним залишається вокально-хорове начало – як символ спільної молитви.

Внутрішня структура жанру:

4. Незмінний текст. Походження тексту молитви Stabat mater дослідники пов'язують з францисканським чернечим орденом XII-XIII століть, у

переважній більшості називаючи автором поета-лаудиста *Якопо да Тоді (1228(30)-1306)*, справжнє ім'я монаха Якопо да Бенедетті. Існують також версії авторства св. Бонавентури (1221-1274) та Інокентія III-го (пом. 1216), втім жодна з них не має достатньо обґрунтувань, тому питання і донині залишається відкритим [16, с.21-22; 18, с.864; 19, с.1707]. Вперше латинські строфи молитви Stabat mater було виявлено у молитовниках та благоговійних книжках для приватного користування. Найбільш раннім джерелом вважається взірець 1320 року.

Текстові варіанти Stabat mater: *"Analecta"-версія* – за назвою книги, де її надруковано[1], та нині діюча (з 1908 року) *ватиканська* містять по 20 трирядкових строф (8+8+7), об'єднаних попарно струнною ритмо-схемою **AAB CCB** з основною відмінністю в 19-тій строфі[2]:

Stabat mater dolorosa	**A**	**8**	Стала прескорботна Мати
Juxta crucem lacrymosa	**A**	**8**	Під Хрестом, де розіп'ятий
Dum pendebat Filius.	**B**	**7**	Помирав Єдиний Син.
Cujus animam gementem	**C**	**8**	І засмучену, стражденну
Contristantem et dolentem	**C**	**8**	Її душу поранену
Pertransivit gladius.	**B**	**7**	Меч прошив людських провин

Подвійне трактування Stabat mater – в 10-шестирядкових чи 20-трирядкових строфах – пов'язане із способом літургійного побутування молитви: Stabat mater-секвенція застосовує строфічний розподіл, Stabat mater-гімн, натомість, обирає одиницею виміру півстрофу[3]. Канонічна словесна константність жанру дає підстави трактувати музичні втілення Stabat mater як коментарі, своєрідні варіації на остинатний текст.

5. Композиційна структура жанру відтворює послідовність оповідальності (1-4 строфи поеми) і молитовності (5-10 строфи). Остання строфа вносить якісно новий емоційний поворот: наслідком *співстраждання* є осягнення стану духовного очищення – *катарсису*, бачення райської благодаті "Paradisi Gloria".

Релігійне мистецтво, змальовуючи кінець земного існування, нейтралізує його трагічний характер через осмислення протиріччя життя і смерті як гармонійної взаємозалежності вічного і дочасного, коли через смерть (і лише завдяки їй) відкривається життя [11, с.53]. Саме тому жанру Stabat mater притаманна емоційна подвійність: з одного боку, глибока скорбота, з іншого піднесений характер осягнення страждання як шляху до досконалості.

[1] Analecta hymnica mediiaevi 1886-1922, 55 vols, A consolidation of the history and texts of hymns of the Catholic Church 500 - 1400, vol. 54, p.312

[2] Німецький дослідник C. Blume в своїй роботі *Stimmen der Zeit* після аналізу понад 50 рукописів Stabat mater робить висновок, що "Analecta" -version слід вважати єдиним оригіналом поеми

[3] В даному дослідженні застосовано 20-строфний розподіл тексту молитви

6. Складовий характер жанру зумовлений строфічною будовою тексту. Stabat mater в період Ренесансу – композиція з безцезурною циклічністю, в епоху бароко залучає до свого арсеналу оперні форми, отримуючи "жанри всередині жанру" – арії, ансамблі, хори і перетворюється у жанр цезурно-циклічного типу.

7. Звуковисотність. У найбільш ранньому джерелі секвенції 1410 року встановлюється основний тон "F". Традиції його збереження дотримуються: Жоскен Депре, Д.Перголезі, А.Вівальді, Л.Боккеріні, Ф.Шуберт, С.Нойком, Й.Ваньгал, Ф.Ліст.

8. Ладова основа. Зміна мінору однойменним мажором в межах циклу відповідає внутрішній емоційній спрямованості молитви і відтворює момент просвітлення. В композиціях романтиків провідною стає не лише ладова, але й глибинна образна трансформація. В XX столітті традиція знайшла своєрідне втілення в протиставленні тональності і атональності в "Stabat mater" К.Пендерецького. Цілком атональна композиція польського мистця раптом завершується "сонячним" звучанням Ре-мажорного тризвуку.

9. Мелодична основа жанру. Мелодія гімну Stabat mater часто виступає інтонаційною першоосновою конкретної композиції. У творах епохи Відродження як cantus firmus (переважно в тенорі). Проте, вже нідерландські майстри брали тематичною основою популярні пісенні мелодії, так, в "Stabat mater" Жоскена звучить шансон "Comme femme". У творах XIX-XX століть монодія Stabat mater може бути трактована як лейтінтонація, мотивне зерно численних модифікацій. Монотематичний принцип розгортання мелодії гімну використовує Ф.Ліст. К.Шимановський поєднує характерні ознаки польського пісенного фольклору з григоріанськими зворотами.

10. Поліфонічний склад. Імітаційність хорових акапельних Stabat mater знайшла своє продовження в гомофонних циклічних композиціях XVIII-XIX століть, зокрема в окремих фугованих частинах, переважно фінальних, у Л.Боккеріні, А.Кальдари, Ф.Шуберта, О.Львова, Дж. Россіні.

11. Комплекс засобів виразності. Для відтворення ламентозного характеру жанру Stabat mater в культурі бароко з її риторичною системою сформувались певні інтонаційні знаки, що кореспондують з пасіонними мелодичними стереотипами: мотив Хреста, хроматичні ходи, нисхідні секундові інтонації стогону, зітхань тощо.

Специфіка перцептуального часу в жанрі Stabat mater постає як "тривання моменту", акт долучення до абсолюту (тобто категорії надчасової). В цьому, а також в "символічно рефлексійному" зв'язку музики і тексту, виявляється суттєва відмінність Stabat mater від кантати, що є оповіддю про події, а також від пасіонів, які займають перехідну, двоїсту позицію. За способом світовідображення Stabat mater найближче стоїть до Меси і до інших, менших за обсягом, жанрів: Magnificat, Te Deum.

Запропонована модель жанрового інваріанту (як початковий етап) відкриває перспективи подальшого дослідження жанрової динаміки Stabat mater у співвіднесенні її з діалектичною парою – *жанровою парадигмою.* Оскільки інтенсивність та поступальність художнього процесу завжди визначається "взаємодією двох протилежних тенденцій: з одного боку, прагненням до подолання нормативності..., з іншого – тяжінням до усталеності, стабільності. Протистояння цих тенденцій і виступає джерелом розвитку" [3, с.51].

Парадигма – генетичний код і його численні інтерпретації в еволюційного процесу, універсальна категорія, що постає як єдність двох понять: зразка і множини або серії варіантів [6, с.93-94]. Нерозривна єдність словесного і музичного компонентів Stabat mater, з яких перший залишається незмінним смисловим кодом – константним Логосом, а другий має свою траєкторію руху в історичному та географічному просторі, перетворює парадигматичний ряд жанру в нескінченний цикл нашарувань нових сенсів на незмінний предмет думки.

Отже, жанровий архетип Stabat mater становлять взірці григоріанської монодії *секвенція та гимн.* Початкове музичне побутування і *формування* Stabat mater як багатоголосної композиції пов'язане з жанрами *мотету* та *лауди* (Жоскен Депре, Палестріна, О.Лассо). Остаточну *стабілізацію* жанру слід вбачати в *цезурно-циклічних кантатних* взірцях XVIII століття Італії та Німеччини (Е.Асторгі, А.Скарлатті, Д.Перголезі, А.Вівальді, А.Кальдара, Ф.Тума, Л.Боккеріні, Й.Гайдна). Водночас, активна асиміляція оперних форм (арій, ансамблів, хорів) стала передумовою процесу секуляризації Stabat mater.

Переосмислення канонічної сутності Stabat mater у контексті філософсько-етичних пошуків епохи романтизму, посилення національних та індивідуальних аспектів інтерпретації середньовічної поеми відкрили ***XIX століття*** як фазу *дестабілізації жанру.* Значні зрушення в жанровій системі виявили себе через пошук нових шляхів взаємодії між *словом, музикою і ритуалом;* в особливому трактуванні циклічності (Ф.Ліст, Дж. Верді); розхитуванні найстабільнішого *вербального* компонента жанру (Ф.Шуберт); збагаченні Stabat mater *іншожанровими* компонентами шляхом *екстраполяції, асиміляції* та *міжжанрового синтезу* (Дж. Россіні, А.Дворжак).

Розширення стильових меж та розвиток модерних жанрових ознак стали гідним наслідком асимілятивних пошуків переосмислення середньовічної молитви в ***XX столітті***. Вельми симптоматичною постає тенденція відродження жанрового архетипу – введення григоріанського хоралу в контекст сучасного арсеналу композиторської техніки К.Шимановським, Ф.Пуленком, К.Пендерецьким, А.Пяртом.

Саме завдяки життєздатності жанрово-семантичного інваріанту Stabat mater, дестабілізаційні процеси не лише не вичерпують жанрового змісту, але й, зберігаючи його виразність, збагачують новими можливостями поліваріантних концептуальних рішень. Інваріант стає основою жанрових перетво-

рень у композиторській практиці, своєрідним орієнтиром виконавських трактовок та слухацького сприйняття. Перетворюючись у провідний жанроутворюючий компонент у період становлення жанру, інваріант залишається в його пам'яті і включається в еволюційний процес, діалектично поєднує охоронну функцію та функцію оновлення, забезпечує зв'язок часів і стає передумовою історичної тривалості, динамічного розвитку і невичерпності жанру Stabat mater.

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. – В кн Музыкальный современник, вып. 6. – Москва, 1987. – С. 5-14.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1978. – 502 с.
3. Бурлина Е. Жанровая теория как развивающая система. – В кн.: Вопросы методологии и социологии искусства. – Ленинград, 1988. – С. 45-60.
4. Габай Ю. К проблеме семантического инварианта жанра. Контекст жанра Passionmusik. – В кн.: Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Ленинград. 1980. – С. 5-22.
5. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального. – В кн..: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського, вип.15. – К.:, 2001. – С. 13-20.
6. Грица С. Антиномія парадигми і жанру у фольклорі. – В кн.: Фольклор у просторі та часі. – Тернопіль, 2000. – С. 91-104.
7. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки. – В кн.: Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – Киев, 1988. – С. 49-56.
8. Куаст М. Богородице Діво, радуйся. – В кн.: Шлях до успіху. – Львів: Свічадо, 1994. – С. 232-236
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – Москва, 1990. – 316 с.
10. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. – В кн.: Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – Киев, 1988. – С. 5-18.
11. Самойленко А., Русяева М. Концепции посттрагического в музыке. – В кн.: Культорологические проблемы музыкальной украинистики, вып. 2, ч.1. – Одеса, 1997. – С. 52-58.
12. Симонова Н. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві. В кн.: Українське музикознавство, вип. 26. – Київ, 1991. – С. 191-197.
13. Чернец Л. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). – Москва, 1982. – 192 с
14. Bitter C. H. Eine Studie zum Stabat-mater. – Leipzig, 1883. – 92 s.
15. Blume C. Stimmen der Zeit. – 1915.
16. Blume J Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen B.1. – München-Salzburg, 1992. 288 s.
17. Mies P. Stabat mater dolorosa, Probleme und Grundladen fьr eine Untersuchung ьber das Verhaltnis von textlicher und musikalischer Struktur. – Kirchenmusikalischer Jahrbuch 27. Jahrgang, 1932. – S.146-153.
18. Riemann H. Musik-Lexikon Mainz, London, New York, Paris, B. Schott's Suhne. – 1967.
19. The New Grove: Dictionari of Music & Musicians. – *Stenley sadie, 1984.*

Olga Berkiy

STABAT MATER: TO THE PROBLEM OF A GENRE-SEMANTIC INVARIANT

The paper considers a genre-semantic invariant Stabat mater as cult composition from defined ritual by a regulation-art-composite model, which, in various stylistic conditions, ensures continuity of genre tradition (on a material of creativity D. Pergolesi, A. Vivaldi, L. Boccerini, F.Schubert, F.List and one).

ФОЛЬКЛОРНА СПАДЩИНА

Віолетта Дутчак

ПІОНЕР КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В КАНАДІ
(Кобзарська творчість Павла Конопленка-Запорожця)

Серед багатьох імен кобзарів-бандуристів діаспори, що довгий час замовчувалися, були невідомі широкому загалу, ім'я Павла Конопленка-Запорожця стоїть певною мірою одноосібно. Це пов'язано із недооцінкою його інструмента деякими його колегами, відокремленістю творчої діяльності митця в Канаді, що припадає на 40-70-і рр. XX ст., від відомого колективу Північної Америки – Капели бандуристів ім. Т.Шевченка. Сьогодні до аналізу діяльності П.Конопленка-Запорожця повертаються дослідники бандурного мистецтва, серед яких і Андрій Горняткевич, автор багатьох досліджень проблем музичного мистецтва діаспори. В рубриці "Для дискусії" літературно-музичного часопису "Бандура" (Нью-Йорк) -ним в 2001 році опублікована невелика замітка "Ще про одну кобзу", в якій здійснено спробу коротко охарактеризувати монографічне дослідження митця, висловити певні дискусійні припущення щодо строю інструмента кобзаря [1, с.52]. На жаль, джерела про діяльність П.Конопленка-Запорожця обмежуються лише його особистими матеріалами: авторською роботою "Кобза і бандура" (1963) [2], збіркою фотоматеріалів та рецензій "Кобзар Павло Конопленко-Запорожець у 60-ліття тріюмфу кобзи" (1970) [3] та аудіоплатівкою "The Kobza" (1961) [4]. До цього переліку можна додати і лист кобзаря до відомого бандуриста Володимира Луціва, що знаходиться у мистецькому архіві В.Луціва у м.Надвірна Івано-Франківської області [5].

Метою запропонованої статті є дослідження творчого доробку П.Конопленка, аналіз аудіозаписів, характеристика особливостей репертуару та його інтерпретації, аналіз дослідження "Кобза і бандура" у порівнянні із аналогічними науковими розвідками цього напряму, вияв місця і ролі кобзаря-виконавця в культурно-мистецькому середовищі українства Північної Америки.

У музикознавчих дослідженнях мистецтва діаспори постать П. Конопленка-Запорожця згадується скупо. Так, Василь Сидоренко зауважував: "Бандура, інструмент східних та центральних земель України, ... появилася в Канаді щойно із приїздом емігрантів із тих же околиць батьківщини. Самі найперші кобзарські виступи в Канаді були 1927 р. бандуристом Андрієм Кістем, учнем славного бандуриста Василя Ємця, який теж з концертами відвідав Канаду 1936-1937 рр. Після Другої світової війни приїхав до Канади кобзар Павло Конопленко-Запорожець (н.1890). Його концерти допомогли знопуляризувати кобзу в Канаді" [6, с.50].

Сам П.Конопленко писав: "Я став КОБЗАРЕМ з 1902 року, коли мені було 12 років, і тодіж я отримаю вдарунку 12-струнну КОБЗУ – від нащадка

© В.Дутчак

Запорожців, тоді їй було вже 150 літ. Я не зустрічав кобзарів з кобзами, і здається, що Я ОДИН З КОБЗОЮ УКРАЇНСЬКОГО ТВОРУ СЕРЕД УКРАЇНСЬКОГО МОРЯ" [5, с.2]. Про цей період, дитячі роки митця в Україні, дізнаємося також з його спогадів, опублікованих у розділі "Як автор став кобзарем та коли й де придбав кобзу" дослідження "Кобза і бандура" [2, с.44-51]. Автор зауважує свої музичні уподобання, навчання на гітарі з восьми років та пізніше на скрипці в музичній школі. На жаль, неможливо визначити територіально місце проживання Павла Конопленка, він пише, що жили вони з родиною у повітовому місті, очевидно, південно-східного регіону України. На хуторі, "коло 30 верств" від міста, проживав знайомий батька, агроном за освітою, нащадок запорожців Данило Потапенко, великий знавець української минувшини, виконавець на багатьох музичних інструментах (кобзі, торбані, гітарі, сопілці). Він і подарував інструмент Павлові, показав прийоми гри на кобзі ("скромні способи", як зауважував П.Конопленко, "бо я згодом застосував інший стиль гри") [2, с.47]. Інструмент, отриманий в подарунок, був овальної форми, видовбаний з верби, мав довгий гриф, 8 струн по ньому та 4 приструнки. Для струн по грифу використовувалися 6 ладків. Слід зазначити, що саме можливість ладкової гри не дає змоги сучасним дослідникам встановити точний вік інструмента. Адже інструменти з ладками зустрічалися впродовж довгого часу серед кобзарів-бандуристів аж до кінця XIX – початку XX ст. П.Конопленко самотужки продовжував навчання на інструменті, вдосконалив його ("зменшив грубість грифу, боків і спідньої дейки, додав ще 10 ладів"), отримавши в результаті хроматичний звукоряд [2, с.49]. Пізніше, вже на новому інструменті кобзаря, було встановлено аж 20 ладів. Ймовірно, що прихильність виконавця до ладкової гри була зумовлена його досконалим володінням гітарними прийомами і штрихами.

Захоплення стародавньою кобзою в подальшому наштовхнуло Павла Конопленка на додавання до власного прізвища і псевдоніма "Запорожець".

Музичну освіту Конопленко здобув в Одесі, закінчивши консерваторію по класу скрипки у професора Карбулки та "школу музики на гітарі" у італійського виконавця Спетсі [4, анотація, с.1]. Із рецензії доктора Павла Маценка дізнаємося, що П.Конопленко, "здобувши музичну освіту, виступає в оперних театрах із концертами на Україні, Криму, Кавказі, а в 1910 році на музичному фестивалі в Одесі дістає визнання, як віртуоза ... та золоту медалю" [2, с.138].

1911 року Конопленком в Одесі, де він навчався, було видано його перше "брошуроване видання" під назвою "Кобза – найстаріший інструмент українського народу" [2, с.17]. В ній автор вперше задекларував і відстоював свою позицію відносно окремого, незалежного, хоча і паралельного існування кобзи й бандури, всупереч поширеній теорії (яку найповніше обгрунтував Гнат Хоткевич), що це один і той же інструмент на різних етапах еволюції. До студентських років належать і часті концертні виступи кобзаря, що засвідчують рецензії одеської преси [2, с.150].

За словами Конопленка, після зустрічі з Д.Потапенком він більше не зустрічав виконавців на кобзі, що дало йому підстави вважати, що кобзарство як мистецьке явище зникає, а в подальшому керуватися у грі на інструменті суто власними поглядами та досвідом. Напередодні Першої світової війни Конопленко-Запорожець листувався з Гнатом Хоткевичем, планував зустріч з ним для задоволення своїх навчальних потреб, але подальші історичні події розірвали їх відносини [2, с.51].

В період Першої світової війни Конопленко воював у лавах південно-західного фронту, в "бойовій лінії "Стоходу", мав старшинський ранг. Кобза була при ньому завжди і використовувалася як супроводжуючий інструмент до співу і соло, і для хору. За його свідченнями, в квітні 1917 року, за часів Центральної Ради УНР, він створює мелодію до віршованої думи "Україна жива" (автором слів до якої вважають С.Петлюру), що стала поширеною серед українців-фронтовиків.

В наступний період Конопленко був учасником визвольних змагань за волю й самостійність України (мав чин полковника армії УНР), брав активну участь "на політично-громадському полі".

У роки Другої світової війни Павло Конопленко періодично концертував у Європі, а пізніше емігрував у Канаду, оселившись у м.Гаффорд провінції Саскачеван. Його давня кобза була знищена, тому нові інструменти були виготовлені на замовлення вже професійними майстрами – довбаний 12-струнний інструмент Миколи Боярського зі США та клеєний 10-струнний Франка Ґея з Канади.

Українська і англомовна преса Канади і США того часу (кінця 40-х – 60-х років) часто відгукувалася на концертні виступи П.Конопленка. В репертуарі виконавця переважала українська музика – думи, пісні, інструментальні танці. В концертах він часто використовував мікрофон для підсилення звучності та для створення враження ансамблю [2, с.138].

Значною заслугою П.Конопленка-Запорожця його сучасники вважали саме пропаганду української кобзи. У промові на хвилях радіо CKSB (провінції Манітоба) окрім рецензії з високою мистецькою оцінкою гри і співу виконавця прозвучали і такі слова: "наш великий Кошиць залишив нам красу хорового співу, Авраменко чар нашого танку, віртуоз Ємець показав бандуру, Китастий показав велич небувалої перед ним Капелі Бандуристів. А ось несподівано з'явився, як той добрий дух з неба на землю, наш новітній кобзар і витягнув з могили нашу найбільшу реліквію з минулих часів, той маленький і скромненький, а заразом динамічний інструмент – кобзу, перлу наших народних скарбів" [2, с.143].

Впродовж 50-60 років П.Конопленко активно концертує у Канаді і США, що засвідчують численні відгуки авторитетних музикознавців, церковних і громадських діячів (серед яких П.Маценко, В.Авраменко, П.Гончаренко, П.Юзик, Я.Рудницький, І.Тиктор та ін. [2, с.132-144]. Рецензенти відзначали "віртуозність і небувалу техніку гри", "широкий репертуар народної музики", "артистичне виконання стрілецьких пісень", "майстерне володіння інструментом", "поважний вклад мистця в загальноканадійську культуру" тощо [2, с.141-149].

1963 року у Вінніпегу (Канада) виходить друком (накладом автора) дослідження Павла Конопленка-Запорожця "Кобза і бандура". У короткій анотації до книги зазначається: "Нариси про кобзарське мистецтво. Про кобзарів і лірників. Про невольників і боротьбу з наїзниками. Про думи і пісні. Про народні музичні інструменти, з 36-ма ілюстраціями та з бібліографічним описом важнішої літератури і спеціяльним додатком: як зберігати від пошкодження музичні інструменти". Видання автор присвятив сотим роковинам смерті "Великого Кобзаря українського народу" Т.Г.Шевченка. Книгу відкриває вступне резюме М.Голоти "Мої думки про працю", яка фактично носить характер рецензії [2, с.7-12]. В ній відзначено обгрунтування теорії Конопленка-Запорожця відносно побутування кобзи, її витіснення бандурою. Рецензент зауважує велике значення історично-політичного екскурсу автора книги, розгляд побутування народного інструментарію протягом різних періодів історії України.

З погляду сучасності, слід зауважити, що робота "Про кобзу і бандуру" П.Конопленка-Запорожця фахово нерівнозначна. Більшість поданого в ній матеріалу претендує на науковий характер, проте часом переходить у науково-популярний, публіцистичний виклад. Це засвідчують і назви розділів, і використання цитатного матеріалу, і оперування професійними термінами та категоріями. Певну частину книги становлять спогади та роздуми митця, відгуки та рецензії на його творчість. Загальне групування матеріалу книги підтверджує часову протяжність її написання, що засвідчують перемежування історико-дослідницьких розділів із автобіографічними, теоретичний аналіз епічного репертуару із практичними порадами стосовно збереження та ремонту інструмента.

Автор у листі до відомого співака-бандуриста Володимира Луціва в 1963 р. зауважував: "... я в свою працю "Про кобзу і бандуру" та про нариси кобзарського мистетцва, ВЛОЖИВ ЦІЛИХ 10 РОКІВ та великі кошти, пов'язані З ВИДОБУТКОМ ДЖЕРЕЛЬНОГО МАТЕРІЯЛУ, якого шукав по багатьох бібліотеках та наукових інституціях, ОСОБИСТО, на теренах Канади і Америки, а також і листовно з великим накладом коштів (платив тим, що шукали через знайомих в Европі. Бо без джерельного матеріялу, тим більше, коли СТВОРЕНИЙ ТВІР НА КАНВІ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ, А МАЄ ЛОЖЕ НАУКОВОЇ РОЗВІДКИ, ГОДІ НАВІТЬ МРІЯТИ, ЩОБ ВИПУСТИТИ ЇЇ У СВІТ..." [5,

с.1]. Шлях виходу матеріалу в світ був довгим і непростим. П.Конопленко згадував: "В "Канадійському Фармарі" мій манускрипт друкується з 1962 року, і має закінчитися за пару місяців, а з кінцем цього року ПЛЯНУЄТЬСЯ ВИДАННЯ КНИЖКИ з багатьма історичними світлинами. Багато видатків та особистого спокію я вложив в свою працю, а позатім ще й маю задовження і то солідне... Я маю уже пропозиції видання її також і в Англійській мові. Словом уявіть собі дійсний стан. На книжці я "бізнесу" не буду мати, бо маю покрити (як ще вдастся) кошти. Щодо виданню в майбутньому її в Англійській мові, то там маю надію отримати ЯКУСЬ КОМПЕНСАТУ" [5, с.2]. Непростим було існування діячів культури в умовах вільного світу. Як писав у листі до В.Луціва П.Конопленко, "щодо справ кобзарських і взагалі мистецьких шляхів, то на жаль вони дуже тяжкі, а під оглядом фінансовим убогі..." [5, с.2].

Автор книги використав для її написання значний джерельний матеріал, про що свідчить і бібліографія, і цитований матеріал Г.Хоткевича, Ф.Колесси, М.Сумцова, В.Ємця, П.Житецького, І.Франка та ін., і енциклопедичні дані (Української загальної енциклопедії, ред. І.Раковський; Енциклопедії Українознавства, ред. В.Кубійович) [2, с.32-44].

Періодично на сторінках дослідження автор порівнює певні свої положення із відомою роботою 1923 р. Василя Ємця "Кобза та кобзарі" [7], часто зауважуючи, що Ємець, пишучи про кобзу, її стрій, способи стримання інструмента і гри на ньому, мав на увазі саме бандуру – багатострунний асиметричний інструмент, а не кількаструнну кобзу симетричної форми з довгим грифом і ладами по ньому [2, с.41-44]. Щодо способів гри на кобзі Конопленко писав: "Кобза дає не тільки прекрасний супровід-акомпаніямент стилю "Раскуеадо" при музиці чи пісні, а головне при застосовуванню стилю "Пунтеадо", коли виконується водночас арія з акомпаніяментом, він солюючий і абсолютно самостійний. Грається на кобзі лівою рукою всіма 5-ма пальцями по цілому грифу, а правою рукою 4-ма пальцями також упродовж цілого грифу (спеціальний стиль гри по всіх струнах)" [2, с.43]. Назви прийомів гри Конопленко називає ті, що вживаються у гітарній педагогічній літературі і умовно відповідають також основним прийомам на бандурі – щипку і удару, за винятком лише участі рук у цих прийомах: на бандурі вони можуть використовуватися кожною рукою, а на гітарі – за участю обох рук, виходячи з вимог ладкової гри. Автор детально розглядав форми відомих йому кобз, бандур, торбанів, відмінності у матеріалах для інструментів і способах їх обробки, особливостях їх строю і перестроювання тощо. Загалом питання методики гри, очевидно, входило до кола зацікавлень автора, оскільки він планував у майбутньому видання підручника гри на кобзі "з поданням строю, способів гри " [2, с.43]. До цього спонукали його і зустрічі з музикантами, як, наприклад, із бандуристом Миколою Савченком (родом з Херсонщини), який проживав у США [2, с.54].

Роздуми автора книги про розвиток народного інструментарію України доповнений його міркуваннями щодо умов побутування інструментів, їх витіснення інструментами "масового виробу як гітара, гармоніка, мандоліна й інші". Ці інструменти, що менш досконалі порівняно з кобзою чи бандурою, на думку Конопленка, стали більш поширеними завдяки своїй відносній дешевизні виготовлення, тому "опанували не лише наш край, але й світові ринки" [2, с.64]. Автор зазначав необхідність популяризації кобзи, бандури, налагодження їх масового виробництва, видання методичної та репертуарної літератури з метою збереження української національної культури на американському континенті [2, с.68-69].

Аналізуючи тембровий склад перших оркестрів українських народних інструментів, які функціонували в Україні першої половини XX ст., Конопленко висловлював розчарування, що поряд із оркестровими модифікаціями бандур, лір, сопілок, цимбал, до оркестру не ввійшли кобзи із "способом удосконалення гри та вийнятково чарівним тембром", сподівався що ці упущення надолужить українська діаспора [2, с.57].

Значну увагу в дослідженні П.Конопленко-Запорожець приділив епічному репертуару. Ним прослідковано історію дослідження, нотного і звукового запису дум від народних співців-музикантів, їх видання в друкованих збірниках впродовж XIX-XX ст. Цим його праця перекликається із відомим на сьогодні дослідженням Б.Кирдана і А.Омельченка [8]. Значний обсяг книги займає аналіз автором думового жанру. Як основні джерела використані роботи П.Житецького, П.Куліша, Ф.Колесси, І.Франка. П.Конопленко розглядає головні групи дум, аналізує їх зміст, зіставляючи із періодами української історії, визначає різнохарактерність речитацій у виконавських манерах різних кобзарів XIX-XX ст [2, с.69-114]. Як приклад, автор наводить тексти дум, голосінь, записи фольклористів у різних публікаціях, висловлюючи свої міркування, переконуючи читачів у правильності положень щодо виконання думового репертуару саме на інструменті, подібному до власної кобзи.

Ще один розділ книги становить значний інтерес для сучасників – "Українська пісня за кордоном", в якому узагальнені згадки про використання української пісні чи музики загалом у Європі та Америці. У цьому напрямі автор дослідження дещо випередив відомого сучасного науковця Г.Нудьгу, який у кінці 60-х – початку 70-х написав ґрунтовні студії "Українська дума і пісня в світі" [9-10].

Бібліографія видання містить 152 позиції [2, с.151-163]. Подана література не в алфавітному порядку, але згрупована за прізвищами авторів. Важливо, що в переліку подані всі відомі на той час джерела стосовно питань історії України (П.Куліш, М.Костомаров, І.Франко, М.Драгоманов); походження народного інструментарію (О.Фамінцин, Г.Хоткевич, В.Ємець); мистецького середовища його побутування (П.Житецький, А.Малинка, Ф.Николайчик, М.Сперанський, В.Гнатюк); функціонування українського фольклору (Ф.Колесса, М.Лисенко, В.Перетц, Д.Ревуцький, О.Русов, Б.Грінченко, В.Горленко, О.Сластіон); нотні видання дум і народних пісень (М.Максимович, О.Рубець, М.Сумцов, П.Демуцький) та ін.

Основна проблематика видання П.Конопленка-Запорожця – право на самостійне існування кобзи як окремого, відмінного від бандури інструмента, з більш давнім прадідівським походженням, відповідала його практичній виконавській діяльності. Платівка "Кобза" за своїм характером суто українська, тут відсутні аранжовані класичні твори, перекладені для інструмента з інших джерел. Виняток становлять хіба інструментальні транскрипції вокально-інструментальних творів М.Лисенка та відомих народних пісень і романсів літературного походження ("Ой ти, дівчино, зарученая", "Їхав стрілець на війноньку" М.Гайворонського, "За твої, дівчино, уста червоні" Р.Купчинського).

Перша сторона платівки – суто інструментальні зразки. Відзначимо, що в більшості виклад є наближеним до гітарної фактури. Деякі прийоми гри як гітарні, так і бандурні, є спорідненими (наприклад, щипок, удар, арпеджіато, тремоляндо, акордовий виклад, одночасне поєднання мелодії з акомпанементом), проте є і відмінні. Наприклад, в'язанка "Чотири українські народні танці" (Коломийка, Карпатський танок, Чумак, Дудочка) за фактурою є суто гітарною. Швидкі "перебори" на одній струні на кобзі (бандурі) виконані ніколи не будуть. Твори, запропоновані серед інструментальних зразків, різні за характером, за рівнем техніки. Перший твір, що відкриває платівку, – це своєрідні варіації на тему "Їхав козак на війноньку". Конопленко вживає тут зіставлення різноманітного ритмічного дроблення для викладу теми, динамічні перепади.

Другу сторону платівки презентують вокально-інструментальні зразки – думи та історичні пісні, жартівливі пісні, окремі інструментальні обробки. Відзначимо, що до неї включені "Дума про Байду" (за Хоткевичем), дума "Наша Україна", інструментальні "Повій, вітре, на Вкраїну", "Стоїть гора висока" та ін.

Думи у виконанні Конопленка-Запорожця подані швидше як куплетні зразки пісень, із однаковим акомпанементом. Майже відсутня динамізація інструментального супроводу, зміни речитації у вокалі. Загалом, відзначаючи виконання вокально-інструментальних творів кобзарем, зауважимо, що при незаперечній вартості пропаганди і популяризації думового репертуару, його виконання далеке від зразків, запропованих нам бандуристами діаспори Зіновієм Штокалком чи Григорієм Китастим. Більшої мистецької вартості є його інструментальні обробки та виконання жартівливого репертуару.

До платівки додано ґрунтовну анотацію англійською мовою, де подано коротку історію кобзи як інструмента, відомості про автора, короткий зміст пісень, причому думовий репертуар подано і українською, і англійською мовами.

Про стрій кобзи П.Конопленка-Запорожця інформацію містить інше видання, присвячене 60-літтю творчої діяльності митця [3]. Тут подано схему

будови кобзи, стрій інструмента, що мав 8 струн (H, d, g, h, d^1, g^1, h^1, d^2) [3, с.312-313]. Пропонований стрій кобзи дає підстави стверджувати, що верхні сім струн за висотою відповідають строю семиструнної гітари, поширеної у XIX – першій половині XX ст. в Росії та Україні. Відмінність кобзи Конопленка становила найнижча струна (H) і використання додаткових ладів. Особливістю інструмента були і чотири приструнки (c^2, dis^2\\es^2, g^2, c^3) [3, с.313]. Вони використовувалися виконавцем "у вийняткових композиціях акомпаньяментом, а також і при закінченні твору" [3, с.313].

Сподівання П.Конопленка-Запорожця на "воскресіння кобзи" як окремого інструмента знайшли своє втілення в Україні. В першу чергу відзначимо виконавську діяльність у 80-90-х роках барда Василя Жданкіна, який хоча і виступав під акомпанемент гітари, але іменував себе кобзарем, виконуючи думи, історичні пісні, твори громадянсько-патріотичної тематики. Крім того на сучасному етапі багато дослідників виводять генезу домри як похідну від кобзи, навіть іменуючи її так. Кобзами називають і інструменти, що входять до складу Державного оркестру народних інструментів під керівництвом н.а. України В.Гуцала, і які замінили сьогодні домрову групу. Відродження кобзарського інструментарію спостерігаємо і в діяльності Київського "Кобзарського клубу", Національної спілки кобзарів України. Здійснені майстром М.Будником реставрація кобзи О.Вересая, старосвітської бандури, торбана, видання самовчителя гри на цих інструментах В.Кушпета, внесення номінації виконавців на автентичних народних інструментах до вимог Міжнародних конкурсів ім. Г.Хоткевича та Г.Китастого та поява перших переможців цієї номінації засвідчує право на існування стародавньої кобзи як окремого інструмента, утвердженню чого присвятив своє життя П.Конопленко-Запорожець.

Підтвердження права на побутування кобзи знаходимо і сьогодні у підручнику "Самовчитель гри на старосвітських народних інструментах. Кобза О.Вересая, бандура Г.Ткаченка, торбан Ф.Відорта", написаному сучасним пропагандистом давнього українського інструментарію Володимиром Кушпетом [11]. Він зокрема зазначав, що, "бажаючи відродити… зниклий інструмент, але не маючи документів, що підтверджують певний стрій та кількість струн кобзи, дехто з майстрів… почав пристосовувати свої новонароджені "кобзи" в одному випадку до строю та способу гри домри, в іншому – гітари. Отак і з'явились дивні музичні "мутанти", які насправді ніякого відношення до славної кобзи не мають" [11, с.1]. Автор самовчителя, проте, на противагу П.Конопленку-Запорожцю, утверджує стрій кобзи О.Вересая, джерельно підтвердженої М.Лисенком. Але, слід зауважити, що В.Кушпет, як і П.Конопленко, пропонує для новітнього репертуару і гітарний, і бандурний способи гри на кобзі, тобто акордову фактуру (шляхом притискання ладків – як на гітарі)

і арпеджовану фактуру (на приструнках харківським способом – як на бандурі). Він стверджує, що "розвивати можливості народного музичного інструментарію потрібно не за рахунок знищення чи, так званого, "удосконалення" первісної конструкції, а за рахунок підвищення виконавської майстерності, пошуків нових засобів виразності [11, с.44]. У цьому напрямі його думки співзвучні принципам П.Конопленка-Запорожця.

Підводячи підсумок, слід відзначити, що діяльність Павла Конопленка-Запорожця становить окрему сторінку розвитку української музичної культури в Канаді. Практична виконавська діяльність та теоретичні дослідження кобзарського мистецтва, узагальнені в роботі "Кобза і бандура", засвідчують відданість митця національному мистецтву, пропаганду його найвизначніших надбань, сприяння збереження українських звичаїв і музики серед емігрантів у іншомовному середовищі, популяризацію старовинного народного інструментарію та відповідного репертуару. Своїми дослідженнями П.Конопленко-Запорожець сприяв багатьом іншим розвідкам у царині української культури, показав перспективні напрями наукових розробок.

1. Горняткевич А. Ще про одну кобзу // Бандура. – 2001. – Січень-травень. – №75. – С.52.
2. Конопленко-Запорожець П. Кобза і бандура. – Вінніпег, Канада. – 1963. – 167 с.
3. Конопленко-Запорожець П. Кобзар Павло Конопленко-Запорожець у 60-ліття тріюмфу кобзи. – Вінніпег, Канада. – 1970.
4. The Kobza. Songs and Tunes played on the Kobza and sung in Ukrainian by Paul Konoplenko-Zaporozetz – Folkways Records FW 8705 – USA. –1961.
5. Лист П. Конопленка до В. Луціва від 14 червня 1963 р. – Музей історії Надвірнянщини. – Мистецький архів В.Луціва. – Папка №3. Листування з бандуристами, диригентами, співаками.
6. Сидоренко В. Українська музика на території Північної Америки. – Рукопис. – 56 с.
7. Ємець В. Кобза та Кобзарі. – Українське слово: Берлін. – 1923. – 111 с. (репринтне видання – Київ:Музична Україна, 1993).
8. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні – Київ:Музична Україна – 1980. – 180 с.
9. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. – Львів:Інститут народознавства НАН України – Ч.І. – 1997. – 424 с.
10. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. – Львів:Інститут народознавства НАН України – Ч.ІІ. – 1998. – 512 с.
11. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських народних інструментах. Кобза О.Вересая, бандура Г.Ткаченка, торбан Ф.Відорта. – Київ: Літсофт, 1997. – 148 с.

Violetta Dutchak

THE PIONEER OF KOBZAR-ART IN CANADA

(The kobzar creativity of Paul Konoplenko-Zaporozetz)

The performance activity of Paul Konoplenko-Zaporozetz is considered in the paper, his research "Kobza and Bandura" is analyzed.

Лілія Пасічняк

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ В УКРАЇНІ XX СТОЛІТТЯ
(спроба типологічної класифікації)

Традиції українського народно-інструментального ансамблю, який сьогодні став невід'ємною складовою частиною духовного життя України, сягають глибоким корінням в багату своїми здобутками національну культуру.

Розвинена музична інструментальна культура слов'янських племен, які жили на території України, знайшла своє відображення в численних літературних джерелах (літописи, адміністративно-духовні документи, свідоцтва іноземних істориків, мандрівників тощо); пам'ятках образотворчого мистецтва (мініатюри, фрески, ікони); усній народній творчості (билини, пісні, казки, прислів'я) і т. ін. Проблеми розвитку інструментальної музики та ансамблевого виконавства слов'ян порушені в працях Вячеслава Розанова, Миколи Фіндейзена, Тетяни Гайдамович, Семена Левіна, Марка Зільберквіта, Хельмута Цераші, Володимира Попонова, Олександра Рігельмана та багатьох інших. Серед українських дослідників, що вивчали народно-інструментальне мистецтво України, слід назвати Миколу Лисенка, Климента Квітку, Гната Хоткевича, сучасних науковців – Михайла Хая, Ігоря Мацієвського, Андрія Гуменюка, Перекопа Іванова, Анатолія Іваницького.

Слід підкреслити, що в дослідженнях названих науковців знаходимо детальний аналіз створення та еволюції народних музичних інструментів, їх класифікацію на три основні групи: ударні, духові та струнні; зустрічаємо відомості про наявність численних ансамблів та їх роль у становленні українського музичного мистецтва. Небувалий розвиток ансамблевого виконавства у XX столітті зумовлений як історично-мистецькими, так і політико-ідеологічними причинами. Однак праці дослідників народно-інструментального мистецтва не висвітлюють питання класифікації народних інструментальних ансамблів XX століття у всій різноманітності їх функціонування, як єдиної системи наукового пізнання.

Актуальним сьогодні постає проблема розгляду процесу еволюції основних типів народно-інструментальних ансамблевих колективів упродовж XX століття та виявлення основних тенденцій, що спонукали до активізації цього процесу. Класифікація основних типів (однорідних, мішаних) ансамблів народних інструментів, виявлення особливостей і закономірностей розвитку репертуару ансамблевих колективів, аналіз їх виконавської діяльності, генезис та еволюція інструментарію цих ансамблів періоду XX століття – все це становить головні завдання наукового пошуку даного дослідження. Безумовно, що ці завдання в своїй основі виявляють корінні зв'язки з розвитком інструментального ансамблевого мистецтва попередніх століть, яке стало підгрунтям функціонування народно-інструментального ансамблевого мистецтва в XX столітті.

Основними складовими, що були рушійною силою та спонукали до спільного виконавства, створення засад колективної гри музикантів-інструменталістів можна назвати: музичний інструментарій, наявність певних умов суспільного та мистецького життя етносу, розвиток музичних жанрів і стилів і т. ін. Серед музичних інструментів, які користувались популярністю в народних інструментальних ансамблів минулих століть, були ударні (бубон, тарілки, барабан з мідною тарілкою, бугай, деркач, торохкало, дзвіночки, різноманітні брязкальця), духові (сопілка, дудка (коза), сурма, окарина та ін.), струнні (скрипка, цимбали). Старовинний український інструмент кобза-бандура, що належить до групи струнних інструментів, використовувався як сольний. Інструментальна народно-ансамблева музика до XX століття в основному була представлена ансамблями мішаного типу. В XX столітті відбулися суттєві зміни у використанні народних музичних інструментів в ансамблевому музикуванні українців. Поява удосконалених хроматичних конструкцій народних інструментів, створення цілих груп духових, струнних стало поштовхом до активного використання народного інструментарію в однорідних ансамблях. В удосконаленні ударних інструментів суттєвих змін не відбулось. У кінці XX століття в окремих ансамблях ("троїстих музиках") до груп ударних приєднуються: гітара-бас, ударна установка, гітара-ритм.

У зв'язку з суспільно-політичними процесами, що відбувались в Україні на початку XX століття, сталися певні зміни і в "політиці" побутування народного інструментарію серед українців. Мова йде про появу в інструментальному ансамблевому виконавстві України перших десятиліть XX століття таких інструментів, як: гітара, домра, балалайка, баян, акордеон. Популярності і розповсюдженості цих інструментів в Україні сприяло багато чинників. По-перше, концертні гастролі домро-балалаєчних оркестрів російських музикантів, зокрема оркестру Василя Васильовича Андреєва. По-друге, хроматична темперація гітари, домри, балалайки, баяна, акордеона дозволила поєднати ці інструменти як в однорідні, так і в мішані ансамблі. По-третє, впровадження навчання на цих інструментах в музичних закладах. По-четверте, доступність для початкового навчання, портативність, транспортабельність, дешевизна цих інструментів створили передумови їх масового поширення не тільки серед професіоналів, але й серед широкого кола любителів народно-інструментального ансамблевого мистецтва.

Найяскравішим виразником традицій ансамблевого музикування українців є "троїста музика". В українському побуті перші ансамблі "троїстих музик" виникли ще в XVI-XVII ст., коли серед музичних інструментів українців закріпилася скрипка. До XX століття в репертуарі народних інструментальних

ансамблів переважали пісні і танці в народно-імпровізаційній манері виконання. Винятком були ансамблі цехових музикантів (XVI-XIX ст.) та ансамблі оркестрових музикантів (XVIII-XIX ст.). "В їх репертуарі збереглися надзвичайно цікаві речі зі старих репертуарів поміщицьких оркестрів (наприклад, "На вихід Наполеона з Москви"), – пише Гнат Хоткевич в своєму монографічному дослідженні "Музичні інструменти українського народу" [1, с.33].

Традиція ансамблевого музикування мішаного типу продовжила своє існування і розвиток в XX столітті. Впродовж цього періоду відбувся процес змінності типів традиційних інструментальних ансамблів внаслідок декількох факторів: появи перших професійних закладів музичної освіти, активізації процесу вдосконалення народного інструментарію (бандура, ліра, цимбали, сопілка, домра, гітара, балалайка, баян) і налагодження його промислового виробництва; створення новітнього репертуару як за рахунок фольклорних зразків, так і завдяки активізації композиторської творчості (особливо в другій половині XX століття); розгортання активної концертної діяльності ансамблевих колективів, їх участі у фестивалях, республіканських, всеукраїнських та міжнародних конкурсах.

Новою тенденцією XX століття для ансамблевого виконавства став вихід на концертну сцену (численні фестивалі, конкурси, огляди художньої самодіяльності), започаткований ще з 1902 року Гнатом Хоткевичем. В другій половині 20-х років організовуються численні етнографічні концерти, де активну участь беруть "троїсті музики". Проведення республіканських та всесоюзних олімпіад, оглядів художньої самодіяльності в 30-х роках продовжують свою традицію в другій половині XX століття на всеукраїнських та міжнародних конкурсах. В репертуарі ансамблевих колективів переважають народні танцювальні та пісенні мелодії. Професійні ансамблі (друга половина XX століття) починають виконувати переклади творів композиторів-класиків та українських композиторів. Організатори ансамблів створюють власні оригінальні композиції для своїх колективів. Важливою подією для колективів народно-ансамблевого музикування мішаного типу став республіканський конкурс "Троїстої музики" (1970). Слід відзначити, що особливе місце в репертуарі виконавців-конкурсантів займала так звана "музика до слухання" (термін за Іваницьким), яка виконується в народній інструментальній практиці для забезпечення естетичних потреб слухача, індивідуальних смаків музиканта-виконавця. Як наголошує Анатолій Іваницький, "музика "до слухання" має мало спільного з традиціями концертного виконання: це або музика індивідуального споживання, або активний діалог із слухачами" [2, с.257]. На початку 90-х рр. XX-го століття надзвичайно поширеними ансамблями "троїстих музик" стали колективи у складі: гармонь і бубон або баян і бубон (центральні та східні області України). В їхньому репертуарі переважає різноманітна танцювальна музика.

З 2001 року на Івано-Франківщині був започаткований Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України "Родослав", участь в якому взяли численні мішані ансамблі народних інструментів. Це ще раз засвідчує популярність і функціонування народно-інструментального ансамблю в Україні.

Однією з тенденцій розвитку ансамблевого музикування мішаного типу XX століття є створення та концертна діяльність малих ансамблів при навчальних закладах, державних установах. Зустрічаємо згадки, що ще в 20-30-х рр. в Київській державній консерваторії "творчо працювала виконавська бригада студентів у складі септету народних інструментів" [3, с.47]. Серед інших слід згадати ансамблі на Дніпропетровщині в м.Новомосковську (30-ті рр.), у Київському музичному училищі (50-ті рр.), в Київському університеті ім. Тараса Григоровича Шевченка, на Українському радіо і телебаченні (кінець 50-х-початок 60-х рр.), у Київській державній консерваторії (70-ті рр.). У кінці 80-х рр. у Львівському палаці дітей та молоді був створений ансамбль "Дзвіночок", учасниками якого стали правнуки талановитого бандуриста Володимира Андрійовича Кабачка (бандура, сопілка, фортепіано). Ці колективи вели активну концертну діяльність, пропагуючи таким чином ансамблеве мистецтво серед широкого кола слухачів.

Характерною тенденцією ансамблевого виконавства мішаного типу XX століття стало утворення ансамблів з оркестрів, які розпалися, або при оркестрах як окремі виконавські одиниці. Ця тенденція бере свій початок ще з другої половини XIX століття, коли після скасування кріпацтва багато музикантів з поміщицьких оркестрів об'єднувались у невеликі інструментальні ансамблі. В 50-х роках XX століття при оркестрі Державного українського хору ім. Григорія Гурійовича Верьовки організовуються численні малі ансамблі, які беруть активну участь в концертних виступах оркестру хору: троїсті музики (1945, 50-ті, початок 80-х рр.), дует бандури і сопілки, троїста музика і сопілка, цимбали і сопілка, баян і сопілка та ін. На зразок організації ансамблів при оркестровій групі Державного українського народного хору, створюються подібні колективи в другій половині XX століття в Черкаському народному хорі, Закарпатському заслуженому народному хорі, Гуцульському, Буковинському, Прикарпатському ансамблях пісні і танцю, при оркестрі Музично-хорового товариства (1970-ті рр.) – сьогодні Державному оркестрі народних інструментів України. В репертуарі названих ансамблевих колективів, окрім кращих зразків української народної інструментальної музики, з'являються інструментальні твори класиків та сучасних українських композиторів (переклади, аранжування) та оригінальні композиції, зокрема: "Буковинський народний танець" Євгена Козака, "Українська рапсодія для скрипки" Петра Терпелюка, "Гуцулки" Володимира Овчарчина та ін.

Вищезгадані колективи в другій половині XX століття представили собою професійні мішані ансамблі, що утворили окрему галузь ансамблевого

виконавства XX століття у всій своїй різноманітності (склад учасників, інструментарію, репертуар) та єдиній спільності – це організація та діяльність ансамблів при великих колективах.

Сучасною тенденцією традиційного ансамблевого музикування стало поєднання інструментального та вокально-інструментального виконавства в одному колективі, що продовжує давні традиції української пісні та інструментальної музики. Таким прикладом є камерно-вокальний, фольклорний ансамбль "Веселі музики" Національної філармонії України (керівник Сергій Хитряков), організований у 1981 році, лауреат республіканських конкурсів та учасник багатьох міжнародних фестивалів.

Творчим здобутком останніх десятиліть XX століття в галузі народно-інструментального ансамблевого мистецтва стало збереження та відродження традицій виконавства на народних інструментах: лютня, колісна ліра, гудок, блокфлейта, ребек, скрипка, народна бандура, дуда. В місті Києві 1992 року був створений ансамбль давньої музики (керівник Костянтина Чеченя). Окрім виконання інструментальних творів, у репертуарі ансамблю є вокально-інструментальні композиції (солісти – Вадим Шевчук та Надія Боянівська).

Академізація народного інструментарію впродовж XX століття створила передумови виникнення нового типу ансамблевого виконавства, а саме – появи терміну і поняття камерного ансамблю в галузі народно-інструментального мистецтва.

В Музичній енциклопедії термін "камерний ансамбль" пояснюється як "група артистів, що виступають як єдиний художній колектив з виконанням камерної музики" [4, с.675]. В минулому твори камерної музики, як правило, виконувались в невеликих приміщеннях, були еталоном домашнього музикування (звідси і назва). Сам термін "камерна музика" утвердився в XVI-XVII ст. Перший інструментальний ансамбль серед українських композиторів був написаний Дмитром Бортнянським в 70-х роках XVIII ст. Ця традиція була продовжена наступними поколіннями композиторів і продовжує своє функціонування в творчості сучасних українських композиторів. У процесі розвитку цього жанру встановились певні традиції щодо типового інструментального складу колективу, який виконує оригінальні композиції, а саме: смичковий квартет, фортепіанне тріо, фортепіанний квінтет, квінтет духових інструментів та ін.

"Входження" народних інструментів в академічну сферу виконавських традицій камерно-інструментального виконавства піаністів, скрипалів відбулося завдяки багатьом чинникам: хроматизації народних інструментів, удосконалення їх конструкцій, професіоналізації освіти "народників", інтенсивному розвитку камерно-інструментальної творчості (розквіт якої припадає на останню третину XX століття), що призвів до появи численних високохудожніх творів різностильової орієнтації. Співпраця композиторів з виконавськими колективами, орієнтація творчого задуму на конкретний камерно-інструментальний ансамбль, на особливості виконавського стилю, технічні можливості, тембрально-колористичне трактування інструментарію активізували діяльність камерно-інструментальних ансамблів народних інструментів, стимулювали формування їх власної неповторної манери виконання.

В останні десятиріччя XX століття спостерігаємо переорієнтацію ансамблевих колективів у репертуарній політиці, пошук оригінальних форм спілкування з аудиторією, впровадження нових засобів виразності. Вдале поєднання удосконалених народних інструментів з фортепіано стало результатом творчих пошуків композиторів II половини XX століття. Багаточисельні композиції створені для бандури з фортепіано (Володимира Тилика, Миколи Сільванського, Юрія Олійника, Костянтина Мяскова, Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, Анатолія Коломійця, Володимира Зубицького, Богдани Фільц), для домри і фортепіано (Віктора Власова, Бориса Міхеєва, Валерія Івка, Віктора Усовича, Бориса Кравченка, Олександра Циганкова, Володимира Підгорного), для балалайки і фортепіано (Юрія Шишакова, Анатолія Кусякова, Володимира Веккера, Віктора Паніна), для баяна і фортепіано (Ігоря Шамо, Миколи Сільванського у співпраці з професором НМАУ ім. Петра Ілліча Чайковського Володимиром Безфамільновим, Миколи Різоля, Костянтина Мяскова, Альбіна Рєпнікова, Володимира Зубицького, Миколи Чайкіна), для цимбал і фортепіано (Валерія Полєвого, Дмитра Пшеничного, Олександра Незовибатька), для гітари і фортепіано (Олександра Іванова-Крамського, Ігоря Рєхіна, Якова Лапинського) та ін. На думку викладача кафедри камерних ансамблів Одеської Державної консерваторії ім. А.В.Нежданової Людмили Іванівни Повзун "в народно-інструментальному жанрі фортепіано порівняно недавно набуло статусу "обов'язкового" інструмента, що акомпонує", та водночас "стало справжнім учасником ансамблю з удосконаленими народними інструментами" [5, с.216-217].

Новітньою тенденцією народно-ансамблевого виконавства протягом останніх двох десятиріч XX століття стало утворення камерних ансамблів за участю баяна, акордеона, бандури у поєднанні з класичними інструментами: органом, струнним квартетом, скрипкою, віолончеллю, флейтою, альтом, ударною установкою. Спостерігаємо появу мішаних ансамблів, де об'єднані різні не лише за тембром, але і за специфікою звуковидобування інструменти: баян і бандура; акордеон і гітара; баян і домра; віолончель, акордеон, дві домри, кобза; дві скрипки, бандура, віолончель; бандура і гітара; струнний квартет, орган і бандура; бандура, струнні та ударні інструменти та ін. Для цих новітніх ансамблів написані оригінальні композиції Володимира Зубицького, Юрія Шамо, Софії Губайдуліної, Едісона Денісова, Ігоря Шамо, Альбіна Рєпнікова, Владислава Золотарьова, Торб'єрна Лундквіста, Віктора Власова, О.Грінберга,

Гліба Таранова, Олександра Щетинського, Алли Загайкевич, Кармелли Цепколенко, Віктора Степурка, Богуслава Мартіну, Ернеста Блоха.

Авангардні тенденції торкнулися і галузі камерної вокально-інструментальної музики, де використання баяна і акордеона в поєднанні з класичним інструментарієм можна визначити вже не як акомпонуючий інструмент, а рівноправно-солюючий (твори Людмили Самодаєвої, Кармелли Цепколенко, Олександра Щетинського та ін.) [6].

Сьогодні впевнено можна говорити про інтеграцію баяна, акордеона, бандури з класичним інструменталізмом, їхню спроможність бути провідниками сучасних ідей ансамблевого виконавства на народних удосконалених інструментах. Звернення композиторів до цього жанру приводить нас до висновку, що поява баяна, бандури (в поєднанні з класичними інструментами) в камерному ансамблевому виконавстві стала новим явищем музичного мистецтва на межі тисячоліть, що засвідчило їхнє визнання в традиційному академічному камерно-інструментальному виконавстві, а також, як пише професор НМАУ ім. Петра Ілліча Чайковського Микола Андрійович Давидов, – "художню багатомірність" застосування народного інструментарію на стику століть [7, с.15].

Найновітніші ідеї ансамблевого виконавства на народних інструментах – це використання народного інструментарію в різних складах джазово-інструментальних ансамблів, що органічно сполучаються з естрадними інструментами. Наприклад, бандура в ансамблі Романа Гриньківа, балалайка в ансамблі "Джаз-балалайка", домра у квінтеті "Браско", баян в типових ансамблях сучасної поп-музики (ВІА "Пісняри", "Бригада С", "ВВ" та ін.), новітні аранжування пісень естрадними співаками. Викладач Одеської Державної консерваторії ім.А.Нежданової Іван Дмитрович Єргієв стверджує, що "термін "модерн-акордеон" вводиться вперше в українському музикознавстві", і передумовою цього служить створення ансамблів, де поєднується акордеон (баян) з "електронікою, відео, світлом, співом, розмовою, танцем, рухом (різноманітні перформанси)" [8, с.68-69].

Прослідкувавши розвиток народно-інструментальних ансамблів, їх творчу діяльність впродовж XX століття (професіоналізація освіти, вдосконалення інструментарію та налагодження його промислового виробництва, створення новітнього репертуару, концертна діяльність, фестивалі, конкурси та ін.), можна визначити ряд тенденцій, що виявляють найсуттєвіші закономірності формування їх усталених та новітніх типів:

– продовжують існувати автентичні ансамблі народних інструментів;

– з'являються однорідні ансамблі народних інструментів, що стало здобутком музичного мистецтва саме XX століття;

– утворюються ансамблі при оркестрах;

– в другій половині XX століття спостерігаємо тенденцію виникнення оркестрів з ансамблів народних інструментів; зворотнім процесом впродовж

XX століття було утворення ансамблевих колективів з великих оркестрів, що розпалися з певних причин;

– створюються малі форми ансамблів як навчальні у вузах, в державних філармонійних установах як "концертні одиниці";

– впродовж XX століття відбувається процес камернізації народно-інструментального ансамблевого виконавства мішаного типу;

– з'являються новітні камерні ансамблі народних інструментів за участю класичного інструментарію;

– використовується народний інструментарій в різних складах джазово-інструментальних ансамблів та в типових ансамблях сучасної поп-музики.

Аналіз функціонування народно-інструментального ансамблевого мистецтва України впродовж XX століття та виявлення найхарактерніших тенденцій цього процесу дозволили класифікувати різноманітні форми спільного інструментального виконавства, виділивши основні типи:

I. За інструментарієм:

– однорідні;

– мішані, в яких підвидами можуть бути:

а) поєднання тембрально-споріднених народних інструментів (бандура і гітара – заслужений артист України Роман Гриньків та гітарист Ал ді Меола);

б) поєднання тембрально-споріднених народних і класичних інструментів за джерелом звуку (баян і флейта – лауреат Міжнародного конкурсу Юрій Федоров і соліст Національної філармонії Анатолій Коган);

в) поєднання тембрально-протилежних народних інструментів (баян і бандура – лауреати Міжнародних конкурсів подружжя Юрія та Людмили Федорових);

г) сполучення народних і класичних інструментів (акордеон і віолончель – заслужені артисти України Євгенія Черказова та Ганна Нужа).

II. За характером побутування:

– автентичні (в народному середовищі з використанням традиційної музики);

– професійно-академічні;

– самодіяльні колективи, як проміжний тип, що став перехідною ланкою між автентичним та професійно-академічним народно-інструментальним ансамблевим мистецтвом.

III. За репертуаром:

– професійні ансамблі народних інструментів;

– академічні народно-інструментальні ансамблі;

– камерно-інструментальні ансамблі;

– камерні вокально-інструментальні ансамблі;

– джазові та естрадні ансамблі з використанням народного інструментарію.

Все вищесказане приводить до загального висновку: удосконалення та розповсюдження народного інструментарію України впродовж багатьох століть та активізація цього процесу в XX столітті (професіоналізація освіти, налагодження промислового виробництва народних інструментів, активна композиторська творчість, організація конкурсів, фестивалів, випуск як методичної літератури, так і нотних збірників, проведення наукових конференцій) спричинили до становлення та розвитку різноманітних форм спільного інструментального виконавства.

Запропоноване дослідження аж ніяк не вичерпує теми ансамблевого виконавства на народних інструментах XX століття, зроблена нами лише спроба їх типологічної класифікації. У перспективі – розгляд проблеми удосконалення народних інструментів як передумови активізації ансамблевого виконавства в XXстолітті; впровадження класів, кафедр ансамблів народних інструментів у всіх ланках учбових музичних закладів України; еволюція репертуару ансамблевих колективів і його значення в розвитку та функціонуванні народно-інструментального ансамблевого мистецтва.

1. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х.: Держ. в-цтво України, 1930. – 290 с.
2. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К.: Муз. Україна, 1990. – 334 с.
3. Шамаєва К. З концертного життя Київської консерваторії (20-30-ті роки) // Укр. музикознавство, вип.25. – К.: Муз. Україна, 1990. – С.40-48.
4. Музыкальная энциклопедия // Гл. редактор Ю.В.Келдыш, М.: Из-во "Сов. энциклопедия", 1974. – С.671-975.
5. Повзун Л. Концертмейстер у співтворчості з виконавцями на академічних народних інструментах // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Вип.14. Кн.6. Музичне виконавство. – К., 2000. – С.208-218.
6. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між X та XI з'їздами Спілки композиторів України (1994-1999). – К., 1999.
7. Давидов М. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Вип.8. Кн.5. Музичне виконавство. – К., 2000. – С.7-15.
8. Єргієв І.Д. Мистецтво українського "модерн-акордеону" у світовому процесі // Матеріали Міжнародної наук. практ. конференції Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX-XXI століття. – К., 23-28 березня 2003. – С.68-71.

Lilya Pasichnyak

THE FOLK-INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN UKRAINE OF THE XXth CENTURY

(an attempt to typological classification)

The article bases on analysis of development of the folk-instrumental ensemble art of Ukraine of the XX-th century and research the general tendencies of development this kind of art that makes possible systematize the various of the folk-instrumental ensembles and determine the basic types of ensembles, their differentiation: depending upon the instrument taking part – of the same type or mixed – and upon the style and character of performing – folk-authentic, academic, amateur ensembles – and upon the repertoire – professional ensembles of the folk instruments, academics, chamber-instrumental ensembles, chambers vocal-instrumental ensembles, jazz and estrade ensembles where of the folk instruments take part.

Марта Шевченко

ЮРІЙ ФЕДЬКОВИЧ – ЗБИРАЧ І ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Юрія Федьковича – Осипа Гординського (8.08.1834, с. Сторонець-Путилів, тепер селище Путила Чернівецької обл. – 11.01.1888. Чернівці) знаємо найперш як талановитого письменника. "Буковинським кобзарем" назвав його Іван Франко. Великий Каменяр зокрема писав: "Осип – Юрій Федькович – се безперечно одна з найоригінальніших літературних фізіономій в нашій літературі. Так і здається, що природа гуцульської землі і гуцульської породи зложила в ньому що мала найніжнішого і найсердечнішого: чаруючу простоту й мелодійність слова, теплоту чуття і той погідний, сердечний і неколючий гумор, котрий так і лине до серця кожного слухача ..." [1, с.201].

Творча діяльність Юрія Федьковича напрочуд багатогранна. Він виступав як поет, прозаїк, драматург, перекладач, публіцист. Зокрема великий вклад в національно-духовне відродження вніс Юрій Федькович і як редактор першої української газети на Буковині, котра так і називалась "Буковина". Неоціненні його заслуги і в справі розвитку національного шкільництва. Він – автор першого "Букваря" для українських шкіл, який "вчив дитину любити рідну мову, знати свою історію, будив національну свідомість" [2, с.84].

Життєдайним джерелом натхнення для творчої праці загалом слугувала поетові усна народна творчість. З нею Юрій Федькович народився і виріс. Їй він до останніх днів життя залишався зобов'язаний своїми здобутками в красному письменстві. Особливо надійною супутницею митця була народна пісня, любов до якої він ввібрав ще з молоком матері.

Бо мене мати бай породила,
Де вірли воду пили,
Навчала мене бай співаночок
Сто двадціть і чотири.
Бо мене мати бай породила,
У поли край Дунаю.
Та й казала ми: співай, синочку,
Так як соловій в гаю, –

писав Ю.Федькович у одному зі своїх віршів "На добрий день" (1861).

Зрештою, в батьківській оселі письменника всі любили народну пісню. "Моя старша сестра – згадував митець, – знала незраховані казки і пісні руськонародні (в нас дома, натурально, лише по-руські бесідувано), а же ми ся обоє так дуже любили, то я, хлопчиком бувши, раз у раз при неї ся забавляв, і всі такі співанки і казки поперейняв" [3, с.43].

© М.Шевченко

Усна народна творчість мала величезний вплив на літературну діяльність Буковинського кобзаря. З її скарбниці він черпав сюжети, образи, теми, ідеї, художні засоби... Наприклад, для переважної більшості ранніх поезій ("На добрий день", "Дністер", "Виправа в поле", "У Вероні", "Вечором" та ін.) зразком слугували народнопісенні мотиви і ритми. А народнопісенний коломийковий розмір залишився основним у всій поетичній творчості.

До речі, із добротворчою фольклорною стихією був нерозлучний не лише сам митець. Нерозлучними з нею були і його герої. У багатьох поемах, баладах, оповіданнях, повістях і драмах вони є активними носіями народного гумору і сатири, народної пісні. Так, в одну лише п'єсу "Сватання на гостинци" художник вмонтував 12 народних пісень різного змісту.

Використання фольклорно-етнографічного матеріалу в художніх творах допомагало Ю.Федьковичу правдиво відтворювати дух епохи, в якій відбувались ті чи інші події, глибше проникати у внутрішній світ героїв-персонажів і досліджувати їхні характери. Важко собі уявити розвиток сюжету в оповіданні "Штефан Славич" без пісні "Ой летіла зозулечка понад море в гай" або оповідання "Серце не навчити" та "Безталанне кохання" без пісні "Ой засвіти, місяченьку, да й ти, зоре ясна!". Причому, відзначає О.Романець, "ілюструючи тексти народних пісень, до того ще й інколи з нотними записами мелодій, або вказівками на який голос співається пісня, тлумаченням змісту і захопленою оцінкою краси цих пісень твори Ю.Федьковича, крім прямого свого призначення, виконували ще й іншу функцію – вони у певних випадках заступали собою друковані збірки пісень, яких тоді (та й навіть пізніше) не мала Буковина" [4, с.19].

У творчій діяльності письменника пропаганда української народної пісні була нерозривно пов'язана з її збиранням. Цій благородній справі Ю.Федькович віддав майже все своє свідоме життя. Митець уважав "за святу повинність кожного чоловіка, що народність свою любить", збирати "неоціненні сокровища фольклору, зокрема пісні, і сам особисто використовував кожну нагоду, аби записати кожну почуту пісню" [5, с.21].

Про Юрія Федьковича як про збирача, дослідника та популяризатора усної народної творчості написано не так уже й багато. Тому подальше вивчення цієї важливої теми допоможе глибше пізнати багатогранну діяльність Буковинського кобзаря, а у її контексті збагнути масштаб його творчої особистості – як самобутнього майстра слова і мислителя.

Юрія Федьковича як фольклориста і етнографа високо цінував Іван Франко. Він називав його "буковинським лірником" [1, с.264]. Як "невсипущого робітника в царині пропаганди народної пісні" відзначав Ю.Федьковича Осип Маковей [3, с.44]. На "сумлінність найвищого ґатунку збирацької роботи Буковинського кобзаря" вказував відомий публіцист Тит Ревакович [6, с.35].

Про величезне значення фольклорно-етнографічної діяльності Ю.Федьковича писали сучасні дослідники В.Лесин, М.Нечиталюк, В.Полєк, О.Романець, О.Криштанович [7, с.79-85; 8, с.108; 9, с.173-176; 4, с.7-26; 5, с.21-22].

Неабияку наукову цінність становлять також чисельні спогади близьких друзів, знайомих Буковинського кобзаря, з яких постає яскравий образ пристрасного любителя народнопісенної творчості (Кость Горбаль, Юрій Семанюк, Осип Цурковський, Мелітон Бучинський та ін.) [10, с.132-133; 11, с.380; 10, с.464; 10, с.373].

Говорячи про Юрія Федьковича як про збирача та пропагандиста української народної пісні, слід сказати, що в цьому плані він мав блискучу, як на той час, фахову підготовку, був грунтовно обізнаний із фольклорними працями М.Максимовича, В.Залеського, Ж.Паулі, "Віком" І.Головацького, "Записками о Южной Руси" П.Куліша, "Чумацькими піснями" І.Рудченка, збірниками історичних та політичних пісень М.Драгоманова, "Записками Юго-Западного отделения Императорского географического общества" та ін.

Що ж найбільше цікавило Буковинського кобзаря – збирача усної народної творчості? Передовсім, обрядова поезія (скажімо, вивченню і дослідженню весілля він віддав понад 20 років життя). Весілля Ю.Федькович вважав однією з найпрекрасніших перлин усної народної творчості. Письменник склав збірку "Ладовних пісень разом з мелодіями", розглядаючи її не стільки як спробу поетичних сил "на так дуже для співака труднім поли старослов'янської поезії", а більше як засіб відновлення і збереження чарівних народних звичаїв та обрядів. "Ручу, – писав Ю.Федькович Богданові Дідицькому, – що хто раз солодкі голоси ладовниї чув, а ще не зовсім серце закаменіле має, той певне при жалісливім "Ладо! Ладо!" слізи обітре, бо єго душу обгорне краса старослов'янського духа і тих часів, коли на світі ще гаразд було" [4, с.24].

Плідно працював письменник і над записами щедрівок, колядок, вбачаючи в них сучасників "честь, а наших праотців славу". Зокрема колядки вважав "дорогою пам'яткою для кожного русина" [4, с.186]. Тексти цієї групи склали збірник "Колядник руского народа. Зібрав і зладив Ю.Федькович". Частина цих записів видавалася окремою брошурою "Рускі церковні і народні коляди і щедрівки для охоти і забави усіх руских колядників, а Богу во честь і славу. Зладив Юрій Федькович". Брошура побачила світ у Львові 1873-го року [12, с.32]. Друге видання вийшло 1885 року.

Наступна збірка, яку 1878 року поет уклав і упорядкував із пісень на релігійну тематику, називалась "Руский лірник" [4, с.25]. Із числа календарно-обрядової поезії Ю.Федькович зробив також запис творів жниварських пісень, що виконувалися під час "Меланки" [13, с.661-676]. Упорядкував збірку жниварських пісень, але вона до нас не дійшла. Про її існування знаємо лише

зі слів О.Маковея. "До старань поета віддати народові його пісні, відомі йому споконвіку, але тепер упорядковані і доповнені Федьковичем, треба зачислити і його збірку під заголовком "Руский женчик", яка пропала, а мала, як видно із заголовка, на меті женців і жнива, – сим разом хоч і не свята, але важний час у життю селян" [3, с.480].

Та найціннішою серед народнопісенних збірок "буковинського соловейка" треба вважати велику рукописну книгу під назвою "Найкращі співанки руского народа на Буковині. Зібрав Юрій Федькович". Зберігається вона у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України. В ній любовно переписані тексти 95 жовнірських та родинно-побутових пісень.

Вищеназвана народнопісенна збірка друком так і не з'явилась. Правда, спроби видати її були. І лише 1968 року записи з "Найкращих співанок руского народа на Буковині" вийшли окремою книжкою у видавництві "Музична Україна". Записи упорядкували і склали О.Дей та О.Романець. вступна стаття О.Романця [15, с.7-221]. Хоча перед тим окремі пісні із рукописного збірника використовував у своїх художніх творах сам автор, зокрема рекрутські та жовнірські, а декілька було опубліковано у виданнях "Буковина в піснях" та "Юрій Федькович" [16, с.30-35; 17, с.244-248].

До речі, рекрутським та жовнірським пісням Буковинський кобзар приділяв величезну увагу. Як колишньому офіцерові Австро-Угорської армії нелегке жовнірське життя-буття було добре відоме, а мотиви солдатських пісень – близькі й дорогі. Незадовго до своєї смерті Ю.Федькович випустив у світ окремий збірник під назвою "Пісні жовнірські з голосами". Він відкривається такими словами: "Рускі вояки!.. Співайте! А єсли вам ся книжечка буде до сподоби, то ми вам з радної душі і другу, і трету, і четверту постараємо. Лиш співайте, вояки!

Аби наша пісня і слава
Повік гомоніла,
І нас далі зігрівала,
Як доси нас гріла!"

[4, с.11-12].

Відомо, що як збирач усної народної творчості Юрій Федькович відзначався високими фаховими здібностями. По-перше, сам прекрасно співав, знав силу-силенну пісенних творів. Батько Марка Черемшини Юрій Семанюк згадує: поет "одного разу у церкві в Путилові так сильно заспівав, що усі гудзики у його кабаті були потріскали і попадали на землю, наче їх ножницями обтято" [11, с.380].

Але знав талановитий майстер слова не лише буковинські пісні. "При бесіді, – засвідчує Осип Цурковський, – зійшов він на наші народні пісні і став деякі співати. Голос його був тихий, але дуже чутливий, милий, тонкий, який

більше-менше у всіх наших гуцулів подибуємо. Відтак просив мою сестру, щоби що заспівала, і не міг налюбуватися, почувши єї пісні. При сій нагоді виразився, що подільскі пісні о много красші, як гуцульські, котрі більше монотонні, – і для доказу переспівував одні і другі" [3, с.464].

І, по-друге: фольклорист володів музичною грамотою, записував не тільки пісенні тексти, але й мелодію до них. Звідси і випливає така живописна мелодійність його оригінальних поетичних творів, до яких дуже часто зверталися українські композитори, і серед них такі відомі, як О.Нижанківський, С.Людкевич, Я.Лопатинський, Д.Січинський, М.Вербицький, І.Воробкевич... Так, О.Нижанківський озвучив поезії Ю.Федьковича "Гуляли", "Золоті зорі". М.Вербицький – "Гей, по горі". А кому не відома пісня, написана на слова Ю.Федьковича Станіславом Людкевичем "Пою коні при Дунаю"? Дуже часто звертався до творчості Буковинського кобзаря Ярослав Лопатинський. На його слова композитор написав цілу низку романсів, і серед них донині великою популярністю користується твір "Нічліг".

Часто-густо музику до власних віршів складав автор. Всі знаємо дотепну, перейняту запорізьким гумором пісню "Як засядем, браття, коло чари..." Але не всім відомо, що автором і слів, і музики цієї пісні є Юрій Федькович.

Музичні твори Буковинського кобзаря включені до збірок, стають предметом аналізу музикознавців, залучаються до репертуару хорових колективів (в першу чергу, Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю), вокальних ансамблів та солістів [18, с.18-22; 19, с.129-131; 20, с.122-123; 21, с.90].

Навдивовиж багатогранною вирисовується постать Юрія-Осипа Федьковича як невтомного збирача, популяризатора та пропагандиста усної народної творчості. Нинішньому поколінню дослідників духовної культури українського народу, його історії є чому навчитися у таких сподвижників, яким був Буковинський кобзар. Він дав нам взірець глибокого наукового проникнення у фольклорний процес, теоретичного осмислення нових явищ у народній поезії, передбачення закономірностей їхнього розвитку. Словом, дав взірець самовідданої праці, створивши своєрідний поетичний літопис життя українського народу.

Свій рідний український народ митець любив пристрасно, знав його душу, його болі, мрії і сподівання... І свято вірив у його світле майбутнє. "Я наш народ цілком серцем люблю, і душа моя віщує, що його велика доля жде", – писав поет [22, с.18-19]. Це слова, котрі стали пророчими.

Подальші наукові розвідки фольклористичної діяльності Ю.Федьковича бачаться у жанровій класифікації записаних письменником пісень, у конкретизації сюжетів і образів, виокремленні специфічних регіональних ознак тощо.

1. Франко І. Твори в 20-ти томах. – К., 1955. – Т.17. – С.201, 264, 661-676.
2. Солонинко В. Педагогічна діяльність Юрія Федьковича // Радянська школа. – 1988. – №1. – С.84.

3. Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича. – Львів, 1910. – С.43, 44, 480, 464.
4. Романець О. Збирач перлин народних // Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича. – К., 1968. – С.19, 7-26, 24, 186, 25, 11-12.
5. Криштанович О. Юрій Федькович – фольклорист // Українська мова і література. – 2001. – Березень (ч.12). – С.21, 21-22.
6. Ревакович Т. Причинки до біографії Осипа Федьковича // Зоря. – 1888. – №2. – С.35.
7. Лесин В. Дві поеми Федьковича про цісарську рекрутчину // Юрій Федькович. Статті та матеріали. – Чернівці, 1959. – С.79 – 85.
8. Нечиталюк М. Буковинський кобзар. – Львів, 1962. – С.108.
9. Полєк В. Джерело живої води. До 150-річчя з дня народження Юрія Федьковича // Вітчизна. – 1984. – №8. – С.173-176.
10. Горбаль М. Життєпис Осипа Юрія Гординського Федьковича. – С.132-133, 464, 373.
11. Семанюк Ю. // Черемшина М. Твори. – К., 1960. – С.380.
12. Рускі церковні і народні коляди і шедрівки для охоти і забави руских колядників, а Богу во чесь і славу. Зладив Юрій Федькович. – Львів, 1873. – С.32.
13. Опрацьовані Ю.Федьковичем пісні про Меланку були передруковані І.Франком // Франко І. Твори в 20-ти томах. – К., 1955. – Т.1. – С.661-676.
14. Найкращі співанки руского народа на Буковині. Зібрав Ю.Федькович // Фонд 58, од. збер.66, арк.152.
15. Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича. – К.: Музична Україна, 1968. – С.7-221.
16. Буковина в піснях. – Чернівці, 1957. – С.30-35.
17. Юрій Федькович. Статті та матеріали. – Чернівці, 1959. – С.244-248.
18. Співає Буковина. Хорові твори з репертуару Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю. – К., 1973. – С.18-28.
19. Хрестоматія української дожовтневої музики. Видання друге. Виправлене і доповнене. – К., 1976. – С.129-131.
20. Ой у лузі червона калина. Пісні Українських Січових Стрільців. – Львів: Світ. 1990. – С.122-123.
21. Гей, там на горі, Січ іде... Збірка пісень Січових Стрільців. – Луцьк, 1992. – С.90.
22. Нечиталюк М. Буковинський кобзар // Федькович Ю. Твори в двох томах. – К., 1984. – Т.1. – С.18-19.

Marta Shevchenko

YURIY FEDKOVYCH – UKRAINIAN MUSICAL FOLKLORE'S COLLECTOR AND EXPLORER

The studio "Yuriy Fedkovych – Ukrainian musical folklore's collector and explorer" studies Y.Fedkovych's folklore – collecting experience and influence of folksong creation on his literary activity.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Дарія Кецало

ТЕОРЕТИКО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Наукове осмислення минулого української культури є актуальним завданням мистецтвознавства. Серед малодосліджених і науково обґрунтованих тем на сьогодні залишається музична культура Галичини кінця XIX – початку XX століття, її науково-педагогічні творчі здобутки, незважаючи на окремі дослідження вітчизняних музикознавців висвітлити здобутки тогочасних мистців. Адже тільки в останні десятиріччя стало можливим повне використання заборонених архівних матеріалів, наукових досліджень. До вищезазначених тем можна віднести і педагогічну спадщину композитора-музикознавця С.Людкевича, праці якого охоплюють широкий спектр питань – від організації музичного виховання до укладання музичних посібників, від естетичного аспекту цієї справи до науково-теоретичних розробок. І до всіх цих сфер педагогічної діяльності С.Людкевич підходить із глибоким знанням справи, вважаючи, що музичне виховання в школах має мати наукову основу та бути спрямоване на формування національно свідомого підростаючого покоління. Різнобічний аналіз джерельної бази започаткованого нами дослідження свідчить, що впродовж усього життя композитор віддає чимало сил вихованню талановитої молоді, вкладаючи в цю справу глибоке розуміння проблем не лише особистісного розвитку обдарованих дітей, а й розвитку музичної культури рідного народу в цілому.

Насамперед відзначимо, що педагогічну діяльність С.Людкевич започатковує вже в 1901 році, після закінчення філософського факультету Львівського університету і як викладач української мови та літератури в гімназіях Львова і Перемишля. Опанування глибокими спеціальними знаннями слугувало підґрунтям для музично-педагогічної праці, яка розгорталася і як діяльність композитора, і як музикознавця. Тож педагогічна спадщина С.Людкевича викликає неабиякий інтерес, будучи важливою частиною його музикознавчих досліджень.

Зупинимося на аналізі окремих здобутків С.Людкевича, які дійшли до нас завдяки збереженим працям і є цікавими в аспекті започаткованого дослідження. Маємо на увазі статтю "Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові" (1902 р.), в якій композитор-педагог чи не вперше звертає увагу суспільності на необхідність створення музичного навчального закладу, який би готував професійних музикантів із місцевого населення. Відрадно, що в 1903 р. С.Людкевич бере активну участь у створенні такого закладу – Вищого музичного інституту імені М.Лисенка у

© Д.Кецало

Львові. З приводу його відкриття композитор зазначає: "...З малої музичної школи, що почала свою діяльність у трьох кімнатах... з трьома учительками фортепіано та одним скрипки, зріс Музичний інститут, незважаючи на воєнну хуртовину та післявоєнну кризу, в найповажнішу нашу музичну установу вже не локального, а краєвого характеру, яка претендує на музичну консерваторію та успішно конкурує з найповажнішими музичними консерваторіями в Галичині й державі" [1]. Як бачимо, громадська, композиторська й педагогічна діяльність дали очікуваний результат, а відкритий за участю С.Людкевича інститут став першим українським вищим навчальним закладом [4]. Навколо нього в подальшому об'єднуються кращі творчі сили краю: А.Вахнянин, Ф.Колесса, Р.Сімович, В.Барвінський, М.Колесса, Н.Нижанківський та інші, які гідно репрезентували українське музичне мистецтво не лише в Галичині, а й далеко за її межами. Яскравим прикладом цього є створення в 20-30 рр. на базі Інституту філій у багатьох містах Галичини, зокрема в Стрию, Станіславі, Дрогобичі, Перемишлі, Бориславі, Самборі, Коломиї, Яворові, Золочеві.

Повернемося до постаті С.Людкевича, який на той час творчо діє не лише як композитор, диригує у хоровому товаристві "Львівський Боян", а й займається видавничою діяльністю в журналі "Артистичний вісник", вміло поєднуючи все це з педагогічною роботою. Власне нею композитор займався більшу частину свого життя. Водночас поряд з підготовкою музикантів-професіоналів, С.Людкевич чимало сил віддає музично-естетичному вихованню школярів. Починаючи з 1901 року, композитор глибоко вивчає методику проведення уроків музики, вивчає репертуар музичних занять, аналізує стан підготовки вчителів музики для народних шкіл тощо. Про широку зацікавленість композитора визначеними проблемами свідчать його часті виступи на сторінках тодішньої преси, а саме: в журналах "Артистичний вісник", "Боян", "Muzyka w szkole", "Українська музика", газеті "Діло" тощо.

У своїй теоретичній і практичній діяльності С.Людкевич опирається на багатющі традиції української музичної педагогіки. Композитор особливо виокремлює для себе твори Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Якова Степового та ін. С.Людкевич виділяє Михайла Вербицького, Ізидора Воробкевича, Віктора Матюка, Анатоля Вахнянина, Остапа Нижанківського, Дениса Січинського, Нестора Нижанківського, Філарета Колессу, які більшу частину свого творчого обдарування віддали музичному вихованню дітей. Такою різносторонньою діяльністю композитори заклали основи музично-естетичного виховання в Україні, невтомно турбуючись про музичну освіту національно свідомого підростаючого покоління.

З огляду на вище сказане відмітимо, що найвизначнішою у галузі музичної педагогіки стала діяльність Станіслава Людкевича. Адже його педа-

гогічні дослідження охоплюють широкий спектр питань: від організацій музичного виховання до укладання теоретичних посібників, від естетичного аспекту цієї справи до науково-теоретичних розробок.

Не можемо не відзначити, що до всіх окреслених сфер в педагогічній діяльності С.Людкевич підходить із глибоким знанням справи, вважаючи, що музичне виховання в школах повинно мати наукову основу і спрямовуватися на формування національної свідомості в молоді.

С.Людкевич по-своєму визначає ієрархію важливості завдань в царині музичного виховання. Так, за першочергове він розглядав видання спеціальних співаників, які не лише навчали б дітей основам нотної грамоти і сольмізації, але й відігравали б важливу роль у їх патріотичному вихованні загалом. На той час вже було видано чимало співаників, і ними почасти компенсувався брак педагогічної літератури такого типу. Тут ми маємо на увазі перші посібники, що видані рідною мовою, в яких народна творчість використовувалась як основний дидактичний матеріал. С.Людкевич вважав, що співаники і посібники повинні широко застосовуватися у практиці музичного виховання школярів задля активного формування їх національної самосвідомості.

До числа найважливіших на той час належали такі: збірник Д.Січинського "152 патріотичні і народні пісні" (1903 р.); "Збірник народних і патріотичних пісень на дитячі голоси" (1904 р.), виданий як додаток до дитячого журналу "Дзвіночок"; посібники В.Матюка "Руський співаник для шкіл народних" і додаток до нього – невеликий підручник музичної грамоти "Малий катехиз музики"; посібник Я.Ярославенка "Співаник народних пісень" (у двох частинах, 1910 р.) і його "Пісенник "Торбана", популярний серед шкільної молоді; посібники Ф.Колесси "Українські народні пісні у триголосному викладі" (1925 р., два випуски), пісенник "Співаймо! Збірничок пісень на два голоси для шкільної молоді" (1926 р.) для молодшого і середнього шкільного віку, "Шкільний співаник" (у двох частинах 1925 р.) та інші.

Як засвідчують наведені нами в переліку назви, їх характерною особливістю є тісний зв'язок з народнопісенною творчістю. Тематику пісень теж здебільшого підібрано з урахуванням інтересів дітей, які визначалися їх віковими та національними особливостями, а відтак – це дитячий фольклор, що має глибокий виховний зміст.

На підставі здійсненого нами аналізу вміщених у збірках творів, виділяємо й таку їх характерну рису, як дотримання принципів доступності й послідовності у викладі матеріалу. Підтвердженням для подібного висновку слугує той факт, що для написання музичних посібників композитори, здебільшого єдині автори, глибоко усвідомлювали, що боротьба за музичну освіту в умовах майже повної безграмотності українського населення Галичини може

бути успішною лише за умови широкого застосування народної творчості. Їхню заслугу вбачаємо в тому, що вони змістом своїх співаників і спрямованістю практичної діяльності невтомно боролись за викладання в школах рідною мовою, роблячи вагомий внесок у спільну боротьбу прогресивної інтелігенції за демократизацію тодішньої української школи і суспільства в цілому.

На зламі століть С.Людкевича хвилюють проблеми видання музичних посібників, розкриті ним у статті "Наші шкільні співаники" (1905 р.). Композитор-педагог подає різнобічний аналіз музичного виховання в народних школах, визначає заходи для покращення викладання музики і співу, пропонує для використання на уроках цілу низку дидактичних матеріалів тощо. Особливо переконливо автор підкреслює виховну роль співу. Ось як він пише з цього приводу: "Спів є однією з потреб навіть не зовсім музикальної дитини. Значення співу у вихованні має полягати в розвитку слуху, голосу, зміцненні враження поетичного образу, про який говориться в пісні, чим формується також почуття і розуміння краси. Через пісню дитина запам'ятовує звороти бесіди, характеристичні вислови, а тим розвивається пам'ять і полегшується наука рідної мови" [5].

У статті чітко означена глибина розуміння композитором впливу співу на різнобічне виховання дітей. Водночас рівень освіти в народних школах, який був очевидно незадовільним, викликає обурення в композитора через відставання методики викладання музики стосовно інших шкільних предметів.

С.Людкевич вбачав головні причини занепаду музичного виховання у відсутності необхідної кількості досвідчених музикантів-педагогів, підручників, недосконалому застосуванні методики викладання, а також браку повноцінного дидактичного матеріалу для уроків музики. Такий стан композитор пояснював і обмеженістю мети та завдань музичного виховання дітей у тогочасних умовах.

Особливо гостро відчувався брак спеціалістів у початковій школі, де викладання музики велося на низькому рівні. С.Людкевич з цього приводу писав: "У нас мало музикантів-педагогів, а та невелика кількість, яка має педагогічний досвід, вважає зайвим прийти на допомогу початковій народній школі, застосовувати свої творчі і практичні знання для вироблення методики викладання елементарного співу". І далі він наполягав на тому, що вчитель у школі "вже на перших кроках навчання повинен знати не тільки чого вчити своїх учнів, але і для чого їм потрібна наука співу, а також, як легше і доступніше подати йому цю науку". Відсутність методики спонукає кожного вчителя зокрема вигадувати свої методи "дуже сумнівної дидактичної вартості", які на практиці переважно дають негативні результати і створюють необхідність пошуку нових методів. Тому автор робить висновок, що у нас "стільки методів, скільки учителів" [5].

Як бачимо, С.Людкевич справедливо вважав головним фактором незадовільного стану музичного виховання дітей недосконаліть, а почасти й відсутність методики викладання в загальноосвітній школі. Виходячи з реалій тогочасної школи, автор статті ставить вимогу про якнайскоріше створення "методичного підручника науки співу в народних школах". На його думку, він мав би стати підмогою для вчителів, а також давав дітям відповідний матеріал[1]. С.Людкевич наголошував, що на даний час таких підручників не було, але він закликав не забувати заслуги тих композиторів, які вже намагалися створити подібні методичні посібники.

Особливо хочемо виокремити розгляд композитором питань про зміст дидактичного матеріалу співаників. Він відстоює думку щодо необхідності введення в процес шкільного навчання зразків народнопісенної творчості. Ось як наприкінці своєї статті про шкільні посібники пише С.Людкевич: "Першою і найпривабливішою умовою доброго народного співаника є те, щоб його матеріал був взятий безпосередньо з народного джерела, з народних пісень" [5].

Окрім спеціальних посібників, С.Людкевич велику увагу приділив змісту й організації справи музичного виховання, закладаючи підгрунтя для відповідної музичної теорії. З таких позицій композитор розглядав проблеми музичного виховання в статті "Організація музичного виховання". Він вперше визначив рівень музичної освіти на 4-х її етапах: в народних школах; у середніх школах і семінарах; у високих і фахово-музичних школах; у "Просвіті".

Автор не лише критикував стан співу і музики в народних школах, а й відразу запропонував дві умови, які, з його погляду, могли б зарадити в даній справі:

– піднесення вимог до музичних кваліфікацій народних учителів до стану, який є у німців або чехів;

– видання повних збірників з текстами для вжитку науки співу в народних школах [2, с.298].

Незадовільним С.Людкевич вважав і стан музичного виховання в середніх школах, який спричинився "необов'язковістю науки співу і музики". З його погляду, "заповнити цю прогалину мали планово влаштовані для всіх учнів

[1] Одинокий підручник d'Arma Dietz'-а є, який припоручений міністерством і шкільною краєвою радою, в теоретичній частині доволі вичерпуючий, – однак додаток практичних вправ (на 1,2,3 голоси) складає виключно польські пісні. Для Русинів залишився хіба (нині одинокий) "Учебникъ початковыхъ ведомостій музики и спеву" І.Кипріяна, та він обмежений лиш теоретичним матеріалом, доволі непрактичний та з пристарілою ультра-"руською" номенклатурою. При тому, хоч це має бути підручник співу, то про людські голоси та найелементарніші засади співу нема і згадки.

музичні передачі, особливо по радіо". Однак вони вирізнялися лише пізнавальним характером і "не могли замінити живого плекання музики і співу" та взяти на себе весь тягар проблем музичної освіти. І тут С.Людкевич вказує на низький рівень підготовки вчителів музики, а також на брак літератури, зокрема, хорової: "...творів, складених і пристосованих відповідно для потреб школи, на мішані, мужеські й дитячі хори" [2, с.295].

Хочемо зазначити, що музичне виховання у вищих фахово-музичних школах автор статті не аналізує. Він лише пише про те, " ...що там плекається тільки спеціальне фахове знання для вибранців". У полі зору композитора завжди переважали турботи і невідкладність всезагального музичного розвитку, що актуалізує його спадщину в сьогоденні.

Найстаршою культурно-освітньою установою, яка охоплює широкі маси народу, С.Людкевич називає "Просвіту" і визначає такі головні напрями її роботи в музичному вихованні:

– "засновування і плекання просвітянських хорів і оркестрів";

– "виховування відповідних диригентів для тих гуртків";

– "влаштовування музичних курсів диригентів, збірних концертів хорів і оркестрів";

– "засновування музичних бібліотек, збирання та видавання придатного для хорів та оркестрів репертуару" [2, с.295-296].

Відтак вважає, що в цій справі є необхідною підтримка і допомога фахівців. Наприкінці статті автор відверто закликає до створення і вироблення в практиці "плану" рідного музичного навчання всіма можливими засобами, і гаяти часу не варто, "бо кожне опізнення цієї праці робить її труднішою і складнішою" [2, с.298].

Джерельна база дослідження свідчить, що питання музичного виховання дітей композитор-педагог розвиває і в інших своїх статтях та оприлюднює у багатьох виступах. Етапним моментом з цього приводу є його виступ на першому українському педагогічному конгресі в 1935 році. Так, звертаючись до музикантів-професіоналів, С.Людкевич закликає їх "включитися в роботу по музично-естетичному вихованню різних верств населення, створювати необхідні підручники для навчання співу, основані на народній пісні, забезпечувати шкільні хори відповідним репертуаром, надавати допомогу в організації духових оркестрів, хорів, курсів для диригентів" [2, с.144]. Композитор наголошує на думці, що музика не особиста справа, а загальнолюдська потреба, яка вже в древні віки вважалася важливим фактором навчання і виховання. А надалі вже в своїй доповіді С.Людкевич говорить, що справжній митець повинен бути не тільки "служителем муз", а й громадянином-патріотом, який бореться за політичні права свого народу.

Окрім шкільних співаників, на той час відчувалася нагальна потреба й у різних теоретичних посібниках. Отож логічно, що С.Людкевич намагався ліквідувати цю прогалину, створивши дотично до ситуації, що склалася, два посібники. Перший з них – підручник з теорії музики "Загальні основи музики" (1910 р.), який вийшов друком у Коломиї 1921 року і тривалий час слугував чи не єдиним посібником для учителів музики. Відтак він широко застосовувався в роботі шкіл, які потребували літератури такого типу. Про це автор згодом напише так: "Віддавна відчувається у нас постійна потреба доброго, відповідного сьогоднішнім вимогам підручника для навчання основних, загальних відомостей з теорії музики" [3]. А відсутність посібників, необхідність яких гостро відчувала шкільна молодь, композитор назвав "волаючою несправедливістю. Подолати її хоча б частково вважаю я своїм обов'язком" [3].

Отож свій обов'язок композитор вбачає у створенні "енциклопедичного підручника основних відомостей про музику, придатних для науки в музичних, а також в середніх школах", висловлюючи впевненість, що він "повинен хоча б частково заповнити прогалину в нашій музичній літературі, поки час і більш щасливі умови не дозволяють створити міцну наукову основу для нашої музичної культури" [3].

Підручник композитора складається з передмови, вступу, чотирьох частин ("Ритміка", "Систематика", "Забарвлення тону", "Музичні форми") та словника музичних термінів. У ньому автор подає елементарні відомості з теорії музики, гармонії та контрапункту, описує особливості голосового апарату, аналізує музичні форми (від найпростіших – мотиву, фрази, речення, періоду до циклічних, поліфонічних і великих вокально-інструментальних форм).

Особливо хочемо відзначити, що у підручнику С.Людкевича "Загальні основи музики" вже синтезовані основні положення музичної науки" з метою пропаганди знань, перш за все, серед шкільної молоді і любителів музики. Посібник С.Людкевича прислужився багатьом поколінням музикантів Галичини, був настільною книгою-помічником для вчителів музики.

Виділимо також такий підручник С.Людкевича для музичного виховання дітей, як "Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу" (1930 р.). В ньому збережено дидактичний принцип поступовості викладу матеріалу, доцільність якого автор вбачав, опираючись на здібності дітей та рівень їх сприйняття. Основним навчальним матеріалом посібника є народна пісня та уривки з творів В.Моцарта, Л.Бетховена, Дж.Верді, Е.Гріга, Ф.Шуберта, П.Чайковського, М.Лисенка, К.Стеценка та інших. Використання художніх музичних зразків свідчить про те, що С.Людкевич розглядав роботу над розвитком слуху та інтонацією не як механічні вправи, а як необхідний зв'язок з певним характером звучання, тембровим забарвленням, звуковисотністю та ритмом. В посібнику для навчан-

ня автор наводить близько 220 різноманітних вправ та прикладів, подає 11 графічних зображень схем для тактування тощо. Як бачимо, дотримання композитором основних принципів дидактики було цілком виправданим, що, власне, очевидно доведено його педагогічним хистом.

Огляд теоретико-педагогічної спадщини С.Людкевича переконує, що композитор завжди творив не лише як педагог-теоретик, а і як практик. Він повною мірою не лише розумів необхідність загальної музичної освіти, а й зробив очевидний внесок у теоретико-методичний розвиток означеного аспекту виховання. В своїх працях композитор відстоював пріоритет за музичним вихованням, закликав до фаховості та високопрофесійного підходу в цьому процесі, що й досі не втрачають своєї актуальності. Як композитора, педагога, громадсько-культурного діяча С.Людкевича опосередковано характеризує цілісність його теоретично-дослідницької діяльності.

1. Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С.П.Людкевича: Зб. статей / Упор. М.Загайкевич. К.: Музична Україна, 1979. – С.189-190.
2. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / Упор. З.Штундер. – Львів, 2000. – Видавництво М.Коць. – Том ІІ. – С.254-344.
3. Людкевич С. Загальні основи музики. – Коломия, 1921. – С.104.
4. Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові // Діло. – 1902. – Ч.239.
5. Людкевич С. Наші шкільні співаники // Артистичний вісник. – Ч.9-10. – 1905 – С.92-94.

Daria Ketsalo

STANISLAV LJUDKEVYCH'S THEORETICAL AND PEDAGOGICAL INHERETANCE

Stanislav Ljudkevych is one of the central figures in the Halych cultural-public process of the first part of the 20th century, who not only understood the necessity of the general musical education but also made an obvious contribution into this affair by his theoretical and practical activity.

Мирон Вовк

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ

Навчання гри на музичному інструменті – складний об'ємний та багатогранний процес. Але головною метою – поряд з формуванням виконавчих умінь і навиків – є розвиток музичних і загальних здібностей студента. Проблема здібностей досліджувалась і далі вивчається вченими як одна з головних властивостей людини. Однак при розгляді шляхів дослідження проблеми здібностей в педагогіці і психології викристалізовуються напрями, пов'язані з вияв-

© М.Вовк

суспільно-історичної сутності здібностей, і їх залежність від соціальних умов вивчення механізму здібностей через аналіз структури і принципи їх формування; дослідження в більш вузькому напрямку специфіки їх прояву і формування в певних видах діяльності (психолого-педагогічний аспект, пов'язаний з розробкою в педагогіці конкретних шляхів і методів їх розвитку).

Значну роботу щодо вивчення вищезгаданих напрямів провели вітчизняні вчені. В працях С.Л.Рубінштейна, Б.М.Теплова, Б.Г.Ананьєва, К.К.Платонова, В.Н.Мясіщева, Г.С.Костюка представлені глибокі наукові дослідження, обґрунтування і аналіз людських здібностей.

Положення про взаємозв'язок здібностей з діяльністю конкретизує і розвиває фундаментальну концепцію Л.С.Виготського про соціальну природу людської психіки і є головною в теорії здібностей. С.Л.Рубінштейн в своїх дослідженнях переконує, що розвиток особистості, на відміну від набутого досвіду, оволодіння знаннями, вміннями і навичками – це і є розвиток її здібностей. Він доводить, що загальна обдарованість і спеціальні здібності доповнюють одне одного, і перша проявляється в спеціальних здібностях.

У своєму дослідженні ми намагались, використовуючи науково-теоретичні надбання вітчизняних вчених, звузити проблему до розвитку музичних здібностей майбутнього вчителя – виконавця. Мова йде не лише про психолого-педагогічні і методичні аспекти підготовки, але й інтелектуальний розвиток майбутнього вчителя, поєднання його аналітично-синтетичних процесів з музично-виконавською діяльністю студента, забезпечуючи таким чином більш якісну підготовку майбутнього вчителя-музиканта. Саме комплексний підхід у вихованні вдумливого, знаючого педагога і професійного музичного виконавця забезпечить підготовку майбутнього спеціаліста.

Аналізуючи музичну обдарованість майбутнього вчителя, слід виділити її загальний і специфічні структурні компоненти. На погляд дослідника Б.М.Теплова, обдарованість варто розглядати з двох позицій: як індивідуально-психологічні особливості, необхідні для музичної діяльності та інших видів людської діяльності, так особливості, необхідні виключно для одного конкретного виду музичної діяльності. Якщо музичний слух необхідний для виконання, творення і сприйняття музики, то така особливість, як воля, потрібна лише для виконавської діяльності. Важливою рисою психології видатних музикантів-композиторів є вміння емоційно поринати в захоплюючий їх зміст і зосереджувати на ньому свої внутрішні душевні сили. Природа творчого захоплення дуже тісно переплітається з проблемою уваги, яка в психологічному аналізі особистості музиканта посідає досить важливе місце. Ця особливість проявляється не лише в умінні ізолювати себе в потрібний момент від зовнішніх перешкод, але й повертатися до творчого процесу після вимушеного тими чи іншими обставинами

відриву від нього. На думку дослідника психології музичних здібностей Б.М.Теплова, професійним музикантом може бути людина з великим духовним, інтелектуальним та емоційним змістом. Оскільки музика – це своєрідний засіб спілкування з людьми, то, щоб говорити засобами музики, необхідно не лише володіти цією мовою, але і мати що сказати. Щоб розуміти музичну мову у всьому її змісті, потрібний достатній запас знань, який виходив би за межі самої музики, а також достатній життєвий і культурний досвід. "Людина, що присвятила себе мистецтву, повинна бути особою великого розуму і великого почуття" [1, с.51].

Торкаючись проблеми музичної обдарованості, слід нагадати і про такий структурний компонент, як музикальність, що необхідний для будь-якого виду музичної діяльності. Переживання музики як вираз певного змісту є ознакою музикальності, а здатність емоційно реагувати й відчувати її може характеризуватись як основа музикальності. Однак існує й інший бік даного питання. Щоб емоційно переживати музику, перш за все, необхідно сприймати звукову канву для усвідомлення виразного змісту музики і відчувати ритмічні, гармонічні зміни, що комплексно впливають на цілісність сприйняття змісту даного твору. Саме ці дві сторони музикальності називають емоційною і слуховою, які в своєму поєднанні забезпечують диференційоване сприйняття музики.

Аналізуючи результати експериментальних досліджень музичних здібностей К.Сішора, Г.Ревеша, Б.Ендрюса, Т.Коппа, бачимо, що Б.Ендрюс і Т.Копп намагаються повністю відкинути проблему музикальності як неіснуючу, інші вважають, що музикальність вимагає певних фізіологічних досліджень і що вона властива кожній нормальній людині, а її якісне вдосконалення в розумінні музичного знання і вміння є завданням навчання і виховання [1, с.61]. На думку дослідника цієї ж галузі Ф.Брентано, музичне переживання як таке криється безпосередньо в людській природі, звідси і висновок, що нормальна людина, по суті, повинна бути музикальною [1, с.61].

Подібну позицію займає швейцарський педагог Є.Віллємс, доводячи, що музикальність властива всім людям без винятку.

У кожній дитині закладено основні музичні елементи, такі, як здатність рухатись, слух, емоційність, інтелект. У процесі музичного виховання дітей важливо не "насаджувати ці елементи ззовні, а розвивати їх зсередини, в них самих, таким чином звільняючи їх ...творчі сили" [2, с.34]. Тому, вважає Є.Віллємс, музикальність як внутрішня властивість психіки за сприятливих умов може бути розвинена у всіх дітей.

Про елементарну наявність музикальності пишуть сучасні музиканти-педагоги Є.Ліпська [3, с.88], Є.Башич [4, с.44]. На їх думку, музикальність – це загальнолюдська властивість психіки, яка вимагає до себе особливої уваги і

формується в процесі цілеспрямованого спілкування з музикою. Однак рівень музикальності у людей неоднаковий, що позначається на ефективності його прояву в окремих осіб у різних видах діяльності.

Більш глибокі й обгрунтовані погляди на природу музикальності знаходимо в композитора М.Римського-Корсакова. Він не відкидає об'єктивного значення "даних від природи", "елементарних музичних здібностей", але визначальну роль у музичному розвитку дітей відводить навчанню. На думку композитора, інтенсивність розвитку музичних здібностей у різних людей протікає по-різному, оскільки, крім "даних від природи", вони вимагають подальшого формування, яке проходить у процесі музичної освіти [5, с.51].

Однак, декларуючи необхідність масового музичного виховання, ми не завжди бачимо дотримання цього принципу, а, мотивуючи неоднаковим рівнем музичних задатків і можливостями їх прояву в різних дітей, інколи недооцінюємо необхідність початкового розвитку музикальності незалежно від того, будуть чи не будуть ці діти надалі "музикантами". Якщо випадково серед дітей виявиться майбутній великий композитор або музикант, то ми не зуміємо відкрити його до тих пір, поки ця дитина не отримає можливості займатися музикою і знаходити в ній радість.

Навчання гри на музичному інструменті – складний і багатогранний процес. Однак викладач повинен мати на увазі, що поряд із формуванням інструментальних умінь та навичок головною метою є розвиток музичних і загальних здібностей студента.

Викладач повинен чітко усвідомлювати, що спеціальні здібності не існують ізольовано, а органічно пов'язані із загальними, і їх розвиток підпорядковується єдиним закономірностям, які викладач повинен добре розуміти і враховувати у своїй роботі. Існує багато тлумачень щодо визначення поняття здібностей. Б.М.Теплов, Г.С.Костюк, досліджуючи здібності, трактують їх як поняття ансамбль або синтез людської властивості, що відповідає вимогам діяльності і забезпечує високі досягнення в ній.

Здібності не зводяться до суми знань, умінь і навичок, а є взаємозумовленими: з одного боку, здібності виступають як передумова оволодіння знаннями, вміннями, навичками, з іншого, – у процесі цього оволодіння і здійснюється їх формування.

Людські здібності пов'язані не лише з конкретним характером людської діяльності, а й з розвитком психічних процесів – сприймання і мислення. Це означає, що в структуру здібностей входять як вроджені задатки, так і психологічні якості й особливості людини в їх розвитку і вдосконаленні.

Звичайно, що перетворення цих властивостей у здібності можливе за умов цілеспрямованої діяльності. Вони не можуть формуватись просто так, для їх

розвитку в індивіда існують внутрішні умови, здібності непередбачені, не існують у готовому вигляді ще до розвитку людини, а розвиваються в ньому "в процесі його взаємодії з речами і предметами, продуктами історичного розвитку" [6, с.127].

На думку психолога-дослідника в галузі пам'яті, сприймання, мислення С.Л.Рубінштейна, розвиток особистості, на відміну від накопичення досвіду, оволодіння знаннями, вміннями і навиками, – це і є розвиток його здібностей.

Обдарованість людини визначається діапазоном нових можливостей, які розкриває реалізація наявних [7, с.227]. Існує співвідношення загальної обдарованості і спеціальних здібностей, які мають взаємне проникнення, і загальна обдарованість проявляється в спеціальних здібностях [8, с.15]. В основних положеннях досліджень здібностей Б.М.Теплов близький до теоретичних концепцій С.Л.Рубінштейна, і саме він зумів довести, що велику роль у їх розвитку відіграє діяльність, у якій здібності не тільки проявляються, але й формуються, і вони не можуть виникати поза відповідною, конкретною діяльністю [9, с.4].

Як бачимо, як С.Л.Рубінштейн, так і Б.М.Теплов не лише закладають теоретичні основи, але й вказують шляхи цілеспрямованого розвитку і виховання здібностей. Однак якщо Б.М.Теплов розглядає властивості типів вищої нервової діяльності як елемент структури вроджених задатків, то А.Н.Леонтьєв вважає, що вони являють собою "природні здібності", розвиток яких залежить від активного їх спрямування у сферу діяльності" [10, с.10]. Б.Г.Ананьєв розширює підходи до проблеми здібностей, наголошуючи, що обдарованість – це готовність до розвитку в різних напрямках, а тому є основою для появи і розвитку спеціальних здібностей в умовах того чи іншого виду діяльності людини. Притому причинно-наслідкові зв'язки між видом діяльності і спеціальними здібностями змінюються в процесі розвитку людини: практичний досвід у певній галузі породжує спеціальні здібності, які, в свою чергу, стають "внутрішньою силою його наступного розвитку". Підкреслюючи зв'язок здібностей з розвитком особистості, Б.Г.Ананьєв стверджує, що здібності є проявом творчого розумового розвитку, а не просто накопичення знань новаторських позицій щодо них [6, с.127]. Поняття загальної обдарованості наповнюється не лише інтелектуальними, але й мотиваційними і мотиваційно-особистісними складовими, а сама обдарованість характеризується як цілісний прояв здібностей у діяльності і мірою інтегрованості окремих здібностей у діяльності [11, с.20].

В.Н.Мясіщев, А.Н.Ковальов та інші, досліджуючи здібності, акцентують увагу на тому, що у їх визначенні опускають поняття нахилів та інтересів, які є не лише первинним проявом індивіда і свідчать про наявність здібностей, але й про емоційно-вольове і вибірково-позитивне ставлення до діяльності [9, с.4].

У свою чергу інтерес, як емоційно-позитивне ставлення до того чи іншого виду діяльності, є основою формування нахилів і спрямованості особи.

Він стає рушійною силою лише в тому випадку, коли має не епізодичний, а все більш і більш постійний характер, насичується ускладнюючою системою знань, яка визначає рух інтересу, його глибину і ширину [12, с.92].

Звертаючись до питання підготовки майбутніх вчителів – інструменталістів, бачимо, що специфіка інструментального виконання полягає в тому, що вивчення художнього твору студентом і всі пов'язані з ним процеси мислення виникають з переживань виконавця і є невід'ємним від нього. "На думку В.В.Медушевського, – музика, глибоко пережита людиною, впливає на всю його свідомість і, створюючи певний настрій, активізує пізнавальні процеси, стає мотивом навчальної діяльності" [13, с.55].

Специфічна особливість гри на інструменті полягає в тому, що процеси мислення відбуваються у період виконавської роботи над твором, студент у процесі практичної діяльності оперує музичним матеріалом. При цьому проходить не тільки глибоке проникнення в музику, але і логічне пізнання власне виконавського процесу, способів виконавської майстерності. Саме взаємозв'язок музичного мислення і діяльності створює важливу у виконавській роботі основу для комплексного підходу до навчання і розвитку студентів-інструменталістів. Відповідно в основу інструментальної підготовки студентів теорія розвиваючого навчання ставить розвиток "музичного розуму", а на основі вирішення цього завдання здійснюється й емоційне усвідомлення образного світу творів, що вивчаються, оволодіння комплексом музичних умінь і навиків, необхідних для його виконавського впровадження [14, с.18].

Вирішення цих питань слід шукати в самому процесі навчання – в такій його організації, щоб досягти не просто якогось певного розвиваючого ефекту, а ефекту максимально вагомого. "У цьому напрямку, на думку Л.В.Занкова, повинні спрацьовувати концептуальні установки теорії на збільшення обсягу репертуару і підвищення темпів його вивчення, поглиблення теоретичних знань і перехід від пасивних репродуктивних способів діяльності до розвитку творчої ініціативи і самостійності студентів" [9, с.42].

Поповненню обсягу репертуару і прискоренню темпів його вивчення сприяють такі форми роботи, як читання з листа, ескізне розучування музичних творів. Інтенсивний розвиваючий вплив їх полягає в тому, що вони:

– забезпечують подачу збагаченої і різнохарактерної інформації, яка поповнює багаж знань студентів, збільшуючи і розширюючи їх професійні горизонти;

– забезпечують емоційний підйом, що виникає у процесі ознайомлення з новою музикою і сприяє якісному покращенню процесів музичного мислення;

– вимагаючи уваги до цілісного усвідомлення звукового образу, формують здатність до цілісного сприйняття, створюють основи для інтуїтивного мислення;

– підтримуючи спроби переборювання випереджаючих технічних труднощів, сприяють інструментально-виконавському росту.

Головна мета виховання у студентів активності і самостійності полягає в поступовому і послідовному "самоусуненню" викладача, заміні прямого, безпосереднього керівництва відносним. Тому викладач повинен знаходити в роботі зі студентом "лише відправні точки для власних пошуків студента, постійно збільшуючи їх долю в роботі, стимулюючи власну ініціативу майбутнього вчителя" [15, с.42].

Прояв самостійності студентів у інструментальних заняттях може бути різноманітним і різноплановим. Це вміння орієнтуватися в незвичайному музичному матеріалі, скласти переконливу та інтерпретаторську "гіпотезу" і готовність самому знайти правильні шляхи, необхідні прийоми і засоби реалізації художнього задуму; здатність критично осмислити та оцінити результати своєї виконавської діяльності [16, с.73].

При підготовці майбутнього вчителя-інструменталіста завдання викладача полягає в залученні студента до самостійної пізнавальної діяльності і творчого пошуку, в необхідності навчити його ефективно та раціонально працювати. Лише тоді він зможе набути самостійності мислення, методів роботи, самопізнання і вміння досягти мети, яку Г.Г.Нейгауз назвав зрілістю – "порогом, за яким починається майстерність" [17, с.194]. Саме такий підхід звужує рамки безпосередньої участі викладача, розширює сферу духовного впливу студента, піднімає рівень його творчості, закріплює віру в себе, приносить задоволення від самостійного відкриття.

Теорія розвитку студента-інструменталіста визначається тим, що в ній знайдено і розкрито шляхи перетворення дидактичних принципів розвиваючого навчання в реальну практику виконавської підготовки майбутнього вчителя.

Всі ці форми і спроби роботи взаємопов'язані і сприяють ефективному розвиткові музично-інтелектуальних здібностей, творчої самостійності й активності студента.

Вище наведене підводить до нового кола проблем розвиваючого навчання, що торкаються підготовки самого вчителя і пов'язані із завданням подальшої розробки і конкретизації підготовки студентів-інструменталістів. Тут важливо визначитись, яких принципових норм повинен дотримуватись студент, щоб у своїй майбутній педагогічній діяльності міг реалізувати ідеї музичного розвитку дітей, а також цілеспрямовано готуватись до цього у стінах вузу [18, с.79]. Перш за все він повинен:

– знати, якими засобами розвивати загальні і музичні здібності в процесі навчання виконавській грі;

– як використати особистий потенціал учня (знання, мислення, інтереси), щоб технічна робота була більш ефективною;

– уявити, якими якостями повинен володіти він сам, які власні здібності вдосконалювати, які професійно-педагогічні вміння формувати.

Головна складність у тому, що практика викладання музінструменту у вузах має власну, чітко визначену специфіку, яка пов'язана із спрямованістю на розвиток виконавської майстерності студентів, водночас вона мусить бути моделлю їх майбутньої педагогічної діяльності і давати конкретні педагогічні орієнтири.

Для цього викладач вузу повинен розкрити для студента перспективи реалізації його здібностей у виконавському класі, обгрунтувати і підтвердити на практиці можливість поєднання загальнорозвиваючих методів навчання з формуванням технічних вмінь і навиків, а також розвинути в майбутнього вчителя інтерес до особистості школяра, переконати у перевазі особистісного підходу до його розвитку.

Для самого студента-музиканта важливими є його цілеспрямованість на вирішення певних навчально-виховних завдань і готовність до їх реалізації, розуміння необхідності і поєднання із завданнями формування власної виконавської майстерності. Саме вміння здійснювати цей взаємозв'язок і повинен бути закладений у всьому процесі вузівської підготовки вчителя музики та розвиватись в умовах педагогічної практики і майбутньої професійної діяльності.

1. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Педагогіка, 1985.
2. Остроменский С.Л. Формирование музыкального познания. – Кишинев: Просвещение, 1998.
3. Lipska E. Metodyka wychowania musycznego. – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzychne, 1971.
4. Башич Э. Ребенок, музыка, воображение. – М.: Учпедгиз, 1970.
5. Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки: В 6 т. – Пб., 1911.
6. Ананьев Б.Г. Очерки психологии. – Л.: Знание, 1945.
7. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. – М.: Просвещение, 1946.
8. Ковалев А.Г. Психология личности. – М.: Просвещение, 1970.
9. Мясищев В.Н. О связи склонностей и способностей. – Л.: Наука, 1962.
10. Леонтьев А.Н. О формировании способностей. – Л.: Наука, 1980.
11. Шадрыков В.Д. Развитие и диагностика способностей. – М.: Наука, 1991.
12. Самарин Ю.А. К вопросу о проявлении и соотношении способностей и интересов в школьном возрасте (склонности и способности). – Л.: Высшая школа, 1962.
13. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М.: Музыка, 1993.
14. Цыпин Г.М. Развитие учащегося – музыканта в процессе обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1975.
15. Занков Л.В. Дидактика и жизнь. – М.: Просвещение, 1968.
16. Мельнштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. – М.: Наука, 1983.
17. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1958.
18. Тарасова К.В. Онтогенезис музыкальных способностей. – Л.: Наука, 1962.

Myron Vovk

THE SPECIFITY OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL ABILITIES OF THE FUTURE TEACHER

Given publication touches upon the problem of future teachers' gift for music. Various approaches to the revealing of creative initiative and independence in searches are suggested in the article.

The author analyses the interaction of the intellectual, emotional and music – performing functions in the process of mutual work of and student, and future teacher performer and pupil. Also the author points out the ways and perspectives of realization of the most up-to-date tendencies in performance class of the future music teacher.

Марія Будз

МІЖПРЕДМЕТНІ ЗВ'ЯЗКИ ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-ПРОФЕСІЙНОГО НАВЧАННЯ У КЛАСІ СПЕЦІАЛЬНОГО ТА ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

У сфері вищої музичної освіти сучасна педагогічна думка обстоює питання необхідності інтеграції форм і методів наукового та творчо-виконавського навчання і відповідно цілеспрямованої діяльності студентів. Такий інтеграційний процес найбільш оптимально відповідає нинішнім гуманітарним, мистецьким концепціям підготовки майбутніх фахівців, зокрема художніх професій, спроможних здійснювати самостійну поліфункціональну творчу діяльність.

У науково-методичній літературі останніх років висловлюється стривоженість стосовно назрілої проблеми музичного закладу – порушення розумної міри співвідношення між навчальними курсами, розрізненості викладання суспільних наук, історії мистецтва, музично-історичних та музично-теоретичних предметів, що перетворюється на звичайну багатопредметність.

А це, у свою чергу, потребує перегляду змісту наявних навчальних програм, підвищення їх наукової новизни, узагальнення передового досвіду та впровадження його у практику, а також вимагає подальшої розробки теоретичних питань підвищення рівня викладання у вузі, виходячи з комплексного принципу у постановці всього навчально-виховного процесу.

Серед завдань, що випливають з цього, нам видаються особливо важливими й актуальними пошуки нових шляхів активізації навчального процесу за рахунок оптимізації способів здобуття знань. І одним із них повинен стати принцип міжпредметних зв'язків: всі дисципліни вузівської програми мають бути органічно пов'язані між собою та доповнюватися у процесі музично-професійного навчання.

© М.Будз

Курс фортепіано (основний та додатковий інструмент) служить однією з важливих ланок комплексного формування музично-виконавського розвитку студента. Окрім формування професійних піаністичних навичок, даний курс має на меті озброїти студентів як досконалим знанням певних творів, так і вмінням орієнтуватися у виконавсько-стильових тенденціях та закономірностях різноманітної музики.

Спеціальне і загальне фортепіано, як одна з фундаментальних дисциплін єдиної програми вищої музичної освіти, вивчається студентами протягом 6-9 семестрів. У той же час на інші дисципліни, крім фаху на виконавських кафедрах, відводиться не більше 4-х семестрів. Тому курс фортепіано може відігравати значну роль в активізації всього процесу навчання, саме за рахунок використання принципу міжпредметних зв'язків.

Отже, мета нашого дослідження – використання у курсі спеціального і загального фортепіано багатосторонньої, систематизованої інформації, викликаної міжпредметними зв'язками, яка успішно реалізовується у рамках діючого навчального плану. Здійснення взаємозв'язків не вимагає додаткового навчального часу, а, навпаки, економить його і відкриває великі резерви підвищення організованості та ефективності всієї вузівської роботи.

Ряд вітчизняних авторів вказує на перспективність для розвитку музичної педагогіки здійснення глибоких органічних міжпредметних зв'язків. Деякі науковці пропонують певні шляхи пошуку зв'язку між колом дисциплін, спрямованих на виховання спеціаліста-інструменталіста [1, 2, 3]. Зокрема, Н.Смоляга [4, с.16] радить виявляти спільність в основах різноманітних навчальних предметів, у взаємодії спеціальності з курсами історії музики і музично-теоретичних дисциплін враховувати єдність мети навчання. Л.Алексєєва, В.Жданов [5] закликають ширше використовувати в структурі музично-теоретичних дисциплін відомості із сфери виконавського мистецтва, розвивати методи аналізу змісту музики.

У вітчизняній періодиці обговорювався запропонований наприкінці 80-х років проект О.Демченка [6, с.89] щодо перебудови навчальних планів на основі єдиної системи історичної та теоретичної освіти фахівця, зорієнтованої на проблеми стилю та інтерпретації, на розвиток творчого мислення. На думку автора нової концепції, саме принцип історизму, покладений в основу курсів, здатний стати об'єднуючим стрижнем для здійснення міжпредметних зв'язків у процесі професійного становлення музиканта.

Вказуючи на негативні наслідки розрізненого вивчення різноманітних гуманітарних та загальномузичних предметів (відсутність у випускників вузу, як правило, чіткої орієнтації у хронологічній співвіднесеності не лише суспільно-історичних та художніх явищ, але, й, скажімо, паралельних, процесів у віт-

чизняній та зарубіжній музиці), О.Демченко [6, с.89] пропонує побудувати навчальний процес так, щоб освоєння матеріалу всього освітнього циклу проходило у синхронному розгортанні від витоків до сучасності.

У запропонованій концепції синхронізованої системи навчання О.Демченка є деякі спірні моменти. Однак в основі своїй модель паралельного вивчення історичної епохи в різних аспектах – гуманітарному, загальнохудожньому, музично-історичному та музично-теоретичному – має багато позитивного. Вона має сприяти не лише становленню музичного професіоналізму майбутнього фахівця, а й дає поштовх творчому розвитку музиканта-інструменталіста.

Отримуючи комплексне уявлення про цілісний і послідовний розвиток музично-історичного процесу в його зв'язках із загальноісторичним та загальнохудожнім процесами, студент зможе вільно оперувати необхідною йому художньою та філософсько-етичною, чуттєвою та понятійною, життєвою та науковою інформацією. Подібне навчання стане не просто набуттям ерудиції, а виховуватиме вміння самостійно мислити та встановлювати нові суттєві зв'язки з іншими сферами людської діяльності.

К.Ушинський говорив, що "розум є не що інше, як добре організована система знань" [8, с.24], формування якого нерозривно пов'язане з всебічним і спеціальним ростом знань, з умінням нове знання включити в попередню систему знань і гнучко перебудувати її в зв'язку з накопиченням нових фактів, а також із здатністю до широких узагальнень явищ, які не пов'язані між собою прямолінійним зв'язком. Природно, що без добре налагоджених міжпредметних контактів цю складну проблему не вирішити.

Гідним прикладом для запозичення може служити досвід Б.Л.Яворського – відомого музиканта-просвітителя, який, працюючи у 20-х роках XX ст. у дитячій професійній школі Києва, уперше в музичній педагогіці практично втілив принцип міжпредметних зв'язків у своїй діяльності. "Музика, – говорив Яворський, – єдина ухвальна інстанція...". "Те, що є загальним і для фортепіано, і для скрипки, і для людського голосу, повинно служити принципом конструювання життєвого процесу музичної освіти" [9, с.120]. Він рекомендував один і той же твір вивчати за допомогою різних видів діяльності – його співали хором, потім диригували, інсценізовували, оркестрували, аранжували, аналізували. Завдання студентів зводилося до того, щоб на практиці встановити подібність і відмінність у принципах інтерпретації творів та виявити взаємозалежність між різними видами літератури і мистецтва. Даний принцип "координаційних зв'язків" здатний викликати і організовувати такі творчі сили студентів, про які вони самі і не підозрювали. Істотним є той факт, що диригенти-хормейстери відбирали саме ті твори, які, по-перше, давали яскраву уяву про музику видатних композиторів різних історичних епох, по-друге, конкретний аналіз яких було зроблено на заняттях з теорії музики та естетики.

Процес виховання гармонійно розвинутого спеціаліста зобов'язує викладача вузу вийти за "цехові" рамки викладання ним тієї чи іншої дисципліни в галузі як **суміжних, близьких**, так і **неспоріднених** дисциплін (музика – філософія – театр – література – образотворче мистецтво). Різні ідеї, естетичні уявлення і знання, здобуті студентом у процесі навчання, повинні в кінцевому результаті скластися у єдину систему його гуманітарного світогляду.

У курсі спеціального і загального фортепіано бажано використовувати режисерські навички студентів. Режисерське мислення сприяє образно-асоціативному сприйняттю музичного твору, а також засвоєнню важливих для музиканта-виконавця принципів режисерської роботи над сценічним твором. Режисерське "бачу – чую" музичних образів в їхньому драматургічному розвитку, знання методів режисерської роботи (розкриття "підтексту через текст", "надзавдання", реалізація їх методом "фізичних дій" та ін.) – все це може стати вдячним матеріалом для активізації образного мислення студента на різних стадіях роботи над музичним твором.

У системі власне музичних дисциплін, що вивчаються студентами на мистецьких факультетах, головна роль у плані найтіснішого зв'язку з курсом фортепіано належить профілюючим предметам **музично-виконавського і музично-теоретичного циклів.** До них відносяться, перш за все, курс **диригування** та курс **аналізу музичних творів**, який узагальнює знання сольфеджіо, історії, теорії музики, гармонії, поліфонії.

Плодотворний вплив музично-виконавських і диригентських дисциплін на курс фортепіано проявляється, головним чином, в єдності методології виконавської творчості і принципів роботи над музичним твором – від початкового сприйняття і осягнення образного змісту до наступного поглиблення і конкретизації при "озвучуванні", а потім, на заключній стадії, – коли студент прагне втілити свій виконавський задум.

Викладач курсу фортепіано повинен культивувати "диригентський" підхід до аналізу твору як уміння "вивчати його нотний запис, як диригент вивчає партитуру не тільки в цілому (це перш за все).., але і в деталях", вміння "виділити головні і другорядні елементи музичної мови", "особливо уважно зупинитися на вирішальних моментах твору... на основних віхах формальної структури" [7, с.134].

Диригентський підхід важливий уже з перших кроків "озвучення" на фортепіано музичного твору: в умінні домагатися чіткості образних, музично-слухових уявлень і слухового самоконтролю звучання. Диригентський принцип проявляється і при цілісному втіленні виконавського задуму, у чіткому відчутті його художньої цілеспрямованості, вольового, диригентського "посилу", в усвідомленій ритмічній організації твору у часі, в тембро-динамічному співвід-

ношенні голосів по вертикалі, в інтонаційній виразовості розвитку голосів по горизонталі, у відчутті структурної чіткості елементів форми.

Художній рівень виконавської творчості студентів у класі фортепіано в значній мірі визначають теоретичні та практичні знання, набуті ними в курсах теорії і історії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії та особливо в курсі аналізу музичних творів.

Актуалізація знань усіх суміжних дисциплін, які вивчає студент (загальнонаукових і музичних), відбувається в класі фортепіано постійно і головним чином при виконавській роботі. Проте найбільша взаємодія цих знань здійснюється в процесі опанування художньо-образним змістом твору. При цьому історико-художні дисципліни сприяють художньому сприйняттю, а спеціальні музичні предмети, які досліджують безпосередньо матеріал твору, дозволяють проникнути в образний зміст, у єдність змісту і форми твору, розкриваючи закономірності його музичної мови і структури.

В процесі "емоційного пізнання" музичного твору на перший план висувається ряд художніх, соціальних, естетичних і етичних проблем, які пов'язані з розкриттям теми (програми) і поетичної ідеї твору, з його жанрово-стилістичними особливостями, історією та епохою його створення, художнім напрямком та індивідуальним стилем композитора.

Звідси постає важливість у музично-професійному вихованні студентів у класі спеціального і загального фортепіано **комплексного методу виконавського аналізу музичного твору**, який ніби "фокусує" знання багатьох загальнонаукових, гуманітарних дисциплін, а також провідних предметів музично-професійного циклу.

Оскільки необхідність виконавсько-педагогічного аналізу фортепіанного твору виникає уже з перших занять, а предмет аналізу музичних творів – лише на останніх курсах, викладач класу фортепіано, розвиваючи художнє і музичне мислення студента, активно залучає і доповнює теоретичні знання протягом спільної творчої роботи.

У сучасному музикознавстві простежується тенденція зближення теорії музики з естетикою і філософією, що позитивно позначається і на удосконаленні методології "цілісного" аналізу музичного твору (в плані художнього впливу музично-виразових засобів – композиторських, а також і виконавських). Це спонукає викладача курсу фортепіано активно використовувати у педагогічній практиці найбільш суттєві праці з аналізу музичних творів.

Як відомо, значне місце в музично-піаністичному вихованні майбутніх фахівців займає такий важливий розділ курсу фортепіано, як **поліфонія**. Прелюдії і фуги з поліфонічних циклів Й.С.Баха (ДТК, I та II т.т.), Д.Шостаковича, В.Бібика, М.Скорика служать матеріалом для розкриття багатства художнього змісту у філософсько-естетичному та історичному планах; для виявлення багатосторонніх зв'язків цих творів з культурою та мистецтвом сучасних їм епох і для оцінки їх сьогоднішнього сприйняття. Порівняльний метод вивчення поліфонічних циклів наочно розкриває особливості різних композиторських стилів на прикладі творів одного жанру.

Поглибленому "емоційному пізнанню" цих творів сприятиме вивчення важливих теоретичних музикознавчих праць. Так, дослідження Я.Мільштейна [10], яке аналізує художній зміст та особливості музичного розвитку у бахівських циклах, акцентує увагу на різних, часом полярних, принципах їх інтерпретації багатьма видатними виконавцями. Це ілюструє принципово важливу позицію про "багатозначність" змісту музичного твору, про межі його можливих інтерпретацій (у межах "об'єктивної міри художнього образу"), що розвиватиме творчий підхід до виконавських завдань, спонукатиме до подальшого самостійного пошуку осягнення даних творів.

Використання комплексного підходу у музично-професійному навчанні та вихованні студентів у класі спеціального і загального фортепіано дозволяє зробити такі висновки:

1. Активне залучення міжпредметних зв'язків у музично-професійному навчанні студентів сприяє найефективнішому формуванню фахівця, який, за висловлюванням Б.Асаф'єва, здатний "бути водночас і теоретиком, і регентом, і музичним істориком, і музичним етнографом, і виконавцем" [11, с.59].

2. Широке залучення знань суміжних дисциплін передбачає високі професійні і моральні якості викладача, а також творчий характер його педагогічного впливу.

3. Комплексний підхід до оволодіння єдиним методом роботи над музичним твором будь-якого інструментального жанру сприяє становленню творчо-самостійної особистості студента.

4. Комплексний підхід до музично-професійного виховання спеціаліста в курсі фортепіано, а також і в інших музично-виконавських курсах припускає і зворотний міжпредметний зв'язок: ефективність даного методу зростає, коли в курсах всіх теоретичних дисциплін враховується і конкретизується виконавська специфіка майбутнього спеціаліста.

Межі статті не дають змоги висвітлити детально всі особливості зазначеної проблеми. У перспективі подальшого дослідження можливе використання "ескізного" методу вивчення музичних творів, які розглядаються в курсах суміжних дисциплін, що слугуватиме координації багатьох навчальних курсів. Практичне здійснення міжпредметних зв'язків у класі спеціального і загального фортепіано сприяє активізації навчального процесу і є одним з важливих чинників удосконалення професійної підготовки майбутніх спеціалістів.

1. Грінчук І. Вчитель музики в інноваційній школі // Мистецтво та освіта. – 1996. – №2. – С.37.
2. Рощина Т. О структуре перестройки деятельности кафедры общего и специализированного фортепиано // Актуальные проблемы музыкального образования: Темат. сб. науч. тр. – Гл ред. И.Д.Безгин. – К.: КГК им. П.И.Чайковского. – 1990. – С.136-141.
3. Полянський Ю. Вища музична освіта на сучасному етапі та її проблеми // Українське музикознавство. – Вип.25. – К.: Муз. Укр. – 1990. – С.87-96.
4. Смоляга Н. Межпредметные связи как средство оптимизации учебного процесса // Актуальные проблемы музыкального образования: Темат. сб. науч. трудов. – К., 1990. – С.15-25.
5. Алексеева Л., Жданов В. О воспитании современного певца-интерпретатора // Музыкальное образование – личность – культура: Сб. науч. тр. – М.: МГК. – 1989. – С.70-84.
6. Демченко А. Изучать целостно // Сов. музыка. – 1988. – №9. – С.88-90.
7. Ушинский К.Д. Собрание сочинений, Т.2. – М.-Л., 1948. – С.24.
8. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. – М.: Сов. композитор. – 1972. – С.120.
9. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка. – 1988. – С.34, 194.
10. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир Й.С Баха и особенности его исполнения. – М.: Музика. – 1967.
11. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: Музыка. – 1973. – С.142.

Mariya Buds

INTERSUBJECT CONNECTIONS AS THE STIMULATE METHOD OF PROFESSIONAL MUSIC TRAINING IN "SPECIAL AND GENERAL PIANO"

The training of high qualified specialists in the field of musical culture demands intergration of forms and methods of pedagogic, seintific creative – performing studying and accordingly pur postul creative activity of students.

Such intergration process meets the requires of modern humanitarian and art trends training of fututre specialists particularly choir conductors and instrument performers on the base of inter-subject connections.

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

Олена Волинська

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА НА ГУЦУЛЬЩИНІ (КІНЕЦЬ XIX – ПЕРША ТРЕТИНА XX СТОЛІТТЯ)

Ще з давніх часів мистецтво Гуцульщини вабило до себе своїх шанувальників. Як стверджувала Марія Омельченко, "наш народ витворив свій український промисел, своє народнє мистецтво, які в характері творчості, в детайлях форми і візерунка, в сполучуваннях барв відріжняються від промислу й мистецтва інших народів" [12, с.73]. На сьогоднішній день окремими дослідженнями у галузі мистецької освіти на Гуцульщині займалися вчені: М.Станкевич, О.Соломченко, П.Арсенич, Г.Білавич, Б.Савчук, М.Гнатюк, В.Грабовецький, О.Нога, Р.Шмагало [1-5], [14-16]. Проте комплексне вивчення художньої освіти на Гуцульщині відсутнє. Завдання статті – дослідити процес становлення та розвитку мистецької освіти на Гуцульщині кінця XIX – першої третини XX століття.

Народне мистецтво на Гуцульщині було зумовлене самим її територіальним розміщенням. Так, вічнозелені ліси надихали митців на створення високохудожніх виробів із дерева, що спонукало до розвитку деревообробництва. Розведення домашньої худоби спричинило розвиток ткацтва, килимарства, виготовлення виробів зі шкіри. Розвиток гончарства був зумовлений необхідністю виготовлення предметів повсякденного вжитку з глини. "Селянин... намагався... потрібні речі у домашнім господарстві витворити власноручно, з власних сирівців, а помагала йому при цьому хіба найближча родина. Сюди належать вироби з дерева, глини, льону, вовни" [9, с.5].

Слід зауважити, що на початку XX століття розгорнулася дискусія щодо народних промислів. До народного промислу відносили "...кустарний (халупничий) промисел, народний і домашній" [9, с.5]. Всі вони "...безпосередньо зв'язані з народом, його традиціями, смаком, місцевими потребами та є джерелом прожитку великої кількості селянського населення. Тоді, коли ремесло своє поширення, світлі періоди... існування та упадок завдячує... містові, то народний, домашній і кустарний промисел – це винахід села та усе він був пов'язаний з народом, землею" [9, с.5]. Отже, можемо зробити висновок: "Народний промисел – це передовсім заняття сільського населення" [9, с.5]. Більш розповсюдженим на селі вважалося сільське ремесло та домашній промисел – як стале заняття та джерело прожитку багатьох селян, міщан, інтелігенції.

На Гуцульщині високого рівня розвитку набув "промисел домашній" та художній. У зв'язку з цим виникла необхідність у створенні осередків, де б навчали особливостям домашнього промислу, не применшуючи значення його основних

© О.Волинська

рис "...з метою творити не лиш ужиткові предмети, але й рівночасно дбати про їх мистецький рівень" [13, с.3]. Важливо було навчати у таких осередках мистецтва, що зобов'язувало знання етики, моралі традиційно народного ставлення до праці.

Ще на початку XX століття чітко постало питання: "Де кінчиться ремесло і коли зачинається мистецтво, чи є між ними границі, чи лише малярство, різьба, архітектура, музика та література – це мистецтво, а всі інші вироби з металю, дерева, глини, шкіри і т. п. це твори ремесла?" [13, с.5]. Проте "...нема мистецтва без знання ремесла" [13, с.5]. У зв'язку з цим постало серйозне завдання: зберегти уже складені протягом століть традиції та розвинути нашу творчість, створивши "наш питомий стиль" через створення системи художньої освіти краю [13, с.5]. Невпинне зростання ролі науки, техніки, культури поставило завдання підготовки фахівців у галузі художньо-ремісничої справи. У зв'язку з цим почали зароджуватися навчальні заклади з художньої освіти на Гуцульщині.

На Гуцульщині розвивалася так звана "наука промислова удосконалююча", спрямована на підготовку спеціалістів із різних галузей промислу. Організовувала та керувала діяльністю цих шкіл Краєва Комісія справ промислових, яка була дорадчим органом Краєвого Відділу у справах промислу [16, с.25].

Відомо, що заходами Українського педагогічного товариства засновуються промислові школи у Коломиї та Станіславі з метою "...розвивати промисли серед українців за допомогою фахових шкіл, плекати серед молодих людей хист до ремісництва" [3, с.128]. Так, під керівництвом Українського педагогічного товариства були засновані килимарсько-столярські курси у Косові, які організовувала Спілка "Гуцульське мистецтво". Завдяки керівникам курсів п. Михайлові Кириленку (килимарський відділ) та п. Миколі Гулейчуку (столярський відділ) навчання проходило в обладнаних майстернях, а продукція, що тут виготовлялася, була відмінної якості та мала численних замовників [3, с.133]. Головними чинниками у виборі місця для організації шкіл були осередки з давніми традиціями промислів, наявність сировини та ринків збуту, а також можливість надати роботу значній частині населення.

Відомо, що Краєва Комісія справ промислових у Львові визначила принципи організації та діяльності різних категорій промислових шкіл. Так, до першої групи належали фахові школи для окремих галузей промислу, що були засновані з ініціативи приватних осіб, корпорацій, міністерств торгівлі чи освіти. Серед інших шкіл сюди відносилася Гончарська школа у м. Коломиї. Другу групу становили школи промислові ("паньствові") суспільні або вищі школи майстрів. До третьої групи належали школи вечірні та недільні, які поділялися на фахові й загальні. Відомо, що до структури промислової освіти відносилися приватні промислові школи, які субвенціювалися урядом. Відмінність між категоріями шкіл була у різних вимогах до вступників, рівні підготовки та термінах навчання [16, с.27].

На Гуцульщині будівлі і меблі, посуд і начиння, знаряддя праці та інші предмети домашнього вжитку виготовляли з дерева теслярською, столярною і бондарною техніками, оздоблюючи їх профілюванням, різьбленням та випалюванням. На початку XX століття декорували іконостаси, свічники ажурним та круглим різьбленням, а ікони, скрині, токарний та бондарний посуд – жолобкуватим контурним різьбленням. Заслуговують на увагу вироби побутового призначення – барильця, рахви, близнюки та ін., що прикрашалися випалюванням, різьбленням та інкрустацією. Відомо, що із дерева виготовляли музичні інструменти. Денцівки, флояри і жоломіги декорували випалюванням традиційних геометричних мотивів. Мистецько виконаними були предмети упряжі та іграшки, які мали багатофункціональне значення (пізнання, виховання, розвага).

Кожне гуцульське село славилося своїми майстрами з художньої обробки дерева. Власне, наприкінці XIX століття формується нова художня система гуцульського деревообробництва, що відрізнялася від уже складеної раніше. Тут виділялися школи різьби Ю.Шкрібляка, М.Мегединюка, В.Девдюка. На Гуцульщині було поширене плоске "сухе" різьблення, запроваджене Юрієм Шкрібляком. Виникають та засвоюються нові техніки: інкрустація, полірування [15]. Відомо, що кожен елемент у зображенні майстри вирізьблювали іншим інструментом. Як різновид плоского різьблення виникло геометричне різьблення на тонованому тлі з наступним розфарбовуванням різьблених мотивів. Такий різновид різьби виник у кінці XIX – на початку XX ст. у Станіславі та Коломиї [15]. Але про справжню школу гуцульського деревообробництва можна говорити з появою династії Шкрібляків: Юрія, Василя, Миколи і Федора (батько з синами), що проживала у с. Яворів Косівського району [14].

Ю.І.Шкрібляк (1822-1885) вважається засновником сучасної школи гуцульського деревообробництва. Перші навики у виготовленні виробів із дерева набув у свого батька-бондаря. Самостійно опанував токарство, різьблення та випалювання. Ю.Шкрібляк виробив свій неповторний стиль: "...гладку поверхню геометричних мотивів орнаменту на тарілках, баклагах, коробках, пляшках... поєднував з "ільчастим письмом", домагаючись фактурного контрасту, і тим самим значно посилював декоративну виразність" [1, с.186]. Оригінально вирішував Ю.Шкрібляк композицію виробів: використовував поділ декоративної площини на менші поля, де чітко розташовував орнаментальні мотиви. Відомо, що свої твори він експонував на господарсько-промислових виставках у Відні (1872), Львові (1877), Трієсті (1878), Станіславі (1879), Коломиї (1880) і неодноразово був відзначений грошовими преміями та медалями [1, с.186].

Кожен із синів Ю.Шкрібляка, продовжуючи справу батька, доповнював школу мистецької різьби по-своєму. Так, Василь Шкрібляк (1856-1928) врізи

окремих елементів робив більш поглибленими. Микола Шкрібляк (1858-1920) запровадив "січене різьблення": ще глибші нарізки, тло знаходиться вище орнаменту. М.Ю.Шкрібляк часто використовував інкрустацію різнокольоровим деревом, бісером.

У школу гуцульського деревообробництва вагомий внесок зробили різьбярі Марко Мегеденюк (1842-1912) із с. Річки та Василь Девдюк (1873-1951) з Косова. Вони розпочали колористичне декорування виробів. Так, М.Мегединюк оздоблював свої вироби геометричним орнаментом з різнокольорового фарфорового бісеру – "пацьорок", а мотиви його декору часто були співзвучні з місцевою вишивкою. Деякі свої твори майстер декорував чорним рогом та мосяжним дротиком. В.Девдюк запровадив оздоблення виняткова інкрустацією різнокольоровим деревом, бісером, металом і перламутром, а завершував усе поліруванням. Відомо, що В.Девдюк у 1905-1918 рр. працював викладачем металевої орнаментики та інкрустації у Вижницькій школі.

Традиції плоскої різьби вдосконалювали народні майстри Петро Гондурак у Яворові, Василь Якіб'юк у Криворівні, Іван Семенюк та Іван Лугов'як у Печеніжині, Федір Дручків у Брусторові, Микола та Михайло Медвідчуки та ін. [1, с.18].

Іван Семенюк (1870-1951) – уродженець с. Печеніжин Коломийського району, не тільки займався різьбою та токарною справою, а надавав великого значення розвиткові художньої освіти на Гуцульщині. Відомо, що він займався організацією Школи деревного промислу у Коломиї, де працював викладачем різьби. Також навчав різьбярського мистецтва молодь у Кам'янці-Струмилові. З 1917 року народний майстер жив і працював у Печеніжині. За своє життя створив багато унікальних виробів: скриньки, таці, рамки, які надалі прикрашав плоским різьбленням та інкрустацією з дерева і бісеру. Це свідчило про наслідування традицій школи гуцульського деревообробництва, започаткованої Ю.Шкрібляком та М.Мегединюком.

Традиції школи гуцульської різьби продовжили Микола Медвідчук (1886-1946) із с. Снідавка Косівського району та його син Михайло (1912 р. н., с. Річка). М.Медвідчук виготовляв не тільки декоративні вироби, а й предмети домашнього вжитку та сідла – тарниці, які декорував різьбленням та випалюванням. Був відомий як неперевершений майстер музичних інструментів: цимбалів, скрипок, бубон, оздоблених різьбою. Його син, Михайло, виготовляв не тільки різьблені речі, а й широко застосовував у своїх виробах випалювання. Також виготовляв альбомні обкладинки зі шкіри, оздоблені металевими прикрасами. Працював над вдосконаленням різьбярських інструментів, барвників.

З наведеного вище можемо стверджувати, що в кінці XIX – першій третині XX століття на Гуцульщині була сформована народна школа з художньої

обробки деревини, шкіри. Проте професійного навчання ще не було. У зв'язку з цим виникла необхідність відкриття професійних навчальних закладів.

Розвиткові художньої освіти на Гуцульщині сприяло заснування 1884 р. у м. Станіславі Краєвої професійної школи столярства і токарства, а також створення 1887 р. у Коломиї Школи деревного промислу. Відомо, що професійного столярства, сницарства та токарства навчала Станіславська Краєва професійна школа столярства і токарства, а у Коломийській професійній школі деревного промислу молодь засвоювала науку виготовлення меблів, стилізованих під народні, а також дрібні вироби, оздоблені різьбленням та інкрустацією, орієнтовані здебільшого на міське населення.

Розвиткові нових тенденцій художньої обробки дерева на Гуцульщині сприяла Краєва школа різьбярства у Вижниці (1905-1918), де було у згаданий період підготовлено понад сто спеціалістів [15]. Вона була заснована як школа різьбярства та металевої кераміки, у якій згодом працювали народні майстри В.Шкрібляк, В.Девдюк та ін. [2, с.402].

У Станіславській Краєвій професійній школі столярства та токарства навчання тривало три роки. Система навчання складалася з опанування теоретичних та практичних наук. В основу навчання були покладені принципи науковості, доступності [19]. Теоретична наука у згаданій школі сприяла всебічному розвиткові учнів і складалася з таких предметів: релігія (1 год. на тиждень); польська (2 год.) та німецька (1 год) мови; рахунки (2 год.); вільноручні рисунки. Найбільше програмового часу відводилося на виконання практичних робіт (40 год.).

Заняття у школі проходили завжди за чітким розкладом і відбувалися з 8 до 12 години ранку та після обіду, з 14 до 18 години [19]. За кожним учнем було закріплено його робоче місце: столярський, токарський чи сницарський верстати; шафка з інструментами; рисувальний стіл у великому рисувальному кабінеті.

Перший рік навчання розпочинали від методичного ознайомлення з інструментами: пилки, долота, свердла та ін., а також навчали різним способам обробки деревини. У процесі підготовки вивчалися технологічні особливості деревини краю, що застосовувалася у меблевому столярстві, різні варіанти використання деревини, вивчалися особливості клею, політури, байцювання.

На другому році навчання у Станіславській Краєвій професійній школі столярства та токарства залучали учнів до виконання різних виробів із дерева та виготовлення мистецьких творів з м'якого дерева. Крім того, кожен учень досконало опановував токарну справу та вмів виточити для себе необхідні речі домашнього вжитку. Проте токарна справа на другому році навчання ще не становила окремого предмета. І тільки на третьому році навчання кожен вихованець школи самостійно виконував виріб за попередньо складеним ескізом. Прикра-

шали виріб орнаментальною різьбою за власною композицією. Столярськими роботами завідував професор Горецький, фахову науку проводив п. Січко і п. Хожемський (під керівництвом професорів Горецького та Рембача). Замовлень на шкільні вироби було настільки багато, що учні не встигали їх виконувати.

Навчання рисунків проходило протягом трьох років. Перший рік характеризувався посиленою підготовкою з рисунку. Спочатку (перші 2 місяці) на рисунок відводилось по 2 години на тиждень. Учні малювали з натури геометричні фігури, просторові геометричні та лінійні орнаменти. Рисунки виконувалися олівцем або пером. Рисувати починали з простих фігур: ліній, кіл, геометричних орнаментів. На кінець навчального року копіювали складні орнаменти.

Вже на другому та третьому роках навчання на рисунки відводилося по 6 годин на тиждень. Учні малювали плоскі орнаменти, а також групи предметів із перспективним скороченням. Малюнки виконували олівцем або фарбами. Геометричні рисунки доповнювали відомостями з проекційного малювання. Вивчалася наука про стилі. З найважливішими класичними стилями знайомив вихованців школи професор Міхал Рембач.

Станіславська Краєва професійна школа столярства та токарства мала величезну популярність серед населення краю: спостерігався великий наплив бажаючих вступити до неї, деяким із них часто відмовляли у прийомі [19].

Заснування 1887 р. Коломийської державної школи деревного промислу мало великий вплив на розвиток художнього деревообробництва Гуцульщини. Спочатку вона працювала як школа-варстат (майстерня. – О.В.) при товаристві "Гуцульської Спілки промислової" в м. Коломиї, активним членом якої був Василь Шкрібляк з Яворова. Відомо, що навчання у школі проводив Іван Семенюк з Печеніжина [4]. На перших порах у згаданому закладі навчальна програма була нестійкою, що пояснюється домінування над плоским (гуцульським) орнаментальним різьбярством академічного, об'ємного. Згодом, на базі Гуцульської Спілки в Коломиї, створюється державна деревообробна школа. Викладацький склад школи прибув із Закопаного: Фредерік Калляй – директор (за фахом - архітектор), Фінгер – викладач рисунка, Гнатківський – веркмайстер з різьбярства та ін. [4]. Викладачами на відділах токарства, столярства та різьби працювали, як правило, місцеві майстри. У школі навчали виготовляти з дерева макети гуцульських хат, столярні з'єднання; різьбити гуцульські орнаменти та рельєфно-об'ємну скульптуру, одночасно займаючись копіюванням зразків академічних стилів. Особлива увага надавалася вивченню "гуцульсько-шкрібляківському стилю" [20, с.455].

Відомо, що 1900 р. на виставці у Парижі Коломийська державна школа деревного промислу отримала всесвітнє визнання за створення викладачами

та учнями кімнати у гуцульському стилі за проектом Ф.Калляя. Проте наступні виставки початку XX століття показали нехтування шкільною програмою гуцульсько-шкрібляківськими традиціями. Діяльність закладу, на превеликий жаль, була спрямована на копіювання класичних зразків.

З 1920-х рр. у результаті реорганізації навчання у Коломийській школі зосереджується увага на художньо-архітектурному напрямі. Навчально-виховна діяльність закладу спрямовувалася на всебічний розвиток спеціалістів деревообробного профілю. Тут поглиблено вивчали предмети, пов'язані з будівельною справою: фізика, статика, мірництво, основи будівництва дамб і мостів, конструювання, будівельна технологія. Надавалося великого значення вивченню предметів художньої грамоти: малюнок, перспектива, композиція, скульптура. Багато випускників Коломийської державної школи деревного промислу, здобувши міцні знання, продовжували своє навчання в європейських Академіях мистецтв [4].

Отже, підсумовуючи діяльність Станіславської Краєвої професійної школи столярства і токарства та Коломийської державної школи деревного промислу, можемо стверджувати, що на Гуцульщині в кінці XIX – першій третині XX століть було закладено професійну художню освіту у галузі деревообробництва. Навчання у цих закладах не тільки сприяло здобуттю фаху художника-ремісника, а й давало учням всебічний розвиток, що підтверджувалося кількістю предметів теоретичного напряму. Це були школи, які дотримувалися "гуцульсько-шкрібляківського стилю", спонукали до розвитку народного мистецтва та виготовлення якісних виробів – творів деревообробного мистецтва, які здобули слави на багатьох виставках.

Слід зауважити, що період кінця XIX – першої третини XX століття відзначався великим зацікавленням з боку професійних митців, інженерів, діячів культури житлом, побутом, народними ремеслами корінних мешканців українських Карпат. Так, на виставці 1894 р. у Львові (Павільйон руських товариств) І.Левинський, Ю.Захарієвич, В.Нагірний, В.Шухевич демонстрували приклади розвитку національного стилю в архітектурі Галичини, де набуває великої популярності так званий "народний стиль" – гуцульський стиль. Заслуговує на увагу і той факт, що на початку XX ст. відбувалося "...використання синтезу елементів різьби по дереву, вишивки, кераміки у творчості не тільки окремих митців, але й цілих професійних шкіл" [4, с.151]. Так, викладачі та учні Коломийської школи деревного промислу і Станіславської Краєвої професійної школи столярства і токарства виконували проекти та роботи в матеріалі, відтворюючи "стиль народний". Гуцульський стиль на виставках характеризувався назвами: "спосіб гуцульський", "стиль Шкріб'яків", "стиль люду руського", "стиль коломийський", "гуцульська сецесія" та ін. [4, с.151].

Відомо, що на Гуцульщині в кінці XIX – першій третині XX ст. розпочалося зародження фахової ткацької освіти. Про це свідчив той факт, що у Косові почав працювати Науковий ткацький верстат, де зусиллями місцевого Ткацького товариства утримувалася ткацька школа. Ще тоді Косів та його околиця налічувала 4000 ткацьких варстатів. Виникнення Наукового Ткацького варстата було зумовлене необхідністю навчити місцевих ткачів виготовляти орнаментальні тканини та створювати товари для продажу. Як підкреслював керівник Ткацького товариства у Косові п. Бурса Станіслав, "...школа навчає місцевих ткачів виготовляти орнаментальні тканини" [18, с.46-47]. Традиційно на Гуцульщині виготовляли тканини за народними мотивами давніми способами. Школа впроваджувала покращені верстати, з допомогою яких виготовлялися якісніші та дешевші вироби. Це, у свою чергу, сприяло місцевим жителям заробляти на проживання. Було розгорнуто навчання ткачів технології виготовлення орнаментальних тканин, оскільки на верстатах можна виконувати кращу та дешевшу роботу. Керівник закладу – п. Бурса Станіслав зазначав при цьому: "На продаж необхідно навчитися виготовляти найкращий товар, а це буде добре як для виробника, так і для покупця. Треба не загороджувати дорогу до заробітку" [18, с.46-47]. Відомо, що керівник закладу намагався виготовлену учнями продукцію представляти на виставках у Кракові з метою ознайомлення з ткацьким промислом краю [18, с.46-47].

Важливе значення для популяризації ткацтва мали промислові та сільськогосподарські виставки у Відні (1873), Тернополі (1887), Коломиї (1879), Львові (1894) [2, с.365].

Найбільш відомим ткацьким осередком була організована у Косові 1922 р. художньо-промислова Спілка "Гуцульське мистецтво", де народні майстри ткали килими лише на основі гуцульських мотивів та відроджували давні рецепти фарбування вовни рослинними барвниками. Крім того, у Спілці було впроваджено горизонтальні ткацькі верстати з широким бедром для виробництва килимів та освоєно гребінкову техніку ткання. Відомо, що з 1930-х рр. до проектування килимів залучалися професійні художники, але зміст проектів часто носив модерністичний, надуманий характер. З 1930-х рр. ткацький промисел набув поширення в багатьох галицьких селах, насамперед на Гуцульщині.

Крім килимів, на Гуцульщині виготовляли полотно, вовняні тканини (зокрема, сукно). Особливими у виготовленні та орнаментизації були одягові тканини: запаски, пояси ("крайки", "коланики"), перемітки ("обрус"). Своєрідними у виготовленні та колориті були бесагові тканини, рушники, наволочки, верети, ліжники.

Отже, можемо стверджувати, що в кінці XIX – першій третині XX ст. на Гуцульщині набуло поширення фахове навчання ткацтву через створення

системи Наукових Ткацьких верстатів та художньо-промислової Спілки "Гуцульське мистецтво".

Гончарству, як і будь-якому іншому ремеслу на Гуцульщині, навчалися ще з раннього дитинства, вивчаючи основні правила та технологічні прийоми виготовлення ще з батьківської оселі. Відомо, що у XIX ст. провідними осередками гончарства стали Коломия, Косів, Пістинь, Кути. Косівську кераміку прославив на увесь світ народний майстер Олекса Бахматюк (1820-1882). Косівська школа кераміки була також представлена родиною Баранюків – Петра (1816-1880), Михайла (1834-1902), Йосипа (1863-1942), а також Гната Кощука (1860-1902), Михайла Білецького (1870-1942) та ін. [1, с.200].

О.Бахматюк створив свій унікальний стиль і технологію керамічного розпису святкового посуду та кахлів. У своїх орнаментальних композиціях зображував пишні багатопелюсткові квіти в оточенні зигзагоподібного ореолу, трикутного листя грон винограду, пташок на гілках, коней, кіз, оленів. Власне, таке зображення у кераміці дістало назву "бахмінщини".

Пістинська школа гончарства була пов'язана з відомими родинами гончарів: Волощуків, Зондюків, Кошаків, Михалевичів, Тимчуків та ін. Згадана школа характеризувалася виготовленням мальованих мисок, тарелей, дзбанків тощо. Народний майстер П.Тимчук (1878-1924) доповнив арсенал школи оригінальними ліпними фігурами баранів, оленів, кіз із горщиками на спині – вазони для кімнатних рослин.

П.Кошак (1864-1940) після закінчення трирічної гончарної школи у м. Коломиї відкрив власну майстерню у Пістині. Роботи його користувалися попитом у покупців і були гідно оцінені на виставках у Львові (1894), Косові (1904), Коломиї (1912) [1, с.200].

Здобути професійну гончарну освіту на Гуцульщині можна було тільки у Коломийській гончарній школі (1876). Тут протягом десятиліть готували керамістів різного професійного рівня [10]. Своїми традиціями школа була оперта на гуцульську народну кераміку. У своїй художньо-промисловій діяльності згаданий навчальний заклад мав різні періоди розвитку. Проте найбільш вагомий період розпочався з 1886 р., коли школа переходить у відання Краєвого галицького уряду. Власне, під керівництвом В.Кріцінського розпочалося повільне відродження закладу. Виробам школи був притаманний фаховий підхід як у формі, так і у виборі орнаменту. Розпочалися технологічні пошуки: проводилися досліди з глинами зі Львова, Потелич, Олейова, Товстого, Бердичева та ін. місць, які змішували їх з коломийською глиною [11, с.25].

З 1890 р. Коломийську гончарну школу очолює Олександр Клімашевський. Це сприяло переходу шкільного виробництва до випуску високохудожніх творів, що виконувалися у багатій орнаментиці з використанням

гуцульських мотивів [11, с.25]. Високу оцінку виробам гуцульських гончарів дала Всесвітня виставка 1900 року у Парижі [11, с.25].

З метою популяризації народного мистецтва серед населення краю у часописі "Гуцульське слово" досліджуваного періоду піднімається питання необхідності якісної реклами виробів гуцульського народного промислу через "...розповсюдження ілюстрованих, гарно виданих каталогів, уряджування періодичних вистав по містах..." [17].

Справжнім святом народного мистецтва краю можна було назвати "Виставу домашного промислу в Коломиї" (1912). Як зауважив дописувач до літературно-наукового тижневика "Неділя" Д.Лукіянович, "...вистава показала нам, як розвинув ся досї полишений собі самому наш домашний промисел", "...що в нас є сила, є у нашого народа талант і хист, але нема в нас організації" [6, с.1]. На його думку, "Наш артистичний промисл... стоїть так високо, що наші найблизші сусїди можуть нам його позавидувати" [7, с.3]. На виставці була представлена велика колекція вишивок, килимів, писанок, керамічних виробів, гуцульської народної різьби, дитячі забавки, мосяжництво.

Відомо, що згадану виставку відвідало багато гостей з Буковини, насамперед учні Кіцманської гімназії, Вижницької різьбярської школи і приватної семінарії "Української школи" в Чернівцях. Характерною рисою виставки був її практично-навчальний напрям. "Хто був цїкавий, як працюють наші гуцульські різьбарі, тому Никола Шкрібляк на очах таки різьбив і набивав кораликами яку лїнійку або кружок, або скриночку... Теодора Гулей з Вишенки ткала полотна на варстатї..." [6, с.2].

"Світлою сторінкою в історії культурного розвитку Покуття і Гуцульщини" було названо в часописі "Гуцульське слово" відкриття українського народного музею "Гуцульщина ім. Й.Кобринського" в Коломиї (1934), один з відділів якого був повністю присвячений народному мистецтву краю [8].

Підсумовуючи вищенаведене можемо стверджувати, що в кінці XIX - першій третині XX ст. на Гуцульщині відбулося становлення художньої освіти через створення професійних навчальних закладів, де не тільки готувалися нові кадри, а й випускалася продукція, що базувалася на стильових формах та гуцульській орнаментиці; організацію та проведення виставок народного мистецтва; відкриття національного Музею "Гуцульщина ім. Й.Кобринського" в Коломиї. Гуцульщину згаданого періоду слід вважати осередком художньої освіти та мистецтва. Необхідно глибоко вивчати спадщину минулого з метою вироблення єдиної програми у галузі художньої освіти в Україні.

1. Антонович С.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.С. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1992. – 271 с.

2. Арсенич П.І., Базак М.І., Болгарович З.Є. та ін. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – Київ: Наукова думка, 1987. – 471 с.
3. Білавич Г., Савчук Б. Товариство "Рідна школа" (1881-1939 рр.). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 207 с.
4. Гнатюк М.В. Гуцульський стиль в архітектурі, дизайні і різьбярському мистецтві Галичини // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск 1. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – 170 с.
5. Грабовецький В.В. Гуцульщина XIII – XIX століть. – Львів, 1982. – 151 с.
6. Лукіянович Д. Вистава домашного промислу в Коломиї // Неділя. – Львів, 1912. – Р.II. – Ч.37. – С.1-2
7. Лукіянович Д. Вистава домашного промислу в Коломиї // Неділя. – Львів, 1912. – Р.II. – Ч.42. – С.3-5.
8. Музей "Гуцульщина" в Коломиї // Гуцульське слово. – Коломия, 1934. – Р.II. – Ч.2-3. – С.2.
9. Народний промисел // Новітній ремісник. Фаховий орган українських ремісників. – Львів, 1939. – Ч.8 (11) – 5 с.
10. Нога О. П. Художньо-промислова кераміка Галичини кінця XIX – початку XX століть // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Львів, 1995. – 24 с.
11. Нога О., Шмагало Р. Між сходом і заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. – Львів: Логос, 1994. – 120 с.
12. Омельченко М. Український народний промисел // Альманах "Жіночої долі". – Коломия: Жіноча доля, 1928. – 200 с.
13. Ремісництво давно й тепер // Новітній ремісник. Фаховий орган українських ремісників. – Львів, 1939. – Ч.8 (11). – С.3-5.
14. Соломченко О.Г. Народні таланти Прикарпаття. – К.: Мистецтво, 1969. – 157 с.
15. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI – XX ст. – Львів, 2002. – 479 с.
16. Шмагало Р. Досвід структуризації художньо-промислової освіти України // Мистецька школа в системі національної освіти України (За матеріалами Всеукраїнського семінару "Методологія викладання художніх дисциплін у системі безперервної освіти"). – Львів, 1999. – 206 с.
17. Як допомогти гуцулам? // Гуцульське слово. – Коломия, 1934. – Р.I. – Ч.2. – С.2.
18. Merunowicz T. Opieka kraju nad szkolnictwem przemyslowem w Galicyi. – Lwow, 1887. – 135 s.
19. Sprawozdanie zakladu Krajowej szkoly stolarskiej w Stanislawowie za rok szkolny 1903/1904. – Stanislawow, 1904. – 20 s.
20. Szkola przemyslu drzewnego w Kolomyi // Tygodnik illustrowany, 1901/1902. – №23. – S.454-455.

Olena Volynska

ART EDUCATION IN HUTSUL REGION OF UKRAINE

(The end of the XIXth - the early XXth centuries)

The author of the article has analused the development and formation of applied art education in Hutsul Region of Ukraine.

The significance of art dynasties in formation of educational art establishments is disclosed in the article.

Вікторія Типчук

КОМПОЗИЦІЙНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ДЕКОРУ ВАСИЛЯ ТУРЧИНЯКА

Різьблені предмети церковного обладнання, представлені у творчості провідного народного майстра Василя Турчиняка з Делятинщини, привертають увагу фахівців своїм творчим переосмисленням візуальної системи монументально-декоративного мистецтва в інтер'єрі гуцульської церкви. Різьбяр декорував іконостаси, предмети інтер'єру дерев'яних церков на основі традиційного для гуцулів плоскорізьблення, не повторюючи професійно виконаних взірців. Він творчо переосмислив композиційні засади оздоблення різьбою предметів ужиткового мистецтва і адаптував їх до сницарського різьблення.

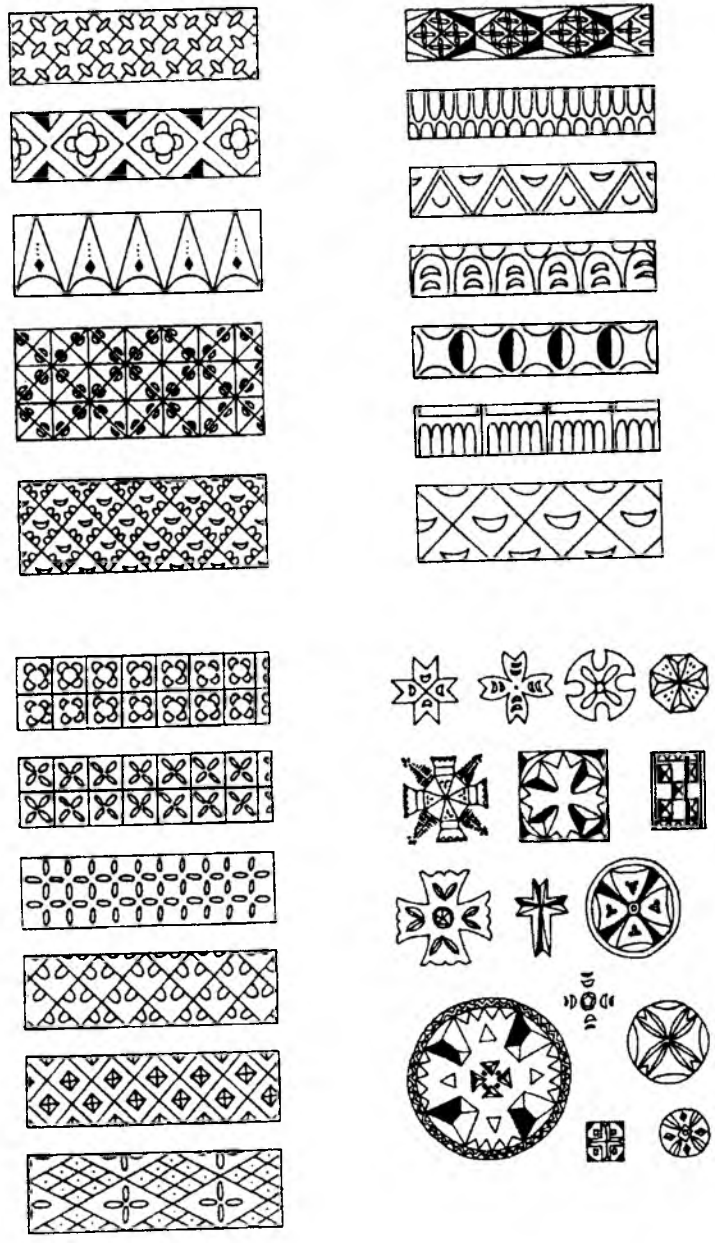
Огляд літератури з даного питання засвідчує, що наявні публікації лиш частково розкривають обрану для дослідження тему.

Наукові праці, присвячені творчості Василя Турчиняка, починають публікуватися у 1930-х рр. Ще прижиттєво на сторінках краківського часопису "Kronika ilustrowana Wieku Noweqo" [1] вміщується світлина Василя Турчиняка і подається стисла довідка про майстра. Одним із перших мистецтвознавців, хто опублікував невеликий нарис про творчість Василя Турчиняка, була Г.Лагодинська. Дослідниця кілька разів приїжджала у присілок Луг, де жив і працював Василь Турчиняк, розмовляла з майстром та оглядала його твори. Згодом свої спостереження виклала у статті "Скарби мистецтва у глухій закутині", вміщеній у краєзнавчому виданні "Наша Батьківщина" [2]. Наступні видання належать до повоєнного часу.

Після Другої світової війни на території Надвірнянського району знаходилося чимало таємних військових об'єктів. У присілку Луг цього району в 1950-х рр. було споруджено військовий ракетний гарнізон та розпочато видобуток урану, а населений пункт Луг – ліквідовано. Незважаючи на ситуацію, що склалася, мистецтвознавець Ю.Лащук спробував проаналізувати здобуток майстра з присілку Луг Василя Турчиняка [3]. Автор стисло подав біографічні відомості про різьбяра та охарактеризував його твори, приділяючи основну увагу особливостям декоративного різьблення. Вчений виділяє кілька груп орнаментальних схем, зазначаючи, якими видами інструментів вони виконувалися. Результатом спостережень та висновків став реферативно викладений рукопис, матеріали якого так і не були опубліковані.

Упродовж 1950-1960-х рр. з'явилась низка творів художнього і публіцистичного характеру про делятинського майстра. Так, збірник оповідань Г.Кирилюка містить розповіді про народних майстрів, зокрема і про Василя Турчиняка [4].

Мотиви різьблення Василя Турчиняка



Інформативними залишаються відомості історика-краєзнавця М.Клапчука з питань історії та культури Делятинщини. Серед його рукописів є оглядові матеріали про "Церковні будинки на Делятинщині", статті про декоративне різьблення Західної Гуцульщини [5].

Важливу фактологічну інформацію про творчість Василя Турчиняка на теренах Бойківщини зібрав священик о. М.Дацишин (світлини, свідчення очевидців, легендарні перекази про народного різьбяра). Матеріали М.Дацишина про будівництво та обладнання Василем Турчиняком церкви у селі Дуліби опублікував у журналі "Образотворче мистецтво" в 1992 р. Р.Корогодський [6].

Біографічні довідки про Василя Турчиняка фіксують такі лексикографічні джерела, як Українська Радянська Енциклопедія (1964), Словник художників України (1973), Митці України (1992), Мистецтво України (1997), словник у монографії А.Будзана (1960), перелік персоналій гуцульських майстрів, складений Я.Кравченком (1991), М.Клапчуком (1994), І.Могитичем (1999), В.Вуйциком та В.Слободяном (2001).

Серед видань останніх десятиліть заслуговує на увагу оглядова інформація про творчість Василя Турчиняка М.Моздира, подана в монографії "Українська народна дерев'яна скульптура" [7]. Інші публікації зазначеного періоду повторюють або повністю цитують фактологічний матеріал попередніх видань (В.Клапчук [8], А.Дем'янчук [9], О.Петращук [10], М.Яновський [11], Г.Пуга [12].

Таким чином, статті про Василя Турчиняка мають здебільшого характер описів, окремих нотаток, репортажів, у яких автори наводять біографічні дані, дають оцінку творам будівничого-різьбяра з тенденцією до інвентарно-описового представлення творів, не ставлячи собі за мету визначити місце і роль доробку Василя Турчиняка у мистецьких процесах. Творча спадщина таких майстрів, як Василь Турчиняк, потребує належної фахової оцінки, атрибутування, введення у науковий та соціально-культурний обіг.

Василь Турчиняк оздоблював різьбленням іконостаси, бічні престоли, проповідальниці, кивоти, ритуальні крісла, світильники. Декор предметів церковного інтер'єру майстра складається з сюжетних та орнаментальних композицій. Основну роль в оздобленні відіграють різьблені ікони, а орнаментальні композиції часто доповнюють композиційну побудову й рідше виступають самостійним декором.

Покриваючи різьбленням предмети церковного обладнання, різьбяр використовує закриту та відкриту структури компонування орнаменту. Замкнута тектонічна структура орнаменту обмежена й представлена орнаментальними композиціями, в яких центральним мотивом виступають розеткові мотиви "руж", "зірок" чи хрестографем. Відкрита тектонічна структура різьбленого орнаменту має вільний ритмічний розвиток мотивів стрічкового та сітчастого

орнаменту. Стрічковий орнамент переважно покриває проміжки між іконами, рами, сітчастий – тло ікон, постаті святих, окремі елементи конструкції іконостасу та деталі предметів церковного інтер'єру, заповнює геометричні фігури лінійних мотивів. Закриті композиційні структури характеризуються рідким різьбленням та виразним глибоким графічним рисунком. Вони знаходяться під намісними іконами, на фронтальних площинах боковин кожного престолу бічних вівтарів і проповідальниць.

У композиціях різьбяр застосовує рідку або згущену різьбу, а також залишає площини чистими, не заповнює їх різьбленням, щоб виділити головні елементи. В іконостасах – це царські ворота, намісні ікони, у бічних вівтарях – це фігуративні зображення.

Організація закритих орнаментальних композицій майстра здійснюється за таким принципом: орнаментальне поле ділиться на менші площини – центральний ромб і менші прямокутники по боках, центральний ромб і два трикутники з боків, кола всередині і прямокутники з боків, вертикальні, горизонтальні смуги, тільки ромб, в орнаментальному полі відсікаються кути. При поділі площини завжди зберігається логічний взаємозв'язок форми і конструкції. Мотиви декору сприймаються просто й легко, де можливо, різьбяр уникає точного повторення мотивів. Можна подивуватись, як прості елементи жолобків, виїмок, рівчаків можна укласти так, що залишатиметься враження щораз нового своєрідного орнаменту.

За характером різьблення геометричне, з незначним вкрапленням рослинних елементів: у церкві Св. Миколая з с. Верхній Майдан Надвірнянського району геометрично-рослинний орнамент покриває площину стовпчика стулок, знаходиться обабіч ікон намісного ряду та заповнює рамки ікон; у церкві Св. Миколая з с. Стримба Надвірнянського району – розміщений поряд з намісними іконами (такий самий мотив, як у с. Верхньому Майдані – геометрично-рослинний), деталь арки над дияконськими дверима; у збережених частинах облаштування інтер'єру церкви з прис. Делятина – Луг Надвірнянського району виноградна лоза обплітає верх намісних ікон і геометрично-рослинний орнамент покриває рамку арки дияконських дверей (північних і південних), празниковий ряд ікон теж має рослинні елементи у своїй конструктивній побудові, гілочки з квітами прикріплені до схилів дашків деталей бічного вівтаря Святих Костянтина й Олени; різьблення у церкві Св. Юрія з с. Дуліби Стрийського району і церкві Різдва Богородиці з смт. Ворохта Надвірнянського району повністю геометричне. Переймаючи деякі елементи із взірців західноєвропейських стилів бароко, рококо, класицизму, майстер ігнорував характерну для того чи іншого стилю пластичність і вибирав тільки окремі елементи. Геометричні мотиви заповнюють площини конструкції та оздобюють складові деталі іконостасу: карнизи, колони, рами тощо. Орнаментальні композиції складаються з невеликої

кількості елементів і мотивів, які належать до найбільш давньої групи мотивів гуцульського різьблення по дереву. Василь Турчиняк відбирає тільки такі елементи, що належать до найдавнішої групи мотивів і не вводить нових. Це мотиви, побудовані з окремих лінійних елементів: "ільчате письмо", "сіканець", "кривульки", "зубці", "січені зубці", "луска", рівчаки та елементи, побудовані на основі квадрата чи прямокутника, півкола чи еліпса: "копаниці", "віконці", "копитці", "жолобки", "листочки", "нігтики", "очка" ("ямочки", "горошинки"), "парканець", "гадючка". Простіші мотиви розмежовують частини орнаментальних композицій, ділячи їх на окремі поля, та замикають композиції чи окремі складні мотиви, обмежуючи їх по периметру (переважно це мотиви рівчаків, зубців, "кривульок"[13], а також лиштви зубчастого, півкруглого профілю). Такі елементи, як виїмки, зубчики, жолобки, трикутники, "копаниці", "ямочки", елементи хрестоподібного силуету він використовував у побудові як стрічкових, так і сітчастих орнаментів, розеток (складних "руж", "зірок", хрестів). До складних мотивів належать розетки і хрестографеми, що найчастіше трапляються у творах різьбяра.

Одними з найбільш складних, часто використовуваних і формотворчо розмаїтих мотивів є хрестографеми. Вони виступають у творах майстра як частина орнаменту і як самостійне зображення-символ. Василь Турчиняк користується трьома типами графем: чотирьохкінцевим грецьким хрестом, мальтійським і хрещатим (багатораменним хрестом). Мальтійські та прості чотирикінцеві хрести найпростіші за формою. На них подекуди накладаються солярні знаки чи "ружі", утворюючи різноманітні мотиви. В основі їх графічної схеми лежать багатораменні хрести та різноманітні поєднання простих за формою хрестів з розетами, солярними знаками, елементами "ільчате письмо", "очка-виїмки", "зубці", "нігтики", "змійка". В результаті поєднання в художній структурі кожної такої хрестографеми кількох компонентів, вони демонструють широкий спектр конфігурацій, серед яких вирізняються конструкції, утворені накладанням хрещатих та розеткових мотивів. Середохрестя складних графем часто виділяються розетковими мотивами, мальтійським хрестом, трапляються медальйони, у яких зображене "Боже око", обличчя Ісуса Христа, фігуративні зображення. На кінцях хрестографем бачимо повторення центрального мотиву, інколи видозміненого – збільшеного чи зменшеного. Рідше тло рамен заповнюється простими елементами, розміщеними у схемі сітки – "сіканця".

Для техніки різьблення Василя Турчиняка характерним є використання плоского різьблення, рідше рельєфного, ажурного та круглого, а також поєднання різьблення з профілюванням (плоске, об'ємне). У декорі церковного обладнання майстра переважало контурне плоскорізьблення. Звідси характерне поєднання мотивів – "руж", "зірок", "хрещиків" з "сіканцем", "парканцем",

"зубчиками", "змійкою", "копитцями", "очками", що укладались у традиційні для гуцульського різьблення композиційні схеми поділу прямокутної площини на менші поля квадратів чи ромбів.

Декор ранніх робіт майстра містить більше виїмок і півкіл. У зрілому періоді творчості різьбяр декорував церковне обладнання здебільшого лінійними мотивами. У побудові композицій цього періоду відзначаємо чіткий, продуманий порядок візерунків, зменшення кількості використаних мотивів, вилучення рослинних вкраплень та обмежене застосування мотивів, що будуються на овалах.

Своєрідними інструментами, якими користувався майстер, декоруючи іконостаси та церковне обладнання, були дерев'яні бруски і кутники із вибраними пазами. Такі інструменти давали можливість швидко намітити композиційну схему майбутнього твору, зберегти сталі пропорційні співвідношення між шириною мотивів у всіх орнаментах, при цьому не позбавляючи їх новизни. Такий винахід, як було зазначено вище, полегшував та набагато прискорював виготовлення об'ємних деталей церковного обладнання. Адже Василь Турчиняк майже все різьблення виконував сам, другорядні роботи міг доручити синові Миколі: протягом 1910-1939 рр. він виготовив чотири іконостаси та предмети церковного обладнання, а також керував будівництвом церков.

Підсумовуючи, слід сказати, що Василь Турчиняк насамперед працював над різноманітністю композицій, а не над створенням нових орнаментальних мотивів, як більшість косівських, річківських, яворівських, брустурівських різьбярів. Він зумів переосмислити усталені для декоративно-ужиткового мистецтва різьби по дереву схеми орнаментальних композицій на основі традиційних мотивів та елементів. На відміну від плоскорізьблення предметів декоративно-ужиткового різьбярства, декор Василя Турчиняка характеризується посиленою графічною основою, глибокими прорізами та насиченою світлотіньовою градацією.

Досягнення майстра у галузі монументально-декоративного різьблення по дереву, як і мистецькі напрацювання Юрія Шкрібляка у сфері декоративно-ужиткового різьблення, пов'язані з формуванням гуцульського народного різьбярства та удосконаленням його художнього і технічного рівнів. Синтез досвіду таких майстрів, як Василь Турчиняк, дасть змогу всебічно розглянути питання, пов'язані з історією декоративного мистецтва України на початку XX ст., зокрема, форми розвитку різьбярства на Гуцульщині.

1 Kronika ilustrowana Wieku Nowego (Dodatek), 1936, 9 lutego.
2 Лагодинська Г. Скарби мистецтва в глухій закутині // Наша Батьківщина, 1938. – С.259-260.
3 Лащук Ю.П. Народний архітектор та різьбяр-декоратор Василь Турчиняк (Турич) – (1864-1939). Обстеження творчості народного архітектора й різьбяра-декоратора з Підкарпаття. – К., 1955. Рукопис. – С.10. (Архів Ю.Лащука. – Поз.398).

4. Кирилюк Г. Доля Василя Турича: Оповідання. – К.: Молодь, 1957.
5. Клапчук М., Клапчук В. Храми Надпруття // Літопис Червоної Калини, 1995. – №4-6. – С.53-54, Клапчук М. Писані столи Делятинщини / Культура та побут населення Українських Карпат. Ужгород, 1972. – С.53-55; Клапчук М. Енциклопедичний довідник / Пилип'юк М.Страгора Книга про Надвірнянщину. – Львів: Світло й Тінь, 1994. – С.78-81.
6. Корогодський Р. Відродження джерел // Образотворче мистецтво, 1992. – №1. – С.38-40.
7. Мокдир М. Українська народна дерев'яна скульптура – К.: Наук. думка, 1980. – 190 с.
8. Клапчук В. Великий різьбяр минулого // Гуцульщина, 1996. – №2 (48). – С.12-13.
9. Дем'янчук А. Іконостас церкви св. Миколая у Стримбі // Наукові читання пам'яті С.Гординського. – Львів, 1994. – №1. – С.70-71; Дем'янчук А. Майстер з Лугу // Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво. – Львів, 1994. – №5. – С.104-106; Дем'янчук А. Традиції українського сакрального різьблення // Вісник ЛАМ. – Львів, 1995. – №6. – С.58-62.
10. Петращук О. Майстер з Делятина // Гуцульщина, 1994. – №3-5. – С.29.
11. Яновський М. Срібна пряжка: розповіді про народних митців. – Ужгород: Карпати, 1980 216 с.
12. Пуга Г. Майстер // В своїй хаті своя правда. – Київ–Стрий, 1992. – С.25.
13. Трикутні зубчики розміщені у формі рамки – давній мотив, який використовували майже в усіх видах народного мистецтва Гуцульщини. У залежності від завершення трикутників він має різні назви: з круглими голівками його називали "бані", а з ромбовидними – "головкате", "головкаті пані".

Victoria Typchuk

COMPOSITIONAL PRINCIPALS OF VASYL TURCHYNYAK'S CARVING DECORATIONS

Compositions in Vasyl Turchynyak's works can be divided into 2 kinds: open (the center was underlined with the density of elements. For example: cross or flower/star) and closed (so called "ribbon" ornaments). The master used traditional elements but his ornamental composition had innovatory approach due to the size of the work.

Богдана Чіх-Книш

ЛОКАЛЬНІ ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГУЦУЛЬСЬКИХ КЕПТАРІВ

Шкіряні вироби не тільки природно існували в народному побуті гуцулів, але й здобули належне визнання на ринку та користувалися підвищеним попитом саме завдяки їх художній цінності, досягнутій багатством орнаменту, у який вкладено немало праці, хисту і нестримного прагнення краси. На ринку ці вироби здобули назву "гуцульські". Термін "гуцульський" у цьому випадку містить не тільки і навіть не стільки географічний зміст, вказівку на географічне походження речі, як етнічнографічний. Це стало мистецькою ознакою і характеристикою виробу.

Народний одяг західних областей України досліджували Р.Захарчук-Чугай, К.Матейко, В.Шухевич, Г.Стельмащук, І.Карпінець та ін. Проте особливості

шкіряних виробів Гуцульщини як окремий предмет не досліджувалися. Метою запропонованої статті є аналіз особливостей декорування кептарів, вияв певної системності в їх оздобленні стосовно окремих районів Гуцульщини.

На Гуцульщині здавна сформувалася міцна школа шкіряних виробів, яка протягом кількох років навчання давала майстрам-початківцям знання традиційних форм, технік, візерунків, певних композиційних схем. Попередніми поколіннями був вироблений значний арсенал засобів і художніх прийомів. Пізніше вже йшло пристосування до потреб ринку, моди, а звідси й певна творча еволюція, повільна і ніколи кардинальна. Характерні особливості, своєрідний "почерк" майстрів окремих місцевостей в художньому оздобленні шкіряних гуцульських виробів прослідковуються досить чітко. Їх можна виокремити як локальні школи, де діяли і розвивалися осередки народного шкіряного виробництва [7, с.58], працювали десятки талановитих майстрів, хоча їхня багаторічна праця залишилася безіменною краплею в безкрайньому морі чудових витворів.

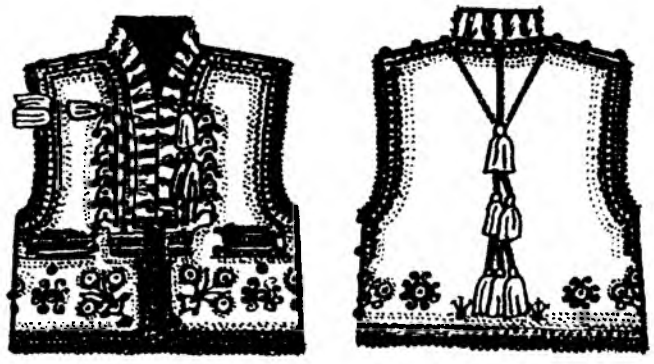
У другій половині XIX – початку XX ст. на Гуцульщині сформувалися сталі традиції художнього оздоблення шкіряних виробів в окремих сільських осередках, що мали кілька місцевих відмінностей.

Тут доведеться згадати межі етнографічного регіону Гуцульщини. Він охоплює Косівський та Верховинський, частково Надвірнянський райони Івано-Франківської області; Путильський район Чернівецької області; Рахівський район Закарпатської області [1, с.225]. У окремих селах цих районів існували місцеві осередки народного шкіряного виробництва, яке мало свої художні особливості, невеликі відмінності в оздобленні шкіряних речей.

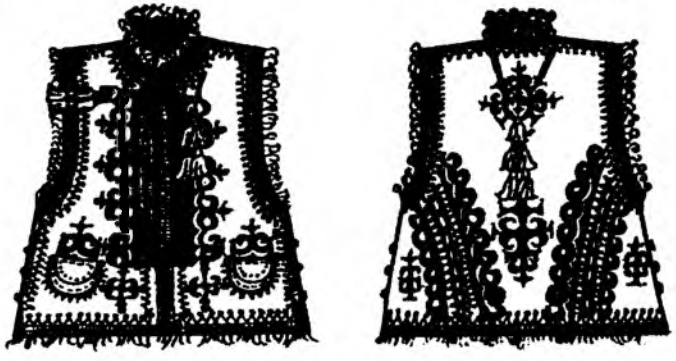
На Гуцульщині за художніми особливостями вирізнялось більше десятка варіантів кептарів [3, с.51]. До найдавніших типів належать кептарі із сіл Кути, Пістинь, Космач, Шешори, Яворів, Річка, Соколівка Косівського району; Жаб'є (Верховина), Красноїлля, Голови – Верховинського району; с. Ворохта, Микуличин, Делятин – Надвірнянського району Івано-Франківської області. На східній Гуцульщині відзначались кептарі сіл Білоберезка і Розтоки (Чернівецька область). На Закарпатській Гуцульщині відомі типи кептарів із с. Ясиня, Кваси, Рахів і Богдан [9, с.61]. В кожному осередку склалася своя система декорування кептарів. Відрізняються вони кроєм, довжиною, насиченістю орнаменту і колоритом: одні кептарі холодної, інші – більш теплої кольорової гами.

Характер декору кептарів ***Косівського*** району в основному геометричний, за винятком сучасних кептарів у с. Соколівці, Бабині, Яворові, де під впливом буковинських кожушків нашивають бісером великі квіти строкатих кольорів.

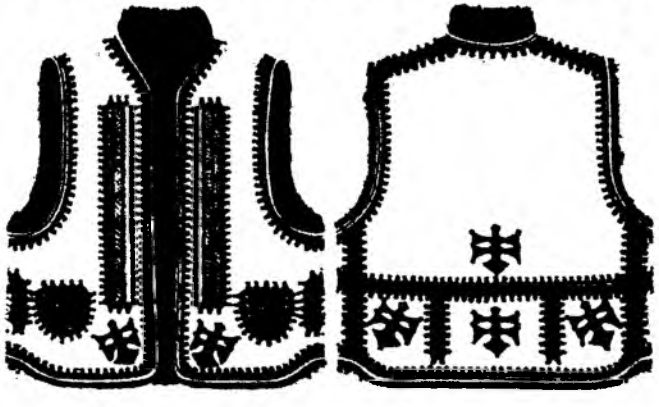
Старі кептарі витончені в декорі, спрощені елементи орнаменту складають чіткі композиції на грудях. Старовинні косівські кептарі прямі або трохи



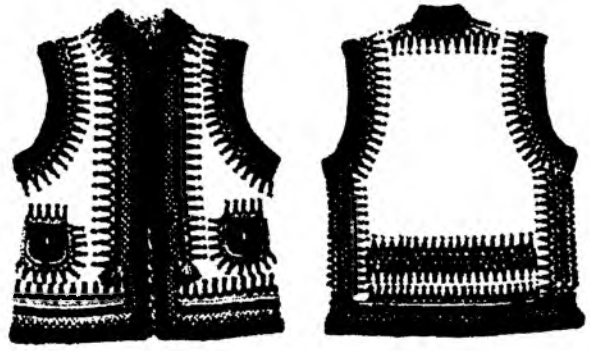
а) Рахівський район, Закарпатської області



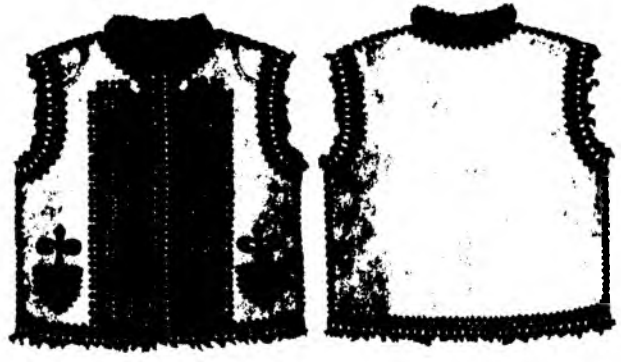
б) с. Розтоки, Косівського району, Івано-Франківської області



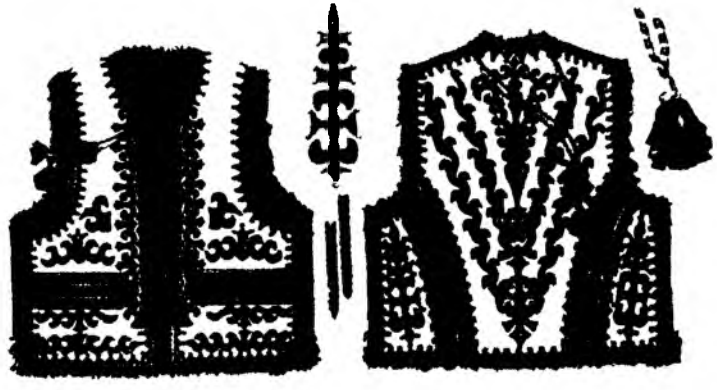
в) Коломийський район, Івано-Франківської області



г) Верховинський район, Івано-Франківської області



д) Коломийський район, Івано-Франківської області



е) с. Розтоки, Косівського району, Івано-Франківської області

розширені донизу. На спині посередині (на попереку) – горизонтальна смуга із сап'янових рубців у XIX ст. бурачкового, а у XX ст. чорного кольору сап'янових стрічок. Горизонтальну смугу перетинали дві вертикальні напівкруглі такі ж смуги, що закінчувались на середині пройми. Всі шви обрамлені стрічками зі шкіри. На передні кептаря – нашиті сап'янові кучері обшиті вовняними нитками, закріплені капслями і китицями. На спині, на нижніх кутах і над кишенями спереду розміщені взори – "раки". Колорит – теплий. У деяких новіших кептарях (20-40 рр.) дошивали "силянку" "косичками" – блакитних, рожевих, фіолетових, жовтих, зелених. В нижній частині кептаря нашивали орнаментальний мотив – "коверець". У нових косівських кептарях більш холодна кольорова гама, що зближує їх із верховинськими кептарями.

Відомим кушнірем у Косові був М.Феркуняк з Москалівки, у якого замовляли кептарі люди з Косова, Вербовця, Черганівки, Соколівки [3, с.82].

Окремим типом художнього оздоблення є кептарі з ***Кут***. Протягом XIX-XX ст. їх крій і оздоблення зазнали значних змін. Давні кептарі були скромно оздоблені сап'яновими зубчиками і вишивкою хрестиком, обшиті тоненьким смушком і вишиттям на кишеньках невеликих гілочок, квітів або букетів. У 30-х рр. XX ст. в Кутах почали виготовляти кептарі у "міртовий взір" – мотив хвилястої гілки з дрібними квітами. У 70-х – 90-х рр. XX ст. серед кутських людей дуже поширились кептарі і сорочки, вишиті бісером. Вишиття заповнює все тло кептаря – великі яскраві строкаті "ружі" і "маки". Все це перейняли місцеві гуцули у буковинців і молдован.

Дуже красивими були старовинні ***космацькі*** кептарі коричневого і зеленого сап'яну, вирізаного в орнаментальний мотив "кучері". В нижніх кутках кептаря – аплікація – "хлопці". У космацьких кептарях стоячий комір – ковнір, прямокутні нашивні кишені. Защіпалися на гачки і гудзики. Особливою оздобою цих кептарів є стрічка сап'яну з набиваними капслями, пришита від плеча до краю пройми [9, с.60].

У ***Пістині*** робили "писані кептарі", які вирізнялися спрощенням орнаментальних мотивів та різноманітною трактовкою давнього мотиву, який на Гуцульщині називався "раки", "богородиці". Пістинські кептарі мали чітке розміщення орнаменту з аплікації чорного сап'яну і сірого смушку. Такі типи кептарів у 20-30 роках XX ст. носили в Уторопах, Шешорах з деякими відмінностями в орнаменті.

Верховинські кептарі були прямі і короткі, обшиті чорним хутром. У їх колориті переважав зелений колір нашитих кручених вовняних ниток. Вздовж нього вишивали "косички" із кольорових ниток "хрестиком" – орнамент, що називався "оленка", "ребро", "ключечка". Кептарі Верховинського району називали "жеб'євські", "горіські", їх шили і в окремих селах Косівщини [6, с.62]. Цікаво, що в сучасних верховинських кептарях не змінився принцип декорування, окрім того, що почали їх ще оздоблювати пластмасовими і металевими фабричними гудзиками і лелітками.

У ***Надвірнянському*** районі вирізняються поміж інших кептарі із сіл Ворохти, Микуличина, Делятина. Особливість декорування полягає у використанні технік аплікації, ажурного прорізування з підкладкою кольорової шкіри і застосуванні великої кількості металевих капсль. У делятинських кептарях використовувалася плетінка і вишиття. На ворохтянські кептарі нашивали чорний сап'ян, тому вони мали темний, з перевагою чорного, колорит. Микулинецькі кептарі – світліші. Подібні до них носили в с. Ямна, Дора, Яремчі.

Своєрідними були кептарі із сіл Білоберезка і Розтоки ***Путильського*** району Чернівецької обл. Їх вирізняла поміж інших багата аплікація сап'яном [1, с.227]. Геометричний орнамент включав дуже складні фігурні елементи, в основі яких були "зубці", "кучері", компоновані півкруглими дугами на спині, в центрі якої – "дерево життя". Аплікацію доповнювали капслі і силянка на окремій смужці шкіри.

У с. Кислиця Путильського району кептар називався "путилка". Він був густо прикрашений сап'яном малинового кольору, силянка чорна на золотистому тлі, на спинці аплікація з "кучерів" різної форми. Кольорова гама кептарів цього села – золотисто-червона.

Кептарі із гуцульських сіл ***Закарпатської області*** теж мають свої особливості декору і колористики. В ***Рахівському*** районі є три їх різновиди. У кептарях с. Ясіня переважають світлі тони червоно-оранжевого вишиття таких орнаментальних мотивів, як "кучері", "косиці", "зірниці". У Рахівських кептарях переважає темно-вишневий колір нашитого сукна, інтенсивність якого підкреслюється контрастним сполученням обрамлення із чорного хутра. Своєрідні кептарі с. Бичкова – вони декоровані на спині аплікацією із сап'яну – "туліпанами" і "ялиночками" [5, с.75].

Художнє оздоблення шкіряних виробів у процесі розвитку зазнало певних змін і доповнень, але ніколи не втрачало традиційності і місцевого характеру орнаменту та кольорів. При ряді локальних відмінностей, що існували в способі оздоблення, орнаментально-колористичному вирішенні в гуцульських шкіряних речах існував загальний принцип розміщення декору, пов'язаного з кроєм і формою виробу. Так, орнамент на кожухах і кептарях завжди підкреслював пропорції і форму одягу. Певну декоративну роль відігравало хутро, яким обрамляли кушнірські вироби і самої шкіри, хутро якої з внутрішнього боку створювало об'єм і м'яку лінію силуету. Загальну художню рису гуцульським кептарям надавала аплікація сап'яном і сукном, "кутасики", "капслі".

Аплікація із шкіри переважно темного кольору і обрамлення з вовняних ниток були акцентами в оздобленні хутряного одягу. Прикрашування шкіряних

виробів металевими гудзиками, капслями теж є загальною рисою гуцульського народного мистецтва.

На Гуцульщині сформувалось кілька осередків народного шкіряного виробництва: це Косів, Річка, Ясіня, Розтоки та ін. У XIX-XX ст. стали відомими роботи окремих майстрів-умільців, які привернули до себе увагу, перш за все, якісним виконанням речі та досконалістю художнього оздоблення.

І все ж народне мистецтво – продукт колективної творчості. Свобода творчості народного майстра була відносною. Його дії завжди скеровували й спрямовували, завжди давали йому наснагу для подальшої творчості колективні естетичні смаки народу, що вироблялися й кристалізувалися протягом багатьох століть у певних формах всього зробленого поколіннями майстрів. Ніхто з народних умільців не починав на голому місці. Майстри просто продовжували роботу своїх батьків, від яких навчились "всіх" таємниць майстерності. Повільний темп розвитку народного мистецтва забезпечував спадкоємність художніх прийомів. Майстри художньої обробки шкіри не просто вчилися робити черес чи кептар взагалі, а саме такі черес і кептар, які відповідали традиціям даного осередку. Наука була важкою і довгою, адже передавалися найдоцільніші, найефективніші й найшвидші прийоми роботи, що залежали від особистих здібностей майстра [4, с.11]. Вони запам'ятовувалися на все життя. Такий спосіб підготовки і навчання майстрів забезпечував велику усталеність форм виробів, традиційність всього народного мистецтва. Народний майстер працював на певного замовника, намагаючись догодити його смакам. Цим замовником було місцеве населення та покупці, чиє схвалення чи заперечення – закон і керівництво до подальшої роботи. Так поступово, шляхом постійних повторів, постійного накопичення доповнень, змін – непомітних і споріднених варіацій та відбитків художнього смаку й майстерності – створювалися міцні, виношені й вивірені форми народного мистецтва.

Гуцульщина сьогодні є єдиним осередком побутування народного шкіряного виробництва. Тут збереглись давні традиції шкіряного ремесла, тоді як в інших регіонах України вони забулися. Аналіз художніх особливостей гуцульських шкіряних виробів відтворює складний шлях розвитку історії та культури українського народу, багатство традицій народного мистецтва.

На Гуцульщині збереглись давні форми народного виробництва домашнє ремесло та домашній промисел, який ще і нині існує як основний вид зайнятості місцевого населення. Розвиткові і тривалому існуванню шкіряного виробництва на Гуцульщині сприяли кілька важливих обставин, пов'язаних з природно-географічними умовами, які визначили характер господарської діяльності і побуту, наявністю сировини, попитом місцевого ринку на кушнірські та шевські вироби. Віддаленість населення від промислових центрів

через недоступність гір сприяла збереженню традицій художньої обробки народних шкіряних виробів, які нині вивчаються в Косівському державному інституті декоративного та прикладного мистецтва, використовуються у творах сучасних художників.

Дослідження художніх особливостей гуцульських шкіряних виробів не тільки підкреслює їх естетичну цінність, але і відтворює складну систему передачі народних знань ремесла та закономірностей художнього оздоблення, які склали стійку народну традицію. Досконалість народних шкіряних виробів є результатом багаторічного досвіду народних майстрів, які передавали секрети ремесла з покоління в покоління. Орнаментальні мотиви оздоблення кептарів, кожухів, чересів є носіями давніх символів і знакової системи народного мистецтва. Характер декору, форми, колір та пропорції шкіряних речей увібрали особливості психології гуцулів, пов'язаних з їх вірою та природнім середовищем.

На Гуцульщині сформувалось кілька осередків народного шкіряного виробництва, що характеризуються особливостями декору. Загалом гуцульські шкіряні вироби мають самобутній характер, яскравий, життєрадісний колорит. Вони посідають важливе місце у побуті гуцулів, стали невід'ємною часткою їх культури.

Художня обробка шкіри на Гуцульщині є цікавим явищем української культури. Вивчення та збереження давніх зразків кушнірських виробів, взуття, шкіряних чересів і тобівок не тільки доповнює інформацію про народне мистецтво гуцулів, а може бути матеріалом для розгляду багатьох культурологічних та історичних питань, джерелом нових ідей в моделюванні промислових виробів і художніх шкіряних речах сучасних майстрів народного виробництва.

1. Білан М.С., Стельмащук Г.Г. Український стрій. – К., 2000. – 324 с.
2. Гоберман Д.Н. Искусство гуцулов. – М., 1980. – 52 с.
3. Горинь Г. Шкіряні промисли Західних областей України (друга пол. XIX – поч. XX ст.). – К., 1986. – 86 с.
4. Данченко Л. Невмируще джерело. – К., 1975.
5. Карпинец И. Кентари украинского населения Карпат. В кн.: Карпатский сборник. – М., 1976. – С.75-78.
6. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття. – К., 1992. – С.62-63.
7. Матейко Е. Локальные особенности одежды гуцулов конца XIX – нач. XX в. В кн.: Карпатский сборник. – М., 1976. – С.57-62.
8. Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма. – К., 1996.
9. Полянская Е.В. Народная одежда гуцулов Раховского района. В кн.: Карпатский сборник. – М., 1972.

Bogdana Teykh-Knysh

THE LOCAL ARTISTIC PECULIARITIES OF THE KUSHNIRSTVO IN HUTSULSHCHYNA

The author researches the most ancient kind of occupation decorative leatherwork, that is kushnirstvo, which was widely spread in Hutsulshchyna and acquired bright local artistic peculiarities

Марія Федущак

ОБРЯДОВІ ФУНКЦІЇ ТА ДЕКОРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕСІЛЬНОГО БАРВІНКОВОГО ВІНОЧКА

Найхарактернішим взірцем українського квітчання є, мабуть, вінок. Він був обрядовим атрибутом і займав особливе місце в убранні українських дівчат. Але, на превеликий жаль, якраз вінок як головний убір дівчини, в порівнянні з квітчанням у календарній обрядовості, зберігся мало. І хоча ще донині подекуди на західних землях України живе весільний обряд шиття (плетення) барвінкового вінка, проте це дійство рідко попадало в поле зору мистецтвознавців та етнографів. Різновиди і знакова суть цього особливого віночка на сьогодні вивчені надто мало.

Барвінковий віночок та обряд його виготовлення розглядали Н.Здоровега, В.Борисенко, Г.Стельмащук, В.Голобородько.

Н.Здоровега порушила питання функціонування барвінкового віночка [1, с.84].

В.Борисенко вивчала барвінковий обряд, який широко побутував на Подністров'ї, в Карпатах та Закарпатті. Особливу увагу дослідниця приділила ритуальному збору барвінку [2, с.56-58].

Описуючи барвінкові віночки з Покуття, Буковини, Лемківщини, Г.Стельмащук подала барвінковий вінок як знак молодої – часто невелику складову частину весільного головного убору [3, с.66-68; 4, с.153-180; 5, с.342].

В.Голобородько, не заглиблюючись у конструктивні та формальні ознаки, виявив два реальні вінки – дівочий і весільний (барвінковий позолочений) і третій – метафору дівочості в текстах весільного обряду та українських казках [6, с.36-37].

В даній розвідці ставиться завдання висвітлити особливості весільного барвінкового обряду, виявити знакову суть барвінкового віночка нареченої і показати його розмаїття, послуговуючись даними літератури та "польовими матеріалами" автора.

При дослідженні вінка як дівочого головного убору виявилося, що поняття "вінок", згідно з народною назвою, стосується як самого святкового (в минулому – і щоденного) дівочого убору, так і одного лише елементу весільного накриття голови; сам же весільний головний убір мав чимало локальних різновидів і, відповідно, – варіантів назв, а вінком його називали рідко. Для зручнішого розмежування цих понять пропонується вінком вважати головний убір дівчини у формі кола, вінцем – розмаїтий декор у накритті голови нареченої, а вінчиком або віночком – барвінковий символічний весільний атрибут.

Дівочий вінок-коло означав зрілість дівчини. Вінчик символізував чесність нареченої. Його виплітали тільки тим, хто вступав у шлюб вперше.

© М.Федущак

На зеленім заріночку
Косар траву косить,
Яка тота дівка файна,
Що вінок доносить.

Треба коси остренької
Би траву косити,
Треба дівки розумної
Вінок доносити.

Дуже часто барвінковий вінчик, аналогічний до шлюбного знаку молодої або трохи менший, виплітали або шили теж і молодому.

Барвінкові віночки належали виключно молодій і молодому, були ядром їх весільних оздоб. Цей символічний знак ніби мало помітний у пишному головному уборі, але якраз із процесу його виготовлення і розпочиналося весільне дійство.

Ой кличте нам матіноньку до хати,
Най іде віночок зачинати.
Дай, матінко, іголку,
Та й ниточок з шовку,
Та й чісничку головку.

Плели вінки, коли дівчата прибирали гільце. Найчастіше починала шити вінчик мама, деколи і тато нареченої (нареченого), а продовжували – свашки. На "вінки" запрошували газдинь, жінок усіма поважаних, що жили у першому шлюбі та в сімейній злагоді. На відміну од вінця, віночки виготовляли молодим персонально – їх не позичали, не купували, а по весіллю зберігали – зашивали в подушку, на якій спали, клали в ікону за скло або ховали до скрині.

В.Борисенко окреслила регіон широкого побутування барвінкового обряду Подністров'ям, Карпатами, Закарпаттям. В сусідніх Львівській, Тернопільській та Хмельницькій областях побутували вінкоплетини, в яких брала участь неодружена молодь, а сам барвінковий вінок використовувався як прикраса короваю. В центральних та південно-східних районах України обряд вінкоплетин функціонував спорадично або невідомий зовсім [2, с.56-58].

Весільний народний одяг з часом витіснився білою сукнею та вельоном, проте функції вінчика у багатьох селах на західних землях України збереглися до наших днів. Сталися деякі формальні трансформації, зокрема червоний колір вінчика замінився на білий.

Барвінок – основний елемент вінчика. Це – вічнозелена сланка рослина-багаторічник (Vinca minor L.). Кущик барвінку має довгі повзучі пагони і короткі прямостоячі з чотирма верхніми навхрест розміщеними листочками. Для шлюбних вінчиків брали як цілі пагони барвінку, так і самі листки або стебла.

Збирати барвінок вирушали до схід сонця. Ішла сама молода або молода з дружками та малим хлоп'ям з родини молодої, дружби, а молодому приносили

його сестри. На Закарпатті перші три гілочки барвінку дружба зрізав срібною монетою, притискуючи їх до вівсяного ощипка [2, с.57].

Барвінок був не тільки знаком нареченої, але також улюбленим зіллям дівочого квітчання, особливо у зимово-весняний час. Подекуди вінки чи інші прикраси з барвінку на весільній церемонії мали теж і дружки, але без визначених у даній місцевості відзнак молодої.

Вінчик вміщувався серед прикрас головного убору молодої (молодого). Винятково вінчик-вінок великого діаметра (більше сита), т. зв. селемене, прибивали до стелі над місцем, де сиділи молоді за весільним столом.

Заслуговує уваги, на наш погляд, не тільки обрядова функція шлюбного віночка, дивує локальна різноманітність форм вінчика при знаковій універсальності та схожості матеріалу, з якого він виготовлявся.

Як правило, барвінкові вінчики золотилося: поверхню, змащену медом або часником, задували позліткою. В окремих випадках, ймовірно, замість позолоти, барвінок поєднувався із колосками вівса чи пшениці. Окрім золотого кольору, у вінчику був присутній і червоний – колір стрічки, ниток, сукна - якщо молода (молоді) була одягнена по-народному.

Залежно від місцевих звичаїв, вінчики мали і деякі інші компоненти: монети, зубки (насінинки або головки) часнику, китички з вовняних чи шовкових червоних або вишневих ниток, роблені на кінчику веретена або голці, кору з гілочки солодкої яблуні, зерна пшениці (колоски збіжжя), яблука, китиці калини.

Ой з-за гори з-за високої
Три зірнички ісході,
А з-за долини з-за глибокої
Три сестрички виході.
Ой одна іде, чісничок несе,
Чісничок на віночок.
А друга іде, шовчичок несе,
Шовчичок на віночок.
А трета іде іголку несе,
Іголку вінок шити.

За способом виготовлення шлюбні віночки можна би поділити на плетені (виті) та шиті. Плетені, ймовірно, більш давнього походження, переважно мали форму кільця (вінка), проте і серед них знаходимо чимало різновидів. Такі вінчики були поширені на Бойківщині, Лемківщині, Покутті, Західному Поділлі. Наведемо декілька зразків.

Вінчик у формі вінка, плетений конопляним повісмом із гілочок барвінку, з обірваними, крім трьох верхніх, листочками, клали на голову поверх червоної

стрічки. Виплітали з повісма кіску, вкладаючи в кожен виток по гілочці барвінку з чотирма верхніми листочками – цією кіскою обвивали довкола голову, а від чола до потилиці через тім'я протягали відрізок червоної стрічки. В даному типі вінчика саме червона стрічка вважалася знаком і оберегом. Різновид вінчика з гілочок барвінку, плетеного ниткою, клали на голову поверх кіски з повісма. Аналогічно на кільце-кіску з повісма укладали окремі листки барвінку і повісмом їх обмотували. Також на обруч із солом'яної плетінки червоною ниткою густими витками намотували один ряд маленьких барвінкових листочків. Окремий вид вінчика, виготовленого з парної кількості дуже довгих, обчищених від листків стебел барвінку, щільно обмотаних білою ниткою (раніше, мабуть, повісмом), був доповнений перехрестям з червоних ниток.

Плетені вінчики мали і регіональні особливості.

На Бойківщині до вінчика-вінка пришивали червоною ниткою у чотирьох місцях навхрест по зубку часнику.

Лемки вплітали у невеликий зелений (без позолоти) вінчик спереду головку часнику й вівсяні колоски, а до більш об'ємного прив'язували 4 головки часнику і кетяги вівса, що химерно обрамляли обличчя (мал.1). Деякі вінки плели на основі пагінця солодкої яблуні [2, с.57; 5, с.342-344].

Мал. 1. ***Лемківський віночок****.

Покутський вінчик характерний чотирма монетами або медаликами – "огнушками", пришитими разом із червоними нитяними китицями з чотирьох боків обруча. Над скронями блищали золочені барвінкові прикраси-"затички". На тім'ї, в центрі перехрестя з червоних ниток, вміщували золочене "штерно" – квіточку з барвінкового листя.

Уже згадуваний вінчик-селемене (або соломони) плели з великої кількості барвінку або з барвінку разом з вівсяними чи пшеничними колосками. Прикрашали чотирма червоними яблуками і кетягами калини. Дружба прибивав його до стелі трьома цвяхами, а свашки в цей час приспівували:

Ой парубче-парубочку, бити би тя, бити,
Бо не вмієш "соломони" до стелі прибити [7, с.252].

Шиті вінчики знаходимо на Опіллі та Гуцульщині. Вони різноманітні, художньо оформлені. Серед шитих знаходимо вінчики у формі вінка-обруча різної ширини, дуги (дуг), маленького клубочка чи трубочки-спіралі. Гуцульські

* Малюнки до статті виконала Анна Кирпан

вінчики переважно невеликі, дещо приховані прикрасами головного убору.

Окремі листки барвінку нашивали в 1, 2 або й більше рядів на червону стрічку чи смугу, складену зі шматка полотна. Таку стрічку (смугу) укладали довкола голови, зав'язували дугою між скронями над чолом або через тім'я.

На межі Бойківщини та Гуцульщини в одних селах смужку полотна з нашитим рядком листочків барвінку та трьома зубками часнику молодій чіпляли до головного убору над скронями поверх тім'я. Молодому таку ж смужку скручували в калачик і закріплювали на капелюсі. В інших місцевостях і молодій виготовляли вінок-колачик завбільшки із двокопійкову монету, скручений зі стрічки та нашитими 9-а маленькими листочками барвінку. Таку кульку, позолочену, пришивали до начільної червоної пов'язки по центру чола молодої.

Мал. 2. ***Віночок з передгір'я Карпат.***

Інші різновиди вінчика-маленької кульки: 3 листки барвінку зшивали уздовж червоною ниткою і з насініною часника згортали в клубочок, золотили і разом з проколеною монетою пришивали до червоної стрічки та укладали під головним убором над чолом. Знайдено і такий варіант: кулька із 4-х зубків нелупленого ярого часнику, обгорнутих листками барвінку, позолочена, разом з монетою пришита червоною ниткою до солом'яної плетінки (мал.2).

Один із типів гуцульського вінчика в основі мав маленьку скручену трубочку – в гірських місцевостях зі смужки тонкого червоного сукна, в підгірських селах – з кори гілочки солодкої яблуні. Барвінкову гілочку або розетку з декількох окремих листків доповнювали червоні або вишневі вовняні чи шовкові китички, мотані – на веретені або такі ж, але малесенькі, виготовлені на голці, насінина або частинка, вирізана із зубка часнику. Переважно вінчик пришивався до червоної стрічки, зав'язаної довкола голови.

Позолочені барвінкові листки укладалися у 3, 4, 6 чи 9 пелюсткову квітку і пришивалися над або під скрученою трубочкою. В одних вінчиках китиці та часник були на виду, в інших – заховані в середині трубочки, в яку подекуди вкладали пшеничні зерна. До вінчика могли належати ще 3 або 4 монети. Ця маленька конструкція, як правило, пришивалася до червоної стрічки, а зліва і справа вінчик декорувався нашитими окремими позолоченими листками барвінку, складеними в той чи інший візерунок.

Один із таких вінчиків виглядав так: зняті з веретена і зв'язані докупи витки червоної шовкової нитки, розділені навпіл, утворювали знак "8", а в центрі цих

петель пришивалися дві насінини часнику. Дві такі "вісімки" із китичок складалися навхрест. Під китичками чіпляли чотири монети, які заповнювали проміжки між ними. З-під монет виблискували 6 золочених листків барвінку, що утворювали неповну квітку (без кількох верхніх "пелюсток") (мал.3). Цей виріб вміщували на скручене суконце і пришивали над чолом до головного убору пелюстками вниз.

Мал. 3. ***Гуцульський віночок (Косівщина).***

Притаманний гуцулам потяг до витонченості, художнього удосконалення виробів проявився і у вінчиках.

Вінчик з Верховини мав форму ажурного купола завбільшки з яйце (гусяче або куряче), зшитого зі смужок тонкого червоного сукна. До смужки-основи, складеної кільцем, навхрест куполом пришиті дві смужки, а між ними і основою долучені ще 4 коротенькі смужки-"підпориші". Таким чином, утворена фігура нагадувала восьмигранну піраміду. Зверху виріб був обшитий рядками маленьких листочків барвінку, золочений позліткою, а знизу, всередині під вершиною звисали 4 монети. Основне кільце декорували 32 малесенькі червоні вовняні китички (мал.4). Такий вінчик вміщувався над головним убором (чільцем) молодої та збоку на шапці молодого. При уважному розгляді цей вінчик нагадує, з одного боку, художнє вдосконалення вінчика покутського з червоним нитяним перехрестям і 4-а монетами, з іншого – писанку – з її традиційним поділом на 8 напрямків.

Мал. 4. ***Гуцульський віночок (Верховина).***

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що вінчики укладались на кіску чи стрічку довкола голови або, сконцентровані у невеличкому значку, пришивались до стрічки, як правило, по середині чола. У цьому весільному атрибуті виділяються дві складові – обруч (стрічка) і саме вінчик – "розподілений" по колу або зосереджений у центральній відзнаці.

Виникає здогад, що більш давніми є виті барвінкові вінчики і ті, що містять китиці, мотані на веретені. Ймовірно, що з часом, при збереженні обрядової семантики, розвинулися їх формальні ознаки і виникли шиті барвінкові віночки, в т. ч. ті, що мають китиці, виготовлені на голці.

Також спадає на думку, що китиці, зняті з веретена, – не випадкові деталі маленької композиції. Вінок в'ється і китиця мотається обертовими рухами,

притаманними теж і самому веретену під час прядіння. Звернувшись до української міфології, довідуємось, що у поясі, яким підперізувалися, у захисних талісманах – кільцях, намистах, сережках – вбачають міфічного охоронця змія-вужа. Обертовість веретена спричинила його роль у релігійно-міфологічній картині світобудови і широку обрядову символіку. Веретено уявляється стрижнем, на якому обертається небо і земля, а міфічне створіння веретениця, що поєднує змія з веретеном, бере участь у "прядінні" нитки людського життя [8, с.56, 521]. Можна гадати, що талісманом-кільцем-вужем вважався і вінчик у різних його формах. Думку про барвінковий вінчик як символ міфічного змія почуто від канд. історичних наук, етнографа О.Нестер.

До деяких видів весільних барвінкових віночків входила гілочка солодкої яблуні або її кора. В українській міфології із яблунею асоціюється Дерево життя. Яблуко символізує кохання. Яблуневу гілку вважали оберегом від "дурного ока" [8, с.139, 611].

Основною барвою готового вінчика була золота – справжня або кольру вівсяних колосків. В.Голобородько вважає золото знаком соціальної зрілості молодої [6, с.40]. Можна також допустити полісемантичність вінчика і спробувати дещо інакше пояснити наявність золотого кольору.

У весільних піснях барвінковий віночок порівнюється із сонцем та місяцем:

Рясен віночок, рясен,
Як сонце, місяць красен,
Тілько на нім квіточок,
Як на небі зірочок [2, с.57].

Під час весільного дійства віночок знаходився на головному уборі або на стелі над головою. Як доводить Г.Стельмащук, для давніх людей головний убір асоціювався із вищим, небесним світом, а у барвінковому вінку наявні теж символи Сонця і Місяця [3, с.66-68]. Напрошується здогад пов'язати блиск шлюбного віночка із золотим сяйвом зірок на небі.

У теперішній час наречені одягають білі сукні з вельоном. Червоний колір деталей шлюбного віночка – ниток, сукна, калини, що асоціюється із забарвленням крові [8, с.255], замінився білим – символом чистоти.

Традиційно в українців неабиякого значення надавалося моральності молоді, що було передумовою благополучного і міцному шлюбу та взаємної поваги в сім'ї. Барвінковий обряд слугував виховним чинником.

Від натиску цивілізації та чужоземних впливів, через недовговічність та крихкість рослинного матеріалу самобутні традиції українського квітчання кануть у небуття. Спостерігається стрімке падіння моралі, нетривкість шлюбів. Як один із засобів духовного оздоровлення народу, перед дослідниками фольклорної спадщини визріває необхідність глибшого пізнання і популяризації барвінкового обряду.

1. Здоровега Н.І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. – К.: Наукова думка, 1974. – 159 с.
2. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні. – К.: Наукова думка, 1988. – 192 с.
3. Стельмащук Г.Г. Сонце та місяць на барвінковому вінку // Літопис "Червоної Калини", 1992. – №1. – С.66-68.
4. Стельмащук Г.Г. Традиційні головні убори українців. – К.: Наукова думка, 1993. – 240 с.
5. Стельмащук Г., Худик Г., Дмитриків Д. Одяг // Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження. У 2-х т. Т.1. Матеріальна культура. – Львів, інститут народознавства НАН України, 1999. – С.324-246.
6. Голобородько Василь. Ой вінку, мій, вінку... Ознаки дівочого вінка як основа для його метафоричної трансформації в українських народних казках // Українська культура, 2000. – №7-8. – С.36-37, №9-10. – С.38-40; №11-12. – С.35-37.
7. Пушик С. Перо золотого птаха. Повість. – Ужгород: Карпати, 1978. – 272 с.
8. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.

Mariya Fedushchak

THE RITUAL FUNCTIONS AND DECORATIVE PECULIARITIES OF THE WEDDING PERWINKLE RING

In some districts of West Ukraine up to now wedding custom of a perwinkle ring the bride sewing is kept. At sign universality, the special attention pays a variety of its forms.

Ольга Головчанська

БОГДАН СТЕБЕЛЬСЬКИЙ – МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ З ДІАСПОРИ

Богдан Стебельський. Автопортрет. Олівець, папір, 1935.

Актуальною проблемою досліджень історії українського мистецтва XX століття є творчість та життєвий шлях українських мистців, які вимушено емігрували та навчалися в освітніх закладах Європи, зокрема, в Краківській Академії Мистецтв, та їх місце і роль в історії української культури. З небуття повертаються до нас імена цих художників, стають відомі їх життєві дороги та творчі надбання. До архівів, бібліотек, музеїв України надходять їх рукописи та листи, щоденники та спомини, а також періодична література, книги, видані в українській діаспорі.

© О.Головчанська

За сукупністю невідомих досі матеріалів істотно доповнюється образ нашої історії та культури. Але до цього часу справжньою "цілиною" для наукових досліджень є творчий доробок як окремих мистців, вихідців із Західної України, так і цілої плеяди художників "краківської школи", одним із яскравих представників якої є Богдан Стебельський.

До цього часу творчість і життєвий шлях даного мистця досліджувались фрагментарно в окремих статтях та розвідках (див., наприклад: Полєк В. "Українська діаспора – наші земляки"; Качкан В. "Українське народознавство в іменах"; Микитась В. "Проти новітньої фальсифікації спадщини Шевченка"), які носили переважно описовий та пошуково-популярний характер, часто були політично кон'юнктурними та без глибокого наукового аналізу справжнього місця і ролі Б.Стебельського у мистецькому, культурному процесі України. Це стало емпіричною основою нашого дослідження.

Дана розвідка є спробою в рамках наукової статті дати більш повну і узагальнюючу оцінку творчого доробку Богдана Стебельського, доповнити прогалини у висвітленні його життєвого шляху новими біографічними даними та фактами із життя й діяльності мистця. Зокрема, йдеться про його активну діяльність у мистецькому об'єднанні "Зарево", пізніше – в Українській Спілці Образотворчих Мистців у Канаді; про написання ним наукових праць для додатку "Література і мистецтво", що виходив у видавництві "Гомін України" в Торонто. В цьому контексті дане дослідження претендує на певну новизну, в першу чергу в плані введення у науковий обіг нового фактологічного матеріалу.

Богдан Стебельський – відомий мистецтвознавець, художник, журналіст. Він народився 15 березня 1911р. в селі Томашівці Калуського повіту на Станіславщині (нині – Івано-Франківщина), у сім'ї вчителів [1, с.3042]. Після закінчення гімназійних студій у Станіславі та Самборі вступив до Краківської Академії мистецтв, де протягом 1934-1939 рр. навчався на відділах малярства і театральної декорації сцени у визначних мистців-педагогів: проф. Володислава Яроцького (два перші роки), проф. Войцеха Вайса (наступні два роки) і у проф. Кароля Фрича (останній рік навчання) [2, с.399]. У період канікул Б.Стебельський їздив на етнографічну екскурсію по Лемківщині з краєзнавчим гуртком студентів під проводом професора Ягайлонського університету в Кракові Володимира Кубійовича, досліджуючи матеріальну культуру лемків. Вивчав окремо народне мистецтво [4, с.101]. Базова академічна художня освіта стала наріжним каменем для всієї творчої діяльності Б.Стебельського.

На мистецькі теми Б.Стебельський почав писати ще у студентські роки. З однієї сторони, до цього заохочували друзі та викладачі, помічаючи його схильність до наукової роботи та безсумнівні задатки до мистецтвознавства. З іншої – у 1920-1930-х роках склалася сприятлива атмосфера літературно-мистецької критики, щораз відкривались нові часописи, художні об'єднання,

які виступали з маніфестами й обгрунтуваннями своїх ідей, а засоби інформації жваво реагували на художні виставки та появу нових творчих особистостей. Українська теоретична думка того часу переслідувала дві мети: по-перше, осмислення коренів національного мистецтва, синтезу традицій з тодішніми вимогами часу; по-друге, прагнула підтримати талановиту молодь, що перебувала в авангарді пошуків нового стилю – рівновартісного стосовно європейської культури і національного за своєю ідеологією. У зв'язку з цим дуже активно в українському молодіжному середовищі Кракова точились дискусії про творчість Олександра Архипенка, візантійсько-українське церковне малярство, досягнення французької школи живопису та інші проблеми. Таким чином, для розвитку творчої особистості мистецтвознавця в даний час склалося сприятливе живильне середовище.

Варто згадати найперші наукові розвідки мистецтвознавця. Це були стаття "Українське мистецтво у перспективі століття "Русалки Дністрової", що з'явилася в окремому збірнику, присвяченому 100-літтю славетного альманаху "Русалка Дністрова" (1937-1938рр. – *авт.*), та – "Коли родиться стиль", що появилася у першому номері "Студентського вісника", який вийшов у Львові у 1939 році [5, с.341]. Вже в цих своїх перших працях Богдан Стебельський постає як вмілий мистецтвознавець, вдумливий науковець і зрілий дослідник. Ось як, наприклад, у статті "Коли родиться стиль" він оцінює Олександра Архипенка, мистця, навколо творчості якого у тамтешній інтелігенції точилися гострі дискусії, навіть виник термін "архипентура": "...Таким появляється Архипенко, що на нашій добі так сильно заважив, як ніхто перед ним, крім Михайла Ангела на своїй епосі. – Прийшов мов Геракль до авгіївської стайні і як він відчинив шлюзи рік, щоб прочистити від усього, що зайве. Звів форми до найпростіших елементів і наказав їм говорити. Відкинув блахман декорації минулого століття, щоб показати чисту гостру лінію нашої доби. Прийшов, щоб дати стиль нашій добі, щоб дати форму не наслідування, але творення" [5, с.298-299].

Працюючи над своїми першими науковими працями, молодий Богдан Стебельський гостро відчував потребу у розширенні і поглибленні своїх знань. Під впливом докторів А.Княжинського, Ю.Липи, Д.Донцова він щораз більше зосереджує свою увагу на проблемах філософії, мистецтвознавства, ідеології, націоналізму, психології, антропології та археології. Такі різноманітні захоплення забирали в нього чимало часу, але позитивно позначались на творчості. Тоді ж Б.Стебельський активно творив і як мистець. Про це свідчать його успіхи у Краківській Академії мистецтв, де він був двічі відзначений за студію акту в 1934-35 академічному році та за цілорічну працю у 1935-36 роках [3, с.121].

Не можна не згадати і про активну діяльність Богдана Стебельського у мистецькому об'єднанні "Зарево", яка також відчутно вплинула на становлення

його як молодого художника і мистецтвознавця. Об'єднання було створено у 1932 році переважно із студентів Краківської Академії мистецтв і школи декоративного мистецтва та мистецького промислу. Членами об'єднання були також студенти деяких інших навчальних закладів, зокрема приватних шкіл [5, с.335]. Спочатку його очолював Д.-Л.Іванцев (до закінчення навчання в Академії), а у 1934 році загальні збори обрали головою "Зарева" Богдана Стебельського, який залишався його незмінним керівником протягом всіх п'яти років у академії [5, с.335]. Це був плідний час активних напружених творчих пошуків молодого Б.Стебельського.

Всіх членів "Зарева" об'єднувала жага творчості та потреба безпосереднього професійного спілкування. А ними були, наприклад, непересічні живописці та графіки: Мирон Білинський, Євген Божик, Андрій та Марія Гарасовські, Михайло Зорій, Юрій Кульчитський, Андрій Наконечний та інші, а також скульптори Григорій Крук, Нестор Кисілевський, архітектор Андрій Шуляр тощо. Щорічно об'єднання влаштовувало у приміщені "Просвіти" виставку цілорічної праці своїх членів. Організовувались також і індивідуальні виставки мистців. Діяльність "Зарева" не обмежувалась виключно професійною працею чи організацією виставок. Члени гуртка займалися і проведенням вечорів для вшанування та поширення авангардистських ідей мистців і поетів. Наприклад, окремий вечір був проведений в честь 50-річчя від дня народження дуже шанованого гуртківцями О.Архипенка. Участь Богдана Стебельського у "Зареві" була справжньою школою громадського і мистецького гарту, залишила помітний відбиток у процесі становлення його як творчої особистості, так і патріота України. Різностороння діяльність "Зарева", висвітлена Б.Стебельським в розділі "Краківська Академія мистецтв і українці" з його праці "Ідеї і творчість" [5, с.317-341].

Після закінчення студії Краківської Академії мистецтв Богдан Стебельський, як прихильник бандерівської ОУН, був заарештований за політичні погляди та агітаційну діяльність, а вийшов на волю аж після розвалу Польщі, просидівши у тюрмі півроку [4, с.101]. Восени 1939 року поселився біля Кракова. Там разом із такими визначними мистцями, як Едвард Козак, Святослав Гординський, Василь Дядинюк, Антін Малюца, він за порадою Олега Ольжича відновлює роботу мистецького об'єднання "Зарево". У червні 1941 р. за націоналістичну діяльність у Самборі, Старому Самборі, Турці, Комарному знову потрапив до в'язниці у Львові, але його випустили за порукою проф. В.Кубійовича [3, с.121].

З виходом на волю у 1940-1941 рр. Богдан Стебельський вчителював у Холмській українській гімназії, згодом у Самбірській учительській гімназії (1941-1942 рр.). У 1942-1944 рр. Богдан Стебельський - директор мистецько-промислової школи у Яворові [6, с.279]. Працював там і як директор, і як

мистець. Проектував іграшки для дітей з мистецьким оформленням на українську історичну тематику. В ці роки заприятелював та близько зійшовся з Ю.Липою – визначним українським письменником – і був співавтором статей на мистецькі теми.

У травні 1944 року сім'я Стебельських виїхала до Німеччини (Богдан Стебельський одружився на початку 1939 р. з товаришкою по Краківській Академії мистецтв Аріадною Шумовською – *авт.*). Оселилися у містечку Ной Байрн, поблизу Мюнхена, де була чимала українська община, у складі якої нараховувалось немало мистців.

У січні 1947 року, вже після падіння гітлерівської Німеччини, у Мюнхені відбулася "Мистецька виставка переміщених осіб", в якій домінувала українська група, що скликала до Мюнхена 28 січня 1947 р. українських мистців і заснувала Українську Спілку Образотворчих Мистців (УСОМ) та обрала головою Едварда Козака. З'їзд ухвалив резолюцію, співавтором якої був Б.Стебельський. Чимало її положень залишаються актуальними і досі: "На українських мистців, що знаходяться в сучасну пору на еміграції, – зазначалося в ній, – лягає важливе й відповідальне завдання, з одного боку – зберігати і продовжувати ті форми українського національного мистецтва, що сьогодні не можуть бути розвивані в Україні, з другого – репрезентувати українську культуру перед чужинцями. Українські мистці, що силою обставин знайшлися на чужині, вважають своїм обов'язком не тільки вивчати великі досягнення європейського мистецтва, але й вносити в те європейське мистецтво свої власні, оригінальні надбання. Це можливе тільки тоді, коли українські мистці зберігатимуть національну суть свого мистецтва..." [3, с.119]. Цих положень твердо дотримувався Богдан Стебельський протягом усіх років свого перебування на чужині.

Публіцист, мистецтвознавець Богдан Стебельський брав активну участь у роботі журналу УСОМу "Українське мистецтво", часто друкувався в "Літературно-науковому віснику".

У роки життя в Німеччині Богдан Стебельський як маляр заявляв про себе на виставках УСОМу своїми живописними творами, зокрема пейзажами, фестивалях "Тиждень української культури" в Регензбурзі та Мюнхені у 1948-1949 рр. тощо. Розглядаючи його як живописця, слід зазначити, що він обдарований непересічним талантом, його малярська творчість позначена імпресіонізмом, проте з виразними українськими рисами. Він створив низку портретів, пейзажів, урбаністичних мотивів і релігійних композицій. З них найвідоміші: "Замкове подвір'я", "Над ставом", "Доми", "Сошествіє Св. Духа" та інші, що відзначаються добротною композицією, особливим колоритом, глибиною, винятковою мистецькою культурою.

Окрім того, перебуваючи в Канаді, він створив також низку графічних творів, зокрема обкладинок для різних видань: "Чудасій", "Жаїра" й "Каміння

під косою" Ольги Мак, "Іван Франко і його родина" Анни Франко-Ключко, "Береза Картуська" В.Макара, ілюстрації до казки "Чарівний кораблик" Їгви Шугай тощо. Також Богдан Стебельський виконав низку плакатів і книжкових знаків, щорічно оформляв календарі журналу "Гомін України" [3, с.119].

Без найменшого сумніву, Стебельський міг досягнути великих успіхів в образотворчому мистецтві, коли б присвятився виключно цій ділянці. Проте він, відчуваючи до болю прогалину в мистецтвознавстві та маючи в цьому глибоке знання і хист, присвятив себе здебільшого останньому.

1949 року доля перенесла Богдана Стебельського до Канади. В 1955 році він із дружиною Аріадною Шумовською, поетесою і художницею, та дітьми оселився у Торонто. Подолавши неабиякі труднощі емігрантського життя за кордоном, освоївшись, мистець знову активно зайнявся культурно-науковою працею. Саме тут, на далекій від рідної батьківщини землі, Богдан Стебельський і реалізовує свої задуми та ідеї, свій багатий творчий потенціал. У 1956 р., за сприяння мистців М.Дмитренка та І.Кейвана, організовує Українську Спілку Образотворчих Мистців (УСОМ), на цей раз у Канаді, стає її ідеологом, довголітнім головою і автором статуту. В 1956-65 рр. відбулось чимало виставок членів УСОМ у Торонто, зокрема високої мистецької оцінки удостоїлись виставки у 1959 р. до 300-річчя Конотопської перемоги гетьмана І.Виговського і 250-річчя Мазепинського чину, а в 1961 р. до 100-річчя смерті Тараса Шевченка – дві виставки та ін. На жаль, коли УСОМ очолили інші особи, її діяльність поступово занепала.

Та найповніше розкрився в Канаді мистецтвознавчий талант Богдана Стебельського. Так, у 1956 р. при видавництві "Гомін України" у Торонто постав додаток "Література і мистецтво", який незабаром отримав схвальні відгуки фахівців і читачів з багатьох країн світу. Його творцем і редактором понад четверть століття був Б.Стебельський. За цей час він написав ряд статей на мистецькі теми, зокрема монографічного значення: про Т.Шевченка, Ю.Нарбута, М.Бойчука, М.Бурачика, О.Архипенка, О.Грищенка й інших, з глибоким аналізом їх творчості [3, с.120]. Написав також безліч рецензій на виставки, нотаток і заміток на різні українські публікації.

За період редагування "Літератури і мистецтва" Стебельським написано неменше півтисячі праць, якими він формував духовне обличчя спільноти в діаспорі. Його наукові праці глибокі, синтетичні й аналітичні. Поміж них вирізняються монографії "Про ілюстрацію дитячої книжки" та "Дитячий рисунок і його періодичний розвиток". За останню Богдан Стебельський у 1959 році від УВУ (Український Вільний Університет) у Мюнхені здобув титул доктора мистецтвознавства [3, с.120]. До речі, за іншими джерелами – доктора філософії [6, с.280]. Постійно працюючи над поповненням своїх знань, Богдан Стебельський закінчив ще й славістичний відділ Оттавського університету [7, с.5].

Розуміючи неабияку потребу в організації для молоді середньої української школи, Б.Стебельський одним з перших, окрім курсів українознавства ім. Г.Сковороди у Торонто, організовує такі ж курси ім. Юрія Липи, де сам викладає історію української культури. Маючи прекрасні педагогічні здібності, він створює Спілку Української Молоді (СУМ), протягом двадцяти років бере участь у шкільних літніх таборах та інших виховних заходах з молоддю.

З 1965 р. Богдан Стебельський очолив Асоціацію діячів української культури (АДУК), яка зосередила свою діяльність на таких ділянках культури, як мистецтво, наука, преса, влаштовувала конференції на актуальні теми і проблеми з життя в діаспорі та на Україні. Він стає головним редактором збірника АДУК "Естафета". У 1973 році обраний головою Ради для справ культури при секретаріаті Світового Конгресу Вільних Українців (СКВУ) [6, с.279].

При всій своїй насиченій виховній, науковій, публіцистичній та громадській діяльності Богдан Стебельський не покидає малярства. Він активно включився у творче життя мистців української діаспори в Канаді: малярів, графіків, скульпторів. Бере участь у світових виставках українського мистецтва у Детройті (ЗСА) (1960) і в Торонто, в галереї КУМФ (1986) [5, с.9].

Світова наукова громадськість пошановує особливі заслуги професора Б.Стебельського в розвитку Наукового Товариства ім. Шевченка (НТШ) в Канаді, дійсним членом якого він був. Відомо, що з 1973 р., після смерті першого голови НТШ професора Євгена Вертипороха, Богдан Стебельський очолив Товариство. Результатом його плідної діяльності в НТШ були численні наукові конференції, видані збірники наукових праць тощо. Недарма самому Богдану Стебельському НТШ присвятило свій спеціальний збірник у 1991році [8, с.4].

Сотні його статей, рецензій, етюдів, розвідок, студій, портретів, есеїв, критичних оглядів з галузей літератури, мистецтва, історії, філософії розсипано перлинами по численних зарубіжних газетно-журнальних періодичних виданнях, нерідко під псевдонімами Остап Хмурович, Василь Ткаченко, криптонімами О.Х., В.Т. [6, с.349].

Статті, розлогі розвідки Б.Стебельського "Українська культура – джерело самобутності і світогляду українського народу", "Християнство і українська культура", "Доісторична скульптура в Україні як джерело визначення антропологічного походження населення України", "Вплив Галича на церковну архітектуру і скульптуру Володимиро-Суздальщини", "Світоглядні аналогії та розбіжності теоретиків українського націоналізму", "Українське народне мистецтво і соціалістичний реалізм в СРСР", "Українське авангардне мистецтво, монументалізм Михайла Бойчука і школи бойчукістів", "Завдання української науки в еміграції", "Культурний анальфабетизм і таланти на смітниках", "Доля національної культури в житті українського народу", "Соцреалізм

московська метода духовного народовбивства" засвідчують глибоку ерудицію автора, широкий діапазон його зацікавлень, що базуються на твердому світоглядному ґрунті української філософської та історичної шкіл, на могутній джерелознавчій і фактологічній базі. Так, спираючись на фундаментальні знання філософії, культурної антропології, літератури й зокрема давніх літописів, Богдан Стебельський у статтях-дослідженнях "Українська культура – джерело самобутності і світогляду українського народу", "Зображення людини в українській літературі XI-XIII століть" переконливо веде мову про формування українського народу і його культури, про стан культури на Батьківщині та про її роль у збереженні української спільності в країнах діаспори. На широкій фактологічній базі будуються філософські сентенції-узагальнення на зразок: "Культура – образ народу. Кожен нарід є фізичною, психічною та соціальною індивідуальністю. Тому культура кожного народу не тільки його образ, а й найкращий та найдосконаліший його витвір... Культура кристалізує національний світогляд – морально-етичні та естетичні вартості, виявлені в його релігії, філософії, науці, мистецтві та звичаях" [6, с.281]. У статті "Вплив Галича на церковну архітектуру і скульптуру Володимиро-Суздальщини" Б.Стебельський один із перших заперечив так званий вплив Володимиро-Суздаля на Галич. На численних прикладах він показав, що т. зв. подібність пояснюється тим, що галицькі архітектори і скульптори працювали на півночі Київської Русі, залишивши там сліди свого мистецтва [4, с.102].

Величезний цикл есеїв, портретів Б.Стебельського – це своєрідна мистецтвознавча й літературознавча антологія імен, постатей із різних теренів української духовності, значна частина яких упродовж десятиліть була прихована від народу: М.Хвильовий, Ю.Липа, О.Архипенко, М.Черешньовський, В.Беляс, М.Дмитренко, І.Банах-Твердохліб, М.Кушнір, С.Борачок, Г.Крук, Я.Гніздовський, В.Ласовський, М.Левицький, І.Кейван, М.Бурачек, Д.Донцов, О.Гриценко, Ю.Нарбут, М.Мурашко, В.Касіян, Ю.Новосельський, Ю.Буцманюк, В.Курилик, М.Морозов, С.Стецiв, Б.-І.Антонич, Є.Вертипорох, І.Остафійчук, Е.Козак, П.Кулик, Галина Новаківська, М.Колодзінський, С.Говерля, С.Любомирський...

Значне місце в дослідницькій праці професора Богдана Стебельського займала Шевченкіана, яка обіймає дослідження: літературно-мистецькі, лінгвістичні, історико-філософські, психологічні, педагогічно-освітні, археологічні ("Слово Шевченка на сторожі нації", "Шевченко і його народ християнський", "Поняття батька та матері в поезії Шевченка", "Концепція-слави у творчості Шевченка", "Освіта Тараса Шевченка", "Тарас Шевченко і археологія", "Тарас Шевченко-маляр у світлі нових публікацій", "Невідомі офорти Тараса Шевченка", "Спогади Шевченка у нових виданнях" та багато інших) [6, с.282].

Богдан Стебельський написав низку передмов до українських видань ("Володимир Ласовський", "Українські ночі або родовід генія" Є.Енджиєвича), виконав мистецьке оформлення пам'ятника Лесі Українці у Торонто, був головним редактором монументальної "Історії українського мистецтва" тощо [3, с.120].

У 1991 р. у Торонто вийшла книжка доктора Богдана Стебельського "Ідеї і творчість: збірник статей та есеїв", що є своєрідним підсумком у вивченні нашим земляком української культури, передруком частини розкиданих по різних виданнях його праць.

Помер Б.Стебельський в 1994 р. у Торонто.

XX століття – благодатний час для українського мистецтва. Канали його історії, які донедавна були напівпорожніми чи, точніше, штучно спустошувались політичною цензурою, заповнюються тепер новими іменами, призабутими творами, духовною енергією національної інтелектуальної думки. Поступово творчість Б.Стебельського теж стане набутком історії мистецтв України XX століття. Проте, на нині жодна журнальна чи газетна публікація не вичерпує повноти створеного ним потенціалу. Тому у даній розвідці нами зроблена спроба розкрити різні сторони багатогранності його таланту, що проявився, перш за все, у теоретичних працях, громадській роботі, малярстві тощо. Здобутки творчої праці Богдана Стебельського з мистецтвознавства свідчать про його титанічний духовний силует, глибоке розуміння літературних і мистецьких процесів, уміння проникнути у творче єство душі народу та мистця, своїм критичним словом і заохоченням спричинитись до подальшого розвитку української культури.

Дана стаття є спробою представити широкій громадськості, науковцям, освітянам і мистецьким колам України творчий і життєвий шлях мистецтвознавця із діаспори. Звичайно, вона не змогла охопити всієї багатогранності творчого обдарування Богдана Стебельського, бо це є, по суті, перша спроба системного і цілісного аналізу творчості і життя мистця. Його мистецький доробок, культурно-освітня, теоретична спадщина, педагогічна та освітянська діяльність повинні стати предметом більш широкого зацікавлення й аналізу спеціалістів, а ім'я його, на нашу думку, має бути вписане великою літерою в історію українського мистецтва XX століття.

1. Енциклопедія українознавства. – Т.8 / Ред. В.Кубійович. – Видавництво "Молоде життя", 1976. – С.3042.
2. Jozef E. Dutkiewicz. Materialy do dziejow Akademii Sztuk Pieknych w Krakowie. 1895-1939. Tom II. Wroclaw-Warszawa-Krakow. 1969. 492 s.
3. Кейван І. Богдан Стебельський // Альманах Станіславської Землі. – Нью-Йорк, 1985. – Т.2 – С.118-121.
4. Полєк В. Українська Діаспора – наші земляки. – Івано-Франківськ, 1994.
5. Стебельський Б. Ідеї і творчість: збірник статей та есе. – Торонто, 1991.
6. Качкан В. Українське народознавство в іменах. – К.: Либідь, 1995.

7. Воловинець П. Жив для України // Галичина. – 1994. – 18 серпня.
8. Качкан В. Душа – се двигун вічний. Крила її – се думка // Прикарпатська правда. – 1992. – 11 липня.

Olga Golovchanska

BOGDAN STEBELSKIY – THE ART-SCIENTIST FROM DIASPORA

The article highlight's the problem's of the Ukrainian art history of the 20-th century. It is unknown pages the life and cteative work of the Ukrainian painters, who were forced to become immigrants and studied at highly educated Europian establishments. Among them is Bogdan Stebelskiy. In the article to work out and systematize the received material and on this base to make the maximum of pictures about this artist.

Весела Найденова

ПОРТРЕТ У БОЛГАРСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ ПЕРІОДУ БОЛГАРСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ. САМОКОВСЬКА ТА БАНСЬКА ЖИВОПИСНІ ШКОЛИ

Період XVIII-XIX століття для Болгарії став особливим, оскільки, саме в цей час відбувалося загальне піднесення у країні під назвою Болгарське Національне Відродження. Воно припадає на той період, коли західне образотворче мистецтво прийшло до свого завершення, вичерпалося [1, с.473].

В рамки певної обмеженості простору картини вписувалося не просто зображення подій Священної історії, а її специфічне розуміння та ототожнення із дійсністю самим художником. Торкаючись проблеми зображення людини у мистецтві, слід звернути увагу на портрет у малярстві Болгарського Відродження. Ктиторські портрети, які впродовж століть вважалися невід'ємною частиною церковного живопису, представлені на стінах монастирських церков (зокрема, Троянського та Рильського монастирів), в період Національного відродження були носіями духу Визвольної боротьби того історичного часу. Як правило, ці люди були кращими серед сучасників і мали стати прикладом для наслідування. На їхні кошти споруджували й оздоблювали храми та монастирі. Для оздоблення одного храму залучалися представники різних живописних кіл, натхненням для яких стала ідея Визвольної боротьби. Епоха Національного відродження дала Болгарії чимало обдарованих художників: Папу Вітана Старі, Кою Цонюва, Крісто Захарієва, Дмитра та Захарія Зографів, Станіслава Доспевського і Георгія Данчова, Тома Вішанова Молєра і Дмитра Молєрова, Миколу Образописова і Моско Одрінчанина та багатьох інших живописців, які створили справжні шедеври болгарського сакрального малярства. Цим і зумовлено наше звернення до розгляду і зіставлення ктиторських портретів, написаних тогочасними художниками, представниками Самоковської і Банської живописних

шкіл – Захарієм Зографом і Дмитром Молєровим. Виокремивши характерні особливості, які вирізняють поміж собою ці два живописні центри, варто наголосити, що, попри певні розбіжності, творчість цих живописців все ж залишалася виявом суто болгарського мистецтва. Тож портрет періоду Національного Відродження є тим "характерним типом" образу, що перебуває у взаємозв'язку з історією, традицією і місцевістю, в яких його створено, тобто – ландшафтом.

На одній із лекцій з історії мистецтва професор Софійської Академії Мистецтв Зарко Ждраков окреслив найбільш характерні для болгарського малярства особливості:

1. Здавна у ньому переважали яскраві барви, любов до блиску та мерехтіння позолоти, візерунковості і декору.

2. У своїй творчості зографи, тобто живописці, орієнтувалися на провінційні смаки, що зумовило сильно виражений фольклорний, декоративний, примітивно-наївний характер та відхилення від канонів.

Своєрідність живопису зумовлена ще й тим, що художники з народу керуючись власною художньою інтуїцією, зважали на смаки замовників і зверталися до більш давніх зразків болгарського мистецтва. Крім того, через тривале перебування у рабстві, країна історично була змушена асимілювати готові продукти чужих культур. На думку американського критика Крістофера Філіпса, така ситуація в багатьох напрямах існувала до кінця 80-х років минулого століття. Справжня специфіка болгарського малярства полягає в тому, що країна стала зоною постійного "трансферу", через котру проходили всі види культурного товару, частина яких або сприймалася, або ж відкидалася. Хаотичний вигляд теперішнього мистецтва є "історично заслуженим".

Питання, які торкаються проблеми розгляду малярства періоду Болгарського Відродження, досі вважаються багатьма болгарськими та зарубіжними дослідниками цікавими й суперечливими, надалі залишаються актуальними і потребують нового підходу до їх розгляду. Оскільки проблема відмінності між західно – та східноєвропейським мистецтвом завжди мала місце в історії, то вона є надзвичайно цікавою. Проте дослідники церковного малярства Болгарії, зокрема періоду Відродження, розглядаючи його особливості, зв'язок із фольклором, інспірації, навіть порівнюючи із західноєвропейським чи італійським живописом, залишили поза увагою важливий момент творчості всіх художників – зв'язок із ландшафтом. Саме зв'язок із місцем перебування зографа справляв надзвичайно великий вплив, формував характерні риси твору, які можна виявити при аналізі окремих елементів, образів, колориту, тла, загалом специфіки картини. Це відображено й у портреті, оскільки портрет фіксує людину не тільки, як частину природи, Всесвіту, а як історичний світ. У елліністичних зображеннях намагалися передати через побудову голови духовний тип. У Китаї

голови святих, зображені Лінь-янь-ши, поглядом та граючими куточками вуст свідчать про цілком особисте внутрішнє життя [1, с.433]. Взагалі, зображення людських облич у китайському мистецтві, помережані лініями зморшок, нагадують ландшафт, тоді як західний портрет не обмежений ландшафтом. Німецький філософ О. Шпенглер співвідносив оголену фігуру та портрет як тіло і простір. Якщо у зображенні оголеного тіла напоказ виставляється якась сутність, то у портреті до глядача ніби звертається внутрішній світ людини, що схоже до того, як крізь фасад собору проявляється інтер'єр. Тому мусульмани намагалися вигнати з образотворчого мистецтва християн будь-яку образність. Болгари протистояли цьому і, незважаючи на нещадні руйнування своїх церков, на згарищах та руїнах споруджували нові церкви, вкриваючи розписами їх стіни. На стінах болгарських церков, поряд із зображеннями святих, часто можна бачити портрети ктиторів. Еволюція портрета розпочалася з часів Першого болгарського царства (IX ст.) і навіть, після руйнування візантійцями Великого Преслава, продовжувалася у мистецтві Другого болгарського царства (XII-XIVст.), залишивши у спадок зображення ктиторів у Земенській церкві, церкві Івановського печерного монастиря, Бачковському монастирі і в багатьох інших пам'ятках не лише монументального живопису, але й у рукописах, наприклад, у відомому Лондонському Чотириєвангелії. Тож майстри Болгарського Відродження мали за зразки творіння болгарського малярства попередніх періодів і неодноразово зверталися до досвіду Тирновського художнього кола, що, в свою чергу, іще більше поглибило зв'язок з долею, історією власної культури та ландшафтом. Ас.Василієв, болгарський мистецтвознавець, досліджуючи мистецтво періоду Відродження, ставив акцент на тому, що у болгарському малярстві неможливо знайти однакових зразків [3, с.320-321]. Різні причини зумовлювали неоднаковість, навіть при деталізованому виконанні однойменних за сюжетами ікон, як у багатофігурних, так і в однофігурних композиціях.

Рильський монастир є унікальною пам'яткою епохи Відродження, де зосередилися ідеї, проблеми та досягнення болгарського живопису. Над створенням живописного оздоблення монастиря працювали найяскравіші представники великих художніх центрів того часу – Банско та Самокова. Авторство майстрів, їх належність до того чи іншого художнього кола, за історичними джерелами та характерними особливостями стилю, досліджувалося багатьма болгарськими мистецтвознавцями, зокрема такими, як Ас.Василієв, А.Шаренков, О.Генова, Л.Влахова, А.Божков та інші. Зв'язки Самоковських живописців з Рильським монастирем вперше розглядалися Неофітом Рильським, пізніше – Л.Даскаловим та Хр.Семерджієвим.

Стиль Самоковських живописців вважався досить витонченим, тому не викликав таких суперечливих і критичних зауважень, як творчість Тревненських

майстрів, живописний стиль яких багатьма науковцями (Н.Павлович, А.Божков і М.Цончева) вважався примітивним та народним.

Першим представником, який заклав основи подальшого розвитку Самоковської художньої школи, вихідці якої працювали в різних частинах Балкан, був Хрісто Дімітров, а його син – Дмитрій Хр.Зограф став одним із визначних тогочасних художників.

Поєднання в просторі однієї споруди фресок різних живописних шкіл, що було доволі поширеним явищем у болгарському монументальному малярстві, в даному випадку зумовлене надзвичайно високим рівнем майстерності та якості, вишуканістю і досконалістю їхнього живописного стилю. Вибір двох художніх центрів Банско та Самокова пояснюється саме цими властивостями. Тоді як Самоковці поставали справжніми монументалістами, у фресках Банських зографів переважало відчуття деталей. У Банських фресках при написанні облич помітна вишукана каліграфічна лінія, яка м'яко заокруглює овал і має риси певного "академічного маньєризму". В окремих сценах впевнено написано оголене тіло Христа. Проте увагу привертають ктиторські портрети Марії та Михаїла поклонників у параклісі "Архангели Михаїл та Гавриїл", написані у 1835 р. Дмитром Молєровим, зографом Банської живописної школи. Характерною особливістю портретів є їх повна відповідність святим. У фігурах та образах відчувається пошук візуальної схожості та правдоподібності. Почерк Дмитра Молєрова свідчить про його обізнаність не тільки із Святогорською образотворчою традицією, але й про володіння ним пластичними і технологічними особливостями моделювання західноєвропейського живопису [4, с.22]. Банські зографи, як і Самоковські, працювали з кількома встановленими типажами, характерними виключно для їхнього підходу до зображення людини. Це так званий "характерний тип", який, властиво, притаманний для кожного мистецтва: чи то болгарського, чи нідерландського, або італійського, це той тип, що є збірним образом типажів, характерних для певного народу та ландшафту. Цей "тип" зумовлює схожість образів святих із світськими портретами у мистецтві.

У композиціях Банські майстри досягають урізноманітненості за допомогою дотримання певного ритму у вирішенні постановки облич та різноманітності жестів і поз. Зображуючи обличчя персонажів, у цьому випадку – ктиторів, художники зверталися до усталеного іконографічного трактування, що можна вважати спільною рисою всіх болгарських живописних шкіл. Як правило, Банські живописці писали затінені частини обличчя зеленою прокладкою, а освітлені передавали жовтою вохрою, до якої іноді додавали вкраплення рожевої барви. Зморшки прописували тонкими білими лініями, а об'ємності досягали делікатними м'якими переходами світлотіней. Лиця з широко розкритими очима, із сильно вираженими верхніми та нижніми повіками, гонко

прописаними віями та бровами, погляд сповнено привітністю, а кутки вуст створюють враження посмішки; загалом, ці образи вирізняються підкресленою миловидністю та очевидною зідеалізованістю. Попри насиченість і дзвінкість тонів їх важко назвати "крикливими". Відчувається прагнення надати всьому образу урочистого звучання і створити враження піднесеності. Загальне кольорове наповнення характеризується гармонійною співзвучністю тонів. У елегантності поз, вишуканості та витонченості рис, прозорості тонових нюансів і їхніх делікатних переходах відчувається рефлексія на західноєвропейський живопис. Саме ці риси, на думку Л.Влахової, й вирізняють фрески Дмитра Молєрова від творчості інших Банських живописців та Самоковських художників.

Типажі, написані Самоковськими живописцями, не мають такого надмірно прикрашального характеру та підкресленої миловидності образів, як у банському живописі. Натомість, у них більш виражена тенденція до схематизації, умовності і геометричності ритму. Стилізація драперій, складок, згинів, в дещо загострених формах, до певної міри, мають монотонне звучання. Рухи виглядають різкими, а самі фігури сповнені сухості та аскетизму, що надають образам вираженого езотеричного та відстороненого виразу, характерного для образів давнього малярства. Загалом, Самоковські розписи справляють враження відчуженості образів і декоративності. Оголені частини тіла в них модельовано грубуватими й важкими контурами. Здається, що у них бракує вишуканості та м'якості моделювання об'ємів, якими сповнено "рафінований" почерк Банських художників. Самоковці досягали об'ємності не плавними переходами тонів, а вдавалися до акцентування окремих площин, що зумовило декоративний і графічний характер живопису. За цим принципом написано одяг, де темні місця виділено різким контрастним протиставленням кольорів, тому загальна побудова фігур свідчить про свідоме бажання зографів монументально вирішити композиції. Для творчості Самоковських живописців було характерним широке використання орнаментального оздоблення одягу персонажів квітами та букетами, які заповнювали площину одягу, як це можна побачити у композиціях відомого художника Захарія Зографа.

Отже, порівняння ктиторських портретів, написаних двома різними майстрами Дмитром Молєровим та Захарієм Зографом, зводиться до порівняння двох живописних стилів написання людських образів – "рафінованого", з претензією на академічно-реалістичне передання портретної схожості з натурою, та декоративно-графічного трактування портретного зображення моделі. М'якість переходів світлотіньового моделювання облич ктиторів Марії та Михайла-поклонників, написані Дмитром Молєровим, втілили у собі прагнення в "академічному" стилі зобразити ктиторів. Тоді як творчість Захарія Зографа має тенденцію до фольклорних елементів. Надзвичайно цікавими у цьому плані

є композиції, написані Захарієм Зографом у церкві "Преображення Господнє" Преображенського монастиря, розташованого неподалік Велико Тирново. Образ князя Бориса-Михаїла у нартексі церкви свідчить про декоративний підхід у трактуванні образів, де не останнє місце відведено орнаментальному оздобленню одягу. Щодо моделювання обличчя, то, на відміну від вирішення об'єму світлотіньовими переходами Д.Молєровим, тут підкреслено графічне виділення рис обличчя, носа, очей за допомогою лінійного окреслення. Це характерно й для ікон, написаних Захарієм Зографом. Увагу привертають портрети, написані Зографом у Троянському монастирі, у церкві "Св. Богородиця", просторій триконхній хрестовидній споруді із широким нартексом [4, с.80]. На той час Троянський монастир вважався третім за величиною у Болгарії і розташовувався у мальовничій місцевості на р. Черні Осем між селами Орешак та Черні Осем. Тут у 1847-1849 роках Захарій Зограф створив надзвичайні за композиційним вирішенням фрески, зокрема – "Страшний суд", у західній частині нартексу, і "Колесо життя" – у північному нартексі, які пізніше були записані казанлишським художником Петко Ілієвим. Брат Захарія Зографа – Дмитрій Зограф, разом з іншими Самоковськими іконописцями писав у монастирі ікони. У монастирі зберігаються також ікони Тревненського живописця Симеона Цонюва [4, с.82].

Ктиторські портрети паломників Петра Балюва та Спаса Марінова 1848 р., витримані у характерному для Захарія Зографа декоративному стилі. Ктиторів зодягнено, як і в портретах Молєрова, в тогочасний народний одяг. Позаду ктиторів зображено жінок у традиційних хустках. На стіні церкви представлено також портрети тогочасного монастирського братства, ктиторський портрет хаджі Теодори з синами та ігумена монастиря - Філотея. Проте найбільший інтерес, з точки зору явища та якісних змін у болгарському малярстві, становить автопортрет Захарія Зографа. Автопортрет, за визначенням О.Шпенглера, є історичною сповіддю. В олійному живописі на завершенні Ренесансу глибину художника, мабуть, можна було б виміряти змістом написаних ним портретів [1, с.435-445]. Зміст людської зовнішності, а разом з ним і всього твору, як правило, зосереджено у голові. Мова форм – очі, ніс, вуста, мають натякати на якесь внутрішнє переживання та почуття. Одухотворення "погляду у безмежжя" сакральних образів перейшло у зображення світських осіб. У автопортреті Захарій Зограф зобразив себе в традиційному вбранні із пензлем у руці, ніби зафіксованим у момент свого творчого процесу, на мить відволікшись від нього, із зосередженим виразом обличчя проникливо дивиться на глядача. Цей портрет свідчить про підвищене почуття гордості автора за своє болгарське походження вже тим, що на стіні церкви, поруч із ктиторськими портретами та зображенням святих, вперше художником зображено автопортрет із супроводжуючим написом –

"Захарій Христович, живописець із Самокова". Дух Національного Відродження відчутний у живописі цього художника – в багатому та свіжому колориті, в різноманітній, пишній рослинній орнаментиці, побутових елементах у сценах, життєвості та реалістичності, попри декоративне вирішення світських образів.

Порівнюючи стиль двох визначних живописців періоду Болгарського Відродження, як представників двох художніх центрів Самокова та Бансько, які знайшли яскраве вираження у таких пам'ятках, як Рильський і Троянський монастирі, виокремлюючи ті характерні риси, що вирізняють між собою ці центри, слід наголосити на тому, що їх об'єднує. Залишаючись різними за живописним стилем, портрети, написані Молєровим та Зографом, у своїй основі є виявом суто болгарського малярства тим "характерним типом" образу, який перебуває у взаємозв'язку зі своїм ландшафтом.

Коли розглядаються твори західноєвропейського мистецтва, то очевидним є наближення рис облич святих до реальних лиць. Відбулася своєрідна трансформація зображення образів персонажів Священної Історії, після якої вони втратили свою трансцендентність та езотеричність. Тоді як у болгарському малярстві відбувався зворотній процес: одухотвореність сакральних образів перейшла у зображення світських персонажів, після чого вирази облич на ктиторських портретах набули відстороненості від оточуючого світу і ідеалізованості. Риси, притаманні раніше тільки для зображень святих, – широко розкриті великі очі і вираз позабуттєвості – увійшли у образи ктиторів, зумовивши особливість "характерного типу" болгарського живопису. Це споріднює творчість зографів Дмитра Молєрова та Захарія Зографа. Портрети, створені болгарськими художниками в період Болгарського Національного Відродження, свідчать про зв'язок живописців з історією та часом, в якому вони жили, що й сформувало своєрідність образу болгарського образотворчого мистецтва. В болгарських розписах та іконах не було продовження реального простору у глибину твору, як у західноєвропейському малярстві, а зберігся символізм у позначенні простору та образу. Це закладалося історично у посіченому гірському ландшафті, де мешкають різні пласти культур. В церковному малярстві, зокрема у болгарському портреті, панували декоративність і відверта патетичність у поєднанні з простотою і переконливістю художників-реалістів, що стало найприкметнішою рисою творів того часу. Й сам художник, будучи свідком складних історичних подій, мав за основу гештальт поєднання різних культур. В портреті Національного відродження прочитується вплив енергетики гір, посеред яких знаходяться монастирі, і яскраві барви навколишніх краєвидів з морем, скелями, ріками і сонцем.

1. Шпенглер О. Закат Европы – Т.1. – М.: Мысль, 1993

В.Найденова. Портрет у болгарському малярстві періоду Болгарського Відродження. Самоковська та Банська живописні школи

2. Василиев Ас. Български възрожденски майстори – живописци, резбари, строители. – София: Наука и изкуство, 1965.
3. Влахова Л., Шаренков Ас., Генова Е. Нови проучвания върху възрожденски стенописи от Риломанастирския ансамбъл. – Сп. Изкуство, 8. – София: Български художник, 1986.
4. Чаврьков Г. Български манастири. – София: Септември, 1978.
5. Кръстев К., Захариев В. Стара българска живопис. – София, 1961.
6. Мавродинов Н. Изкуството на Българското Възраждане. – София, 1957.
7. Каталог "Бански художествен център". – София, 1985.
8. Камбурова Р. – Радкова. Рилският манастир през Възраждането. – София, 1972.
9. Влахова Л., Генова Е. 24 стенописи от Рилския манастир. – София, 1983.
10. Шрамкова Г. Искусство Возрождения. – М.: Изобразительное искусство, 1977.
11. Цончева М. Българско Възраждане. – София, 1962.
12. Василиев Ас. Ктиторски портрети. – София, 1967.
13. Семерджиев Хр. Град Самоков и неговата околност. Принос към миналото ни от турското завоеване до Освобождението. – София, 1910.
14. Славчева Ц. Историческа българистика в чужбина 1944-1980. Библиографски справочник. – София: БАН, 1983.
15. Филипс Кр. Ars ex Natio. – София: ЦСИ Сорос, 1997-2000.
16. A.Martindale. Renesancia. Album. – Bratislava: Vidavatelstvo Pallas, 1971.

Vesela Naydenova

THE PORTRAIT IN THE BULGARIAN PAINTING OF THE PERIOD OF NATIONAL REVIVAL. SAMOKOW AND BANSKA PAINTING SCHOOLS

This publication is about the portrait in epoch of the Bulgarian Revival of XVIII – XIX centuries. The characteristics of portrait painting Samokow and Bansky art centres on an example of creativity of its brightest representatives – Zakharya Zograf and Dymytry Molerov are determined.

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА

Б.Кіндратюк. Літописні джерела до історії дзвонів і дзвонінь у Київській Русі..... 3
М.Черепанин. Перша українська музична школа в Галичині (наукові розвідки на тлі ювілейного року)..... 11
Н.Кушлик. Порфирій Бажанський – сторінки життя і творчості..... 16
С.Родіна. Товариство "Просвіта" на Закарпатті в першій третині XX ст..... 25
Т.Росул. Концертне життя Закарпаття 20-30-х років XX століття..... 35
Р.Дудик, В.Пірус. Культурно-мистецькі тенденції в діяльності молодіжних організацій ("Січ", "Сокіл", "Пласт", "Луг", "Каменярі") на Прикарпатті першої третини XX століття.. 44

СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО І ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Т.Кірєєва. Джерела та історіографія мистецтва Донбасу середини XX століття як модель фундаментальних цінностей художньої культури..... 52
Ю.Волощук. Основні напрями розвитку українського скрипкового мистецтва першої половини XX століття..... 63
Н.Толошняк. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика... 74
Н.Швець. Деякі аспекти дослідження пізнього композиторського стилю..... 84
О.Беркій. Stabat mater. До питання жанрово-семантичного інваріанту..... 91

ФОЛЬКЛОРНА СПАДЩИНА

В.Дутчак. Піонер кобзарського мистецтва в Канаді.(Кобзарська творчість Павла Конопленка-Запорожця)..... 99
Л.Пасічняк. Народно-інструментальний ансамбль в Україні XX століття (спроба типологічної класифікації)..... 108
М.Шевченко. Юрій Федькович – збирач і дослідник українського музичного фольклору.. 117

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Д.Кецало. Теоретико-педагогічна спадщина Станіслава Людкевича..... 123
М.Вовк. Специфіка розвитку музичних здібностей майбутнього вчителя..... 130
М.Буд. Міжпредметні зв'язки як засіб активізації музично-професійного навчання у класі спеціального та загального фортепіано..... 138

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

О.Волинська. Мистецька освіта на Гуцульщині (кінець XIX – перша третина XX століття)..... 145
В.Типчук. Композиційні закономірності декору Василя Турчиняка..... 156
Б.Чих-Книш. Локальні художні особливості гуцульських кентарів..... 162
М.Федущак. Обрядові функції та декоративні особливості весільного барвінкового віночка..... 170
О.Головчанська. Богдан Стебельський – мистецтвознавець з діаспори..... 177
В.Найденова. Портрет у болгарському малярстві періоду Болгарського Відродження. Самоковська та Банська живописні школи..... 186

CONTENTS

MUSICAL UKRAINISTIC-SCIENCE

B. Kindratiuk. Chronicle source to history of bells and ringing in Kiev Rus..... 3
M. Cherepanyn. The first Ukrainian musical school in Halychyna..... 11
N. Kushlyk. Porfiriy Bazhanskyy – pages of his life and creation..... 16
S. Rodina. Educational society "Prosvita" in Transcarpathia in the first part of the XXth century..... 25
T. Rosul. Transcarpathia the concert life in the 20-30-th of the XXth century..... 35
R. Dudyk, V. Pirus. Culture and art tendencies in the activity of such youth societies as ("Sich", "Sokil", "Plast", "Luh", "Kamenyari") Precarpathian Region in the first part of the XXth century..... 44

MODERN MUSICOLOGY AND PERFORMING ART

T. Kireyeva. Sources and historioghraphy of art of Donbas of the middle of the XXth century as the model of fundamental values of the artistic culture..... 52
Y. Voloschuk. The basic directions of the development Ukrainian violin arts of the first half of the XXth century..... 63
N. Toloshnyk. Genre-stylistic peculiarities of Boris Kudryk's choir inheritance..... 74
N. Shwets. Some aspects of the research of late style of the composers..... 84
O. Berkiy. Stabat mater: to the problem of a genre-semantic invariant..... 91

FOLKLORE INHERITANCE

V. Dutchak. The Pioneer of kobzar-art in Canada (The kobzar creativity of Paul Konoplenko-Zaporozetz)..... 99
L. Pasichnyak. The folk-instrumental ensemble in Ukraine of the XXth century (an attempt to typological classification)..... 108
M. Shevchenko. Yuriy Fedkovych – Ukrainian musical folklore's collector and explorer..... 117

THE PROBLEMS OF MUSICAL PEDAGOGICS

D. Ketsalo. Stanislav Ljudkevych's theoretical and pedagogical inheretance..... 123
M. Vovk. The specifity of the development of musical abilities of the future teacher..... 130
M. Buds. Intersubject connections as the stimulate method of professional music training in "Special and General piano"..... 138

THE THEORY AND THE HISTORY OF VISUAL ARTS

O. Volynska. Art Education in Hutsul Region of Ukraine (The end of the XIXth – the early XXth centuries)..... 145
V. Typchuk. Compositional principals of Vasyl Turchynyak's carving decorations..... 156
B. Tcykh-Knysh. The local artistic peculiarities of the kushnirstvo in Hutsulshchyna..... 162
M Fedushchak. The ritual functions and decorative peculiarities of the wedding perwinkle ring..... 170
O. Golovchanska. Bogdan Stebelskiy – the art-scientist from diaspora..... 177
V. Naydenova. The Portrait in the Bulgarian painting of the period of National Revival. Samokow and Banska painting schools..... 186

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету ім. В. Стефаника

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск 5

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м.Івано-Франківськ,
вул. Сахарова, 34а,
Інститут культури і мистецтв
Прикарпатського університету ім. В. Стефаника,
тел. 52-34-29.

Ministry of Education and Sciense of Ukraine
Precarpathian University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University named after V.Stefanyk

ART STUDIES
ts № 5 Issue

Published since 1995

Publishers' adress: Institute of culture and arts
of Precarpathian University named after V.Stefanyk.
34a, Sakharova Str., 76000 Ivano-Frankivsk, tel. 52-34-29.

Старший редактор: Олена БОЙЧУК
Літературний редактор Любов ОБОДЯНСЬКА
Комп'ютерна правка: Олег БОЙКО, Оксана КЛИМЕНКО,
Лідія КУРІВЧАК
Комп'ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО
Коректор Марія СЛЛАВНИК

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 19.08.2003 р. Підп. до друку 30.09.2003 р. Формат 60x84/$_{16}$. Папір ксероксний
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 12,0. Вид. арк. 12,25. Тираж 300 прим. Зам. 548

Друкарня видавництва "Плай" Прикарпатського університету ім. В.Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51